

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

USAGES ET REPRÉSENTATIONS DE L'ESPACE PUBLIC URBAIN DANS LE
CONTEXTE DU FESTIVAL INTERNATIONAL DE JAZZ DE MONTRÉAL

Par

ÉVA KAMMER

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

JANVIER 2006

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.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.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier sincèrement Charles Perraton, mon directeur de mémoire, qui a su me guider tout au long de ce travail. Grâce à ses suggestions et à sa grande rigueur intellectuelle, il m'a appris à donner forme à mes intuitions et à mes réflexions à travers ce mémoire.

Je ne saurai remercier suffisamment Sylvano pour son soutien inestimable et ses encouragements tout au long de mes études : sa confiance et son écoute m'ont permis d'aller jusqu'au bout de ce projet.

Je remercie également mes parents pour leurs encouragements. Enfin, j'ai une pensée toute spéciale pour Samuel et Anna, je les remercie d'être là.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
<u>CHAPITRE I : LE DEVENIR DE LA VILLE</u>	6
I. La ville : espace de liberté et de diversité	9
1. La ville : opérateur d'émancipation	9
2. Le caractère hétérogène de la ville chez Baudelaire	12
3. La ville comme opérateur de créativité : les analyses de Walter Benjamin sur Baudelaire	13
II. La ville comme expérience humaine	17
1. L'ouverture à l'autre chez Richard Sennett	17
2. La ville comme opérateur du développement humain	20
<u>CHAPITRE II : LA VILLE ET SES RAPPORTS DE FORCE</u>	24
1. Rencontres et labyrinthes	25
a. Ville et rencontres	25
b. Formes des villes : labyrinthes et grilles	26
2. Les forces centralisatrices : opérateur des rencontres dans la ville	29
a. Forces centrifuges	32
b. Forces centralisatrices	34
3. L'indétermination de la rencontre	38
4. Entre les forces centrifuges et les forces centralisatrices : le devenir de la ville par les forces « trans »	42
5. Problématique de l'espace public de la ville	44

<u>CHAPITRE III</u> : STRATÉGIES ET TACTIQUES DANS LA VILLE	46
I. Le concept d'appropriation chez Michel de Certeau	47
1. L'objet de recherche de Michel de Certeau dans <i>L'invention du quotidien. Arts de faire</i>	47
2. Le cadre théorique de Michel de Certeau	50
3. « Stratégies » et « tactiques »	51
II. Les analyses de Michel de Certeau sur la ville	53
1. La ville : du regard panoptique aux pratiques d'espace	54
2. La ville selon Certeau : y prendre des libertés ou se libérer ?	57
3. Étude de cas du Festival International de Jazz de Montréal	61
 <u>CHAPITRE IV</u> : NAISSANCE ET HISTOIRE DU FESTIVAL INTERNATIONAL DE JAZZ DE MONTRÉAL DANS L'ESPACE MONTRÉALAIS	 64
I. Montréal et la présence du jazz des années 1920 à 1960 : les forces de disjonctions et le repli	65
1. Le jazz et les communautés ethniques dans un Montréal permissif	65
2. Montréal et le Québec : l'impossible conciliation	70
3. Le tournant des années 1960 : l'aménagement brutal de l'espace urbain dans Montréal	74
II. Le tournant de la culture québécoise dans les années 1970 et 1980 : Montréal au centre de l'affirmation et de la diffusion des valeurs du Québec et naissance du FIJM	77
1. Les années 1970 : appropriation de Montréal par ses citoyens et effervescence culturelle	77
2. Les années 1980 : individualisme et coexistence de la différence	80

III. Le Festival International de Jazz de Montréal et les forces centralisatrices	85
1. Le FIJM comme mise en représentation de l'identité montréalaise et de l'ouverture à l'autre	85
2. Le FIJM à l'ère de la globalisation : Montréal dans le monde	91

CHAPITRE V : STRATÉGIES ET TACTIQUES DANS L'ESPACE DU
FESTIVAL INTERNATIONAL DE JAZZ DE MONTRÉAL 95

I. Stratégies présentes sur le site extérieur du FIJM	99
1. Observation de l'espace produit par les organisateur du Festival	99
2. Les conditions de formation de l'espace du Festival	108
II. Tactiques des festivaliers	114
1. Observations des comportements des festivaliers sur le site	114
2. Spectacle de clôture	118
3. Déambulation nocturne	122

Conclusion	129
------------	-----

Bibliographie	134
---------------	-----

RÉSUMÉ

L'objectif de ce mémoire s'inscrit dans une réflexion sur la tendance actuelle des grandes villes du monde à transformer leurs espaces publics en espaces de divertissement. Nous analysons le cas du Festival International de Jazz de Montréal qui, en donnant à Montréal sa qualité de ville internationale, est devenu le paradigme des festivals montréalais. Notre étude consiste à saisir l'influence de cet événement culturel sur les modes de représentation de la ville et les modes d'appropriation possibles pour ses citoyens. C'est donc avant tout à la question des représentations et des usages de l'espace public urbain dans le contexte du Festival de Jazz que ce mémoire s'intéresse.

Pour mener à bien cette réflexion, nous développons, dans une première partie, des outils théoriques à partir de différents auteurs qui ont pensé la ville comme espace de créativité, de liberté et de diversité. Nous avons établi que l'espace public permet à la richesse et à la variété des manifestations humaines de se développer à travers l'émergence de cultures urbaines nouvelles. Nous rapprochons cette idée des principes de forces contradictoires qui s'expriment dans la ville, soit les forces disséminantes et les forces centralisatrices. De ces forces antagoniques, un troisième type de forces (les forces « trans ») peut émerger et produire un nouvel équilibre. Ce dernier serait en résonance avec les initiatives et les aspirations de ses citoyens. En tant que multiplicité hétérogène en perpétuelle activité, la ville se transforme dans son rapport avec ceux qui l'aménagent et la produisent et avec ceux qui l'investissent et se l'approprient. Les tensions entre les forces qui l'organisent et les pratiques d'espace qui s'y insinuent se précisent dans son étendue à travers les « stratégies » des producteurs d'espace et les « tactiques » des usagers, concepts développés par Michel de Certeau.

La deuxième partie de notre mémoire se développe autour de l'analyse du Festival International de Jazz de Montréal. Nous y étudions, dans un premier temps, la dynamique actuelle de la ville de Montréal à partir des différentes forces qui l'ont investie dans son histoire récente. Dès ses débuts, le Festival International de Jazz de Montréal a donné à la ville une identité forte à laquelle ses citoyens pouvaient adhérer. Cependant, ce Festival contribue aujourd'hui à faire d'une partie du centre-ville de Montréal un espace soumis aux exigences de la mondialisation de la culture et de l'économie. Afin de voir dans quelle mesure les tactiques des usagers déjouent les stratégies du pouvoir, nous observons, dans un deuxième temps, les modes possibles d'appropriation de l'espace urbain par les festivaliers. Notre analyse nous permet d'envisager dans quelle mesure Montréal peut « s'inventer » à travers ce Festival et en quoi ce dernier influence le devenir de la ville.

Mots clés : espace, festival, jazz, Montréal, public, pratique, représentation, urbain, usage, usager, ville.

Introduction

À l'ère de la mondialisation et de la compétition effrénée qui l'accompagne, plusieurs grandes villes sont aujourd'hui propulsées au rang de mégamétropoles. Ces dernières deviennent des lieux de concentration de pouvoir et de richesse, ce qui leur permet, bien souvent, d'être le moteur du développement économique et culturel de leurs régions, de leur nation, voire du continent dont elles font partie. Si les villes ont été à l'origine des États — en Europe essentiellement —, elles ont été ensuite sous la coupe des gouvernements nationaux. Cependant, les grandes villes d'aujourd'hui s'émancipent de leurs territoires et reprennent en main leur destin économique et culturel. Dans un tel contexte, les cités se présentent sous leur plus beau jour dans le but d'attirer, chez elles, touristes et entreprises qui généreront d'importantes retombées économiques. Il n'est donc pas étonnant de voir de plus en plus de villes se doter, entre autres, de politiques culturelles dites novatrices et de plans de dépenses et d'investissements ambitieux dans leurs espaces urbains. Des villes comme Berlin et Lisbonne ont investi des fonds importants dans leurs infrastructures culturelles. Barcelone a mis en relief la culture vivante de ses quartiers. À la demande de la gouverneure du Michigan, Jennifer M. Granholm, 250 villes de cette région américaine ont fondé une association des «cool cities» dans le but de rendre leurs villes attrayantes. New York et Las Vegas investissent chaque année des ressources financières imposantes pour «revamper» leurs espaces urbains. Il y a à peine deux ans, Toronto adoptait une politique culturelle intitulée « Culture Plan for the Creative City », inspirée des thèses « sexy » et à la mode de Richard Florida. Montréal désire elle aussi adopter sa première politique de développement culturel et voit naître des projets publics-privés ambitieux, notamment avec le projet du Quartier des spectacles. Elle veut déployer ses charmes : s'embellir, multiplier les bistrotts et les spectacles, avoir une scène artistique riche, se montrer tolérante et miser sur la qualité

de vie de ses citoyens. Bref, être la plus accueillante, la plus «cool», la plus «dans le vent», la plus festive possible.

Dans cette lancée, elle semble avoir trouvé un créneau dans la production de festivals; c'est pourquoi certains acteurs de la scène économique et culturelle souhaitent en faire « la ville des Festivals »¹. Elle est effectivement l'hôte d'importants festivals présentant des volets extérieurs d'animations gratuites dans l'espace public urbain. Parmi ces festivals, le Festival International de Jazz de Montréal fait figure de modèle : il est effectivement un des premiers festivals à avoir fait connaître Montréal internationalement et il est considéré comme le plus gros festival de jazz du monde par les Record Guinness. Que ce festival génère des retombées économiques et symboliques importantes pour le Québec ou qu'il assure le rayonnement culturel de la métropole dans le monde, il demeure néanmoins que ce dernier exerce une influence locale déterminante sur les modes de représentation de la ville et sur ses modes d'appropriation. C'est donc avant tout à la question de l'espace dans la ville et de sa mise en représentation par un festival comme le Festival International de Jazz de Montréal que nous nous intéressons.

Montréal n'est plus tout à fait la même pendant ses festivals d'été qui lui insufflent une vie nouvelle : la ville s'anime, le centre-ville est envahi de piétons. Contrairement à ce qui se passe durant la saison hivernale, les gens veulent sortir pour participer à la fête. Son mobilier urbain change au rythme des événements culturels qui se succèdent. Grâce aux dispositifs mis en place, la ville réussit à se métamorphoser. Ses citoyens cessent d'être travailleurs, francophones, anglophones ou immigrants, ils deviennent « festivaliers ». Montréal est alors une ville à caractère international et s'offre comme véritable alternative face aux autres cités du monde. Dans cette perspective, elle se présente comme ville ludique, accueillante et

¹ Titre dont Alain Simard, président de Spectra, et Charles Lapointe, président-directeur général de l'Office des congrès et du tourisme du grand Montréal, font la promotion. Voir le communiqué de presse d'Alain Simard, mai 2005, site Internet : www.equipespectra.ca.

magnifiée par ses festivités. Il faut se demander, cependant, si cette mise en représentation de la ville permet à ses citoyens de s'identifier à elle : la ville peut être belle et festive mais étrangère à la réalité de ses habitants. Ainsi, on est en droit de se demander si l'espace produit par le Festival International de Jazz en est un que les Montréalais peuvent s'approprier. Que font les festivaliers de cette représentation de la ville produite par le Festival de Jazz? Une étude du sens de l'espace public urbain aménagé et animé par ce festival s'impose donc, selon nous. Ce mémoire a pour ambition de réaliser cette étude.

Pour mener à terme ce projet, nous développons, dans une première partie, des outils théoriques qui nous permettent de saisir les équilibres fragiles et mouvants qui fondent les villes. À partir des réflexions sur la ville de Max Weber, Charles Baudelaire, Walter Benjamin et Richard Sennett, nous identifions, d'abord, deux qualités inhérentes à la ville, soit la liberté et la diversité. Nous verrons que ces qualités sont comme les modalités de la coexistence de mondes humains différents et qu'elles produisent des expériences humaines enrichissantes. C'est de la rencontre des différences humaines qu'émergent des cultures urbaines nouvelles, conférant à la ville sa personnalité singulière. Dans un deuxième chapitre, nous rapprochons cette idée des principes de forces contradictoires qui s'expriment dans la ville. Nous verrons que des forces disséminantes précipitent la ville vers sa dissolution, tandis que des forces inverses, centralisatrices, cherchent à la structurer. De la rencontre de ces forces antagoniques, un troisième type de forces peut émerger et donner à la ville un nouvel équilibre. Ces dernières seraient en résonance avec les initiatives et les aspirations de ses citoyens. Ainsi, loin d'être par nature immuable et identique à elle-même, la ville serait en devenir : elle serait une multiplicité hétérogène en perpétuelle activité, se transformant incessamment dans son rapport avec ceux qui l'aménagent et la produisent, et ceux qui l'investissent et se l'approprient. Les tensions entre les forces qui l'organisent et les pratiques d'espace qui s'y insinuent se précisent dans son étendue à travers les « stratégies » et les « tactiques », concepts développés par

Michel de Certeau que nous analyserons dans un troisième chapitre. Nous verrons que la ville, en tant que matrice de transformation, demeure irréductible aux éléments qui la composent. En effet, dans l'espace aménagé de la cité, s'insinuent des marges de libertés et des ruses de citoyens qu'aucune institution culturelle ou politique ne peut prévoir. Nous verrons que plus la ville permet des libertés, plus elle est susceptible de se transformer sous l'impulsion de la créativité de ses habitants. Nous observerons ensuite, dans l'étude de cas sur le Festival de Jazz, comment se précisent dans l'espace les tensions entre stratégies et tactiques. Nous serons alors en mesure d'analyser de quelle manière la ville « s'invente » et demeure un espace de liberté et de diversité.

La deuxième partie de notre travail consiste en une étude de cas portant sur le Festival de Jazz. Nous recourons, dans notre quatrième chapitre, aux conceptions de force qui s'expriment dans la ville et qui lui donnent son équilibre pour étudier l'histoire de Montréal et la naissance du Festival de Jazz : nous verrons comment la ville a évolué au gré des forces qui lui ont donné son équilibre et comment sa personnalité est née de la coexistence des différentes communautés qui se sont affirmées et intégrées progressivement dans le paysage urbain montréalais. Sa diversité et sa convivialité sont révélées et vécues concrètement dans le cadre du Festival de Jazz qui sait capter et réunir des publics différents au centre de Montréal. Nous verrons que ce Festival, qui s'inscrit dans un mouvement de forces centralisatrices, met en représentation l'identité montréalaise en rassemblant sa population autour d'un même événement festif. Cependant, nous analyserons, dans le chapitre final, l'espace produit et aménagé par le Festival et les pratiques des festivaliers. Nous décomposerons l'espace du Festival afin d'identifier les stratégies déployées par ses organisateurs et nous observerons les effets de ses dernières sur l'espace urbain. Nous pourrions, ensuite, identifier les pratiques des festivaliers et analyser les différentes tactiques qui ont cours dans l'espace du Festival. Nous verrons ce que « font » les festivaliers des représentations de la ville produites par les

organisateurs du Festival et nous questionnerons, enfin, le devenir de la ville à travers la production et la profusion de festivals comme le Festival de Jazz.

Cadre théorique et corpus

Dans la première partie de notre mémoire, nous avons établi un cadre théorique à partir des textes d'auteurs qui nous permettaient de donner une forme concrète à l'idée de forces dans la ville et de leur pouvoir de création et d'unification. Souvent inspirés par des écrivains et des philosophes qui se sont intéressés à l'espace de la ville comme lieu de créativité, Baudelaire, Sennett, Médam et de Certeau nous ont permis de saisir, en plus des forces dans la ville, un moyen de l'observer et d'en énoncer la réalité.

Dans la deuxième partie de notre étude, notre corpus est composé à la fois de textes sur l'histoire de Montréal et sur l'histoire du jazz et des boîtes de nuit montréalaises. À partir de ces textes, nous avons observé comment les diverses forces de la ville s'incarnaient dans des lieux, des événements concrets et des figures importantes qui ont participé au développement culturel de Montréal et à son urbanisme. Finalement, le corpus de notre étude du Festival International de Jazz de Montréal est constitué, d'une part, de communiqués de presse, d'articles de journaux, d'entrevues des organisateurs du Festival et, d'autre part, de nos observations personnelles, que nous avons colligées sous forme de notes et d'enregistrements vidéo qui complètent notre corpus sur le Festival.

Premier chapitre

Le devenir de la ville

Par delà leurs frontières, certaines villes rayonnent et brillent d'une effervescence et d'un éclat singuliers. Sources d'inspiration ou promesse d'un avenir meilleur, elles génèrent des légendes et des renommées qui leur survivront dans l'histoire. Villes mythiques, villes de rêves, villes ludiques ou villes tentaculaires, à ces mots, les images d'une rutilante Las Vegas surgissent, les nuits enivrantes de Barcelone ou de Rio nous font rêver, tandis que la démesure de New York et de Tokyo nous fascine. Tout se passe là-bas ! Tout est possible dans ces villes bouillonnantes ! Ne pas y être, c'est manquer quelque chose... Les villes, depuis qu'elles existent, attirent et captent en elles la matière humaine, c'est du moins leur aspiration. En effet, n'est-ce pas d'hommes et de femmes dont les villes se nourrissent — c'est en elles qu'ils se rencontrent, qu'ils travaillent, qu'ils s'activent à la réalisation de leurs aspirations? Certes, les villes ne sont pas des monstres dévorants; elles n'ont pas non plus d'intentions ou de consciences *a priori*. Elles se présentent plutôt comme une étendue indéterminée en soi mais prête à l'être, en s'animant par le mouvement de ses habitants, en s'abreuvant de leurs initiatives et de leurs énergies. C'est en ce sens que l'on peut dire que les grandes villes possèdent une âme ou une personnalité qui leur est propre, telle que Paris décrite par Merleau-Ponty. Les villes peuvent alors être matrices, génitrices, mais elle peuvent à l'inverse devenir marâtres, oppressantes, dès lors qu'elles sont conduites par des forces nuisibles. Pourtant, par principe, les villes sont néguentropiques¹, puisqu'elles tentent, par tous les moyens, de ne pas céder au désordre, de ne pas se dissoudre, de ne pas disparaître. La menace qui se tapit dans les recoins des villes, c'est la possibilité de devenir la proie d'énergies incontrôlables, ou d'être désertées par les hommes : villes

¹ C'est-à-dire qu'elles travaillent contre le désordre croissant qui les ronge. En effet, les villes polluent, s'usent, se dégradent; pour ne pas être dissolues dans le désordre accru qu'elles génèrent, les villes doivent donc réinsérer dans leur système un ordre et une stabilité minimale. Elles travaillent incessamment à l'image de Sisyphe qui éternellement roule son rocher au sommet d'une pente.

englouties, villes chaotiques — livrées aux guerres civiles ou aux désastres naturels — ou villes fantômes. Alors, tels des organismes vivants, elles s'adaptent aux diverses situations, s'équilibrent comme elles peuvent en jouant de l'adversité ou des occasions qui s'offrent à elles pour ne pas se dégrader, pour éviter la dislocation.

Dans ce premier chapitre, nous nous intéressons à ces mouvements qui travaillent, entre sa mort et son effervescence, la surface de la ville. Montréal, lorsqu'elle est proclamée ville des Festivals, lorsqu'elle est animée, illuminée, lorsqu'elle fait résonner autour d'elle et dans ses rues des airs de jazz, est portée par une série de mouvements qui donnent vie à ses espaces urbains : elle s'embellit, multiplie en son centre les festivités et s'offre aux habitants comme une véritable alternative aux autres villes du monde. En ce sens, l'équilibre de la ville — ce qu'elle génère en terme de configuration spatiale, de retombées symboliques et économiques — se voit transformé. Nous tentons, plus particulièrement, de délimiter et de définir les outils théoriques qui nous permettent de saisir les équilibres fragiles et mouvants qui fondent les villes. À partir des réflexions sur la ville de Max Weber, Charles Baudelaire, Walter Benjamin et Richard Sennett, nous identifions, dans un premier temps, deux qualités de la ville : la liberté et la diversité. Nous verrons que ces qualités sont comme les modalités de la coexistence de mondes humains différents; c'est du choc ou de la rencontre de ces différences qu'émergent la nouveauté et la créativité.

Dans le deuxième chapitre, nous rapprochons cette idée, développée largement par Baudelaire, des principes de forces qui investissent la ville. En reprenant les réflexions d'Alain Médam, nous proposons de concevoir la ville comme une entité traversée par diverses forces contradictoires qui s'emparent de son étendue et s'expriment à travers elle. Dans une première approximation, nous verrons que ces forces se distribuent entre deux pôles opposés. D'abord, la ville tend à se détériorer et

à se disjoindre sous l'effet des multiplicités diverses, souvent incohérentes, qui l'habitent et la pénètrent. Des lignes de fuite précipitent ainsi la ville vers la dislocation et la dissolution. Ce sont des forces disséminantes qui conduisent la ville vers le désordre, le chaos. À ces mouvements de fuite, des forces inverses cherchent cependant à l'ordonner et à la structurer. La ville est alors travaillée par des forces centralisatrices et dominantes. À ces deux forces opposées, hétérogènes — l'une menant à la désagrégation, l'autre, à l'ordre —, une troisième force transversale reconfigure la ville au gré d'une dynamique nouvelle. Ni dissolue, ni identique à elle-même, la ville évolue au gré de forces contraires qui l'investissent, ces dernières renouvelant, éventuellement, son équilibre. Évoluant dans l'antagonisme, le pas en avant d'une ville est, pour ainsi dire, imprévisible.

Au terme de cette réflexion sur les forces contradictoires de la ville et leur dénouement, nous espérons pouvoir donner un peu plus de chair à cette intuition : la transformation des espaces publics dans la ville en espace de divertissement influence les mouvements propres à la ville. Autrement dit, les événements culturels de masse affectent les équilibres des espaces urbains qui agissent nécessairement sur le devenir de la ville.

I. La ville : espace de liberté et de diversité des expériences humaines

1. La ville : opérateur d'émancipation

Dans un passage de son livre *La ville*², Max Weber commente le dicton « l'air de la ville rend libre », né à la fin du Moyen-Âge en Europe. Cet adage marque une période charnière dans l'histoire du déclin du système féodal et de l'ascension dans les villes de la classe bourgeoise qui, pour affermir et représenter son pouvoir, a usurpé la levée du droit féodal. « L'air de la ville rend libre » signifie que « le maître d'un esclave ou d'un serf perdait le droit d'avoir recours à lui comme individu subordonné à son pouvoir. (...) Le principe (de liberté) a été la règle. Les différences de statut disparaissaient donc à la ville, du moins tant qu'elles signifiaient différence entre simple liberté et absence de liberté»³. Le sociologue décrit, somme toute, le processus de détournement, par la bourgeoisie, du droit seigneurial, ce qui, à cette époque, constituait une désobéissance au modèle féodal. Le fait d'être présent dans la ville permettait au serf de s'émanciper du seigneur. Autrement dit, en s'introduisant dans la ville, le serf se libérait progressivement de son ancienne condition sociale et juridique et commençait à gagner sa liberté. Mais sa présence à l'intérieur des murs de la ville ne suffisait pas pour autant. Encore fallait-il qu'il y demeure un moment, puisque « un certain délai, généralement court » était nécessaire, le temps pour que l'ancien droit disparaisse et cède la place au nouveau. Si, dans son commentaire du dicton, Max Weber ne veut pas en généraliser la portée comme s'il s'agissait d'y réduire tout la question de la ville, il montre bien, cependant, comment les villes médiévales, par opposition au servage rural et à la domination capricieuse des seigneurs, permettaient aux individus de réaliser leur affranchissement. Dans cette perspective historique, la ville se présente ainsi comme lieu du droit protégeant

² Max Weber, *La ville*, Paris, Aubier, 1982.

³ *Penser la ville*, sous la direction de Pierre Ansay et René Schoonbrodt, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1989, p. 267.

l'existence de l'individu contre la réalité sociale de la toute-puissance — celle du servage et des rapports sociaux de féodalité. Accéder à la ville signifiait dès lors pour l'individu « le passage de la sujétion au sujet, non plus sujet du maître, mais sujet de droit »⁴. La ville proposait donc de nouvelles règles de vivre-ensemble, un nouveau pacte social. Elle est à l'origine d'un droit abstrait et universel qui s'oppose à un monde de relations de subordination médiévale, ce qui fait dire à Pierre Ansay et René Schoonbrodt⁵ que la genèse des droits de l'Homme est intrinsèquement liée au développement de la ville européenne. Quoique cette relation entre les droits de l'Homme et la ville soit passionnante, il n'appartient pas à notre étude de l'approfondir. Nous nous contenterons de retenir, de ce qui précède, l'idée que la ville, dès son origine, est pensée comme un « opérateur d'émancipation »⁶.

La ville en tant qu'opérateur d'émancipation est aussi conçue d'une manière qui intéresse plus directement notre travail, puisqu'elle est pensée non pas en fonction d'un aspect extérieur mais en elle-même, soit comme une concentration de lieux habités et une densité du trafic humain. Weber dit : « Du point de vue sociologique, cela (la ville) voudrait dire un rassemblement de maisons attenantes, en rang serré, qui forme une agglomération d'un seul tenant, tellement vaste que le groupement ordinaire et spécifique de voisinage, caractérisé par la connaissance personnelle et spécifique, fait défaut »⁷. Ainsi, le nombre de maisons et d'habitants rend impossible la saisie individuelle de toutes les rencontres puisque la capacité de la mémoire et la dilatation du temps imposent une limite à l'appréhension de l'individu. La concentration de lieux habités et la densité du trafic humain qui caractérisent la ville rendent possible, toutefois, l'anonymat en tant que « conditions de possibilités pour

⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁵ Le lien entre les droits de l'Homme et la ville est effectivement soulevé par les auteurs dans *Penser la ville*, *ibid.*, p. 39-40.

⁶ Nous empruntons cette expression aux auteurs Pierre Ansay et René Schoonbrodt lorsqu'ils commentent les propos de Weber, *ibid.*, p. 72.

⁷ *Ibid.*, p. 72, extrait cité de *La ville* de Max Weber.

les libertés réelles »⁸. Autrement dit, l'anonymat est une autre expression de la ville comme lieu d'affranchissement. Ainsi, cette dernière, par son étendue irréductible, ne soumet pas les individus au regard édifiant de l'Autre, comme ce peut être le cas dans les communautés restreintes ou les villages. Si elle permet, dans une autre mesure, la conciliation d'identités différenciées, elle préserve surtout le respect des droits fondamentaux des individus. Se présentant comme un lieu d'accumulation et d'amplification des libertés individuelles possibles dans l'anonymat, elle génère donc la rencontre non pas de son semblable, mais de l'inconnu, de l'étranger, et cette rencontre produit des comportements innovateurs : la ville moderne, telle qu'elle se présente avec ses cafés, ses salles de concert, ses classes sociales, ses ethnies, ses bruits et ses formes, offre un espace propice à la réalisation, à l'échelle de l'individu, de nombreuses potentialités humaines. À la fin des années 1960, Henri Lefebvre semble adhérer en partie à cette perspective lorsqu'il affirme « que l'avenir de l'homme ne se découvre ni dans le cosmos, ni dans le peuple, ni dans la production, mais dans la société urbaine »⁹. Ainsi, les libertés individuelles qui s'épanouissent dans la ville permettent de diversifier les expériences dans un même lieu. Chez Weber, la cité se présente finalement comme un immense dispositif d'émancipation pour les hommes et favorise, par là même, la coexistence des différences humaines. Dans la rencontre de l'autre, et non pas du semblable, résulte des expériences individuelles nouvelles. Si cette idée traverse une partie du XX^e siècle, il faut néanmoins revenir au milieu du siècle précédent pour en saisir la richesse dans sa première expression sous la plume de Baudelaire. Dès le XIX^e siècle, la ville — en tant qu'elle est concentration humaine nouvelle —, a abondamment stimulé son imaginaire. Le poète parisien n'aura cessé de s'y plonger pour s'en inspirer.

⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁹ Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, in *Penser la ville*, *Ibid.*, p. 479.

2. Le caractère hétérogène de la ville chez Baudelaire

Pour Baudelaire, la richesse de la ville réside dans son hétérogénéité. Il la décrit en ce sens comme une accumulation de lieux étranges et fascinants qui s'offrent à l'individu dans l'imprévisible et l'incertain. Dans son texte « Peintre de la vie moderne », le poète — qui présente le travail de son ami peintre Constantin Guys — expose cette conception de la ville. Guys produit des tableaux réalistes évoquant des scènes de la vie quotidienne parisienne, capturées aux hasards de ses promenades dans la ville. Quoique simples, ces dessins saisissent l'essence de la modernité, qui est définie par Baudelaire comme « le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable »¹⁰. Baudelaire tente ainsi de décrire une certaine façon de voir la vie telle qu'elle se déploie dans la diversité urbaine, une manière d'observer avec enthousiasme et sincérité les petites choses qui aménagent l'expérience quotidienne. Cette nouvelle façon de voir génère un travail artistique original : le soir venu, après s'être perdu dans la foule durant le jour, après avoir été stimulé à son contact, l'artiste tente d'en extraire une certaine vérité. Alors que ses contemporains semblent « blasés » et que la réalité de la vie leur paraît émoussée, le regard attentif de l'individu aux détails de l'ordinaire et aux mondes urbains qui l'entourent, qu'ils soient triviaux ou exceptionnels dans leur étrangeté ou dans leur misère, permet la création d'œuvres marquées par une ouverture d'esprit. Baudelaire décrit ainsi Constantin Guys :

(...) l'amoureux de la vie universelle (qui) entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un *moi* insatiable du *non-moi*, qui, à chaque

¹⁰ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », in *Écrits sur l'Art (tome II)*, Paris, Gallimard, 1971 (1845), p. 150.

instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive¹¹.

La ville se présente ici comme une inépuisable source d'inspiration et de connaissance pour « l'amoureux de la vie », elle évoque des flux d'expériences vécues pour et par un sujet individuel. Le flâneur qui déambule dans les rues de la ville pleine de promesses et de mémoires vit une expérience singulière stimulée par la rencontre et la coexistence de mondes différents. Cette diversité, si l'individu sait l'observer, contribue à l'enrichissement de sa personne et au développement d'un esprit ouvert, qui contraste avec le manque d'enthousiasme de la grande majorité des parisiens de l'époque. Les analyses de Walter Benjamin se référant à la situation de Baudelaire illustrent les différentes possibilités offertes par la ville — notamment la flânerie, la bohème, ou encore la traque, que Baudelaire aura vécue en fuyant ses locateurs à qui il ne payait pas ses loyers. Dans les propos de Benjamin, nous observons que la modernité représente la ville comme évasion, ce qui donne à l'art une nouvelle signification : celle d'une fuite qui s'opère au sein même de l'espace urbain, plutôt qu'un retour à une campagne qui se serait retirée dans le mythe.

3. La ville comme opérateur de créativité : les analyses de Walter Benjamin sur Baudelaire.

Walter Benjamin illustre cette idée de la ville comme prodigieux excitant chez Baudelaire en analysant, dans son texte « Sur quelques thèmes baudelairiens »¹², les expériences de choc vécues par le poète. Il nous montre, entre autres choses, comment l'expérience de sensations nouvelles (ce qu'il appelle des « chocs ») nourrit son travail d'écriture. Par « chocs », Benjamin parle des stimuli auxquels les individus sont exposés dans une ville. La réception de ces excitations provoque, sur la

¹¹ *Ibid.*, p. 146.

¹² Walter Benjamin, *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, 2000, p. 329 à 390.

conscience individuelle, des impressions et des sensations encore inconnues puisqu'elle ne les maîtrise pas. C'est ainsi dans l'expérience de la foule, dans ce véritable « kaléidoscope » où l'individu plonge comme dans « un immense réservoir d'électricité », que Baudelaire se sent à la fois effrayé et stimulé. Ces chocs sont engendrés par les désordres urbains : la misère et la richesse visibles dans les rues de Paris, les mendiants agressifs, les altercations avec les passants, les prostituées, les ouvriers, les malades, mais aussi les dandys et la bourgeoisie parisienne dont les mœurs et les attitudes contrastent, de manière indécente, avec la pauvreté des classes laborieuses.

Le poète oppose, à l'expérience de chocs, la parade de son être spirituel : c'est un duel auquel il se livre avec les expériences et les excitations qui l'assaillent¹³. Baudelaire traduit cet état d'esprit dans ces quelques vers :

Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
 Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
 Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
 Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
 Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
 Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés¹⁴.

Benjamin, se référant à Gide, parle en ce sens des « intermittences entre images et idées, entre mots et choses, lieux par excellence de l'excitation poétique » chez Baudelaire. Les heurts et les effets de contraste produits par les sensations de la ville nourrissent son imaginaire. L'expérience de choc est ainsi déterminante dans le style poétique développé par le poète. C'est probablement dans la dédicace de son recueil de poèmes en prose *Le spleen de Paris* que Baudelaire révèle toute la puissance d'évocation que recèle la ville. Benjamin cite les propos du poète :

¹³ Baudelaire voit également Constantin Guys comme un escrimeur se débattant avec les impressions qui l'ont frappées le jour.

¹⁴ Walter Benjamin, *Œuvres*, op. cit., p. 343, extrait du poème « Le Soleil » des *Fleurs du mal*.

Quel est celui de nous qui n'a pas, en ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? C'est surtout dans la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant¹⁵.

Dans ce passage, Baudelaire illustre le lien entre l'image du choc (les heurts, les soubresauts qui font violence à la conscience) et le contact avec les foules des grandes villes (les croisements, les rapports, les mouvements qu'elles provoquent). Il met en lumière l'idée que la ville, par les croisements qu'elle fait naître, présente des qualités essentielles à l'expérience humaine : elle est un fantastique lieu de connaissance et, par là, un formidable stimulant. « Avec son absence de végétation, sa laideur, son asphalte, sa lumière artificielle, ses effondrements de pierres, ses péchés, sa solitude dans les tourbillons humains », la ville concentre en elle ce qui représente les valeurs modernes : l'actuel, l'hétérogène, la discordance, la surprise, le bizarre, l'éphémère tant recherchés par Baudelaire. La ville est un royaume d'artifices, contrairement à la campagne qui est caractérisée par le naturel et la stabilité.

À côté de cette conception positive de la ville, Baudelaire en décrit également les revers. En effet, la ville représente aussi l'expérience de la perte de soi, de la chute dans l'enfer labyrinthique de lieux tels que les hôpitaux, « lupanars, purgatoire, enfer, bague ». La ville devient alors une accumulation de lieux maudits que le poète personnifie sous les traits d'une « énorme catin ». Malgré cela, cette ville aliénante est autrement plus intéressante que les petites villes comme Honfleur où peu de choses se produisent et où l'imprévisible et la liberté d'expression des individus sont négligeables, comparativement à ce qui se passe dans une métropole comme Paris.

¹⁵ *Ibid.*, p. 344.

En somme, on peut dire avec Baudelaire que la ville, en tant qu'elle est un espace de la diversité, permet ce perpétuel étonnement d'où peut jaillir le nouveau : la nouveauté prend la forme de sa prose poétique ou de la peinture de Guys. La ville, traversée par des éléments hétérogènes qui se rencontrent, fait ainsi émerger le moderne et l'actuel. Le poète qui déambule dans la ville ne cherche pas à se perdre dans la confusion ni à retrouver le Même : entre le chaos et le cosmos, il cherche à vivre l'expérience de la nouveauté qui transforme l'individu et qui inspire l'artiste.

Sans viser explicitement la ville, Milan Kundera développe une conception similaire de la création et de l'enrichissement individuels par la rencontre de différences. En effet, dans les processus de création littéraire, Kundera considère que la rencontre d'éléments hétérogènes est essentielle pour faire surgir la nouveauté : « Plus les choses sont étrangères l'une à l'autre et plus magique est la lumière qui jaillit de leur contact. J'aimerais parler d'une poétique de la surprise; ou de la beauté en tant que perpétuel étonnement. Ou bien utiliser, comme critère de valeur, la notion de densité : densité de l'imagination; densité des rencontres inattendues »¹⁶. Se référant à Kundera, Alain Médam trace un parallèle entre les univers romanesques et les univers urbains : à la manière des romans, les villes conduisent à des situations imprévues et créent, par là, de la nouveauté. De ces mouvements divers et inattendus que produisent la ville, rien ne peut donc s'affirmer comme valeur absolue, comme référence arrêtée et définitive : ce vers quoi tend la ville demeure inconnu et ne peut se réduire à un modèle unique, prévisible. Toujours en suivant Kundera, Médam parle de la ville comme d'un « carnaval de la relativité »¹⁷ où les éléments épars s'entrechoquent dans l'incertitude. C'est bien cette ville-là, vécue individuellement comme expérience de l'imprévisible (une forme de choc), que Baudelaire a recherchée avant l'écrivain et le sociologue. C'est probablement parce qu'il a été un

¹⁶ Citée par Alain Médam dans *Labyrinthes des rencontres*, Montréal, Fides, Collection Métissage, 2002, p. 76.

¹⁷ *Ibid.*, p. 76.

des premiers — sans oublier Edgar Allan Poe — à célébrer la ville et la création poétique dans l'hétérogène, que plusieurs penseurs de la ville se sont inspirés de son œuvre et de sa démarche artistique. Richard Sennett, qui s'est intéressé aux problématiques liées à la ville contemporaine, est l'un d'eux.

II. La ville comme expérience humaine

1. L'ouverture à l'autre chez Richard Sennett

Richard Sennett s'est inspiré des expériences urbaines de Baudelaire pour interpréter le caractère hétérogène de la ville comme un puissant moteur de connaissance de soi. Il considère la capacité des citoyens à s'ouvrir à la différence dans la ville comme fondamentale puisque « l'essence du développement de l'être humain est le développement de sa capacité d'assimiler des expériences de plus en plus complexes »¹⁸. Dans son livre *La conscience de l'œil*, l'auteur défend la thèse selon laquelle le contact de l'individu avec la diversité est un moyen d'apprentissage de la complexité de nos sociétés humaines. L'auteur valorise, en ce sens, les mondes urbains hétérogènes et coexistants — comme c'était encore le cas de Paris à l'époque de Baudelaire — et déprécie la monotonie des villes contemporaines composées de quartiers homogènes, isolés les uns des autres. La ville homogène, suivant le modèle du Même et du Semblable, tente d'exclure le plus possible les événements imprévisibles et de maîtriser, autant qu'elle le peut, les aléas de la vie quotidienne. Ce genre d'espace urbain ne confronte pas l'individu aux possibilités d'incidents et de situations nouvelles, il incite plutôt le citoyen à se refermer sur ce qu'il connaît déjà. Pourtant, dans le mouvement inverse d'ouverture de l'individu vers l'extérieur, c'est à la fois la découverte de l'altérité qui devient possible et une meilleure connaissance

¹⁸ Richard Sennett, *La conscience de l'œil*, Paris, Les Éditions de la Passion, 2000, p.119.

de soi-même. C'est en ce sens que Sennett associe, dans ses analyses, les expériences décrites par Baudelaire à un idéal :

La ville moderne peut faire que les gens se tournent vers l'extérieur, et non vers l'intérieur. Plutôt que de leur donner la totalité, la ville peut leur offrir l'expérience de l'altérité. Le pouvoir qu'a la ville de réorienter les gens de cette façon réside dans sa diversité. En présence de la différence, les gens ont au moins la possibilité de sortir d'eux-mêmes. La foi de Baudelaire dans le pouvoir de la diversité offre un des moyens de tenter l'expérience de l'altérité dans les rues d'aujourd'hui¹⁹.

À la manière du promeneur qui voit dans l'observation de la foule une certaine manière de saisir l'essence de l'humanité et de s'en imprégner ou d'en être affecté, Sennett considère que la rencontre de la diversité urbaine permet une meilleure connaissance des individus et des collectivités. Pour lui, le fait de s'exposer au monde extérieur (ce qui s'oppose au repli sur soi ou encore à l'attitude individuelle qui consiste à ne fréquenter que des lieux homogènes, comme les banlieues aisées ou les centres commerciaux) permet de forger des adultes plus équilibrés, capables de faire face à la complexité de la vie — complexité qui doit se traduire dans la forme des villes — et de retenir un apprentissage de cette complexité. Cette ouverture à la différence de l'autre permet ainsi d'augmenter le nombre de ses actions dans le monde et de s'approprier une part toujours plus grande des expériences de la ville. Dans cette perspective, l'individu est conduit à se dépasser lui-même et à se transformer. Il s'agit, pour Sennett, d'une des principales qualités de la ville.

Dans ses promenades, qu'il pratique à la manière du flâneur dans les rues de New York, Sennett constate cependant le désengagement des passants à leur indifférence devant la diversité et la complexité des sociétés humaines dont regorge pourtant sa ville. Il en déduit que le simple fait d'être exposé à la différence n'est pas un critère d'ouverture suffisant; encore faut-il que l'individu soit capable d'effectuer

¹⁹ *Ibid.*, p. 112.

le passage de sa vie intérieure vers le monde extérieur. L'introversion propre à la civilisation chrétienne (la séparation de l'expérience intérieure et de l'expérience extérieure) est ancrée dans nos modes de vie et dans nos façons d'appréhender le monde. Sennett affirme ainsi que

Le retrait en soi et la crainte d'être exposé demeure comme si toutes les différences étaient potentiellement aussi explosives que celles qui séparent un trafiquant de drogue d'un simple citoyen. Voilà la neutralisation : si quelque chose commence à me troubler ou à me toucher, il me suffit de continuer à marcher pour mettre fin à mes sensations. De plus, je souffre de la surabondance, (...) : mes sens sont submergés d'images, mais la différence de valeur entre une image et une autre devient aussi passagère que mes propres mouvements; la différence devient un simple défilé de variété²⁰.

Le paradoxe que soulève Sennett, celui du risque de devenir indifférent à la surabondance de la diversité, a été analysé par Benjamin dans l'expérience de choc. Benjamin montre comment les habitants de la ville, afin de se prémunir contre les stimuli incessants de la ville, apprennent à s'en défendre en restant indifférents et neutres, contrairement à Baudelaire qui les recherchait intensément pour activer sa créativité. Selon Sennett, la solution qui permettrait d'éviter l'indifférence réside dans une ouverture consciente à l'autre. Le comportement du citadin, lorsqu'il est marqué par la neutralité et la passivité, présente le danger d'une perte d'échanges et d'interactions sociales, d'où l'importance, pour l'auteur, d'aménager la ville de façon à rendre les gens plus attentifs les uns aux autres. Ce qui pourrait sans doute se produire, au demeurant, si les individus participaient activement à l'appropriation de leur ville.

Somme toute, Sennett semble privilégier l'engagement de l'individu dans l'expérience de la différence dans une perspective précise d'amélioration de l'expérience humaine. Pour notre part, nous n'attribuons aucune visée ou intention

²⁰ *Ibid.*, p. 117.

particulière à ces perspectives de nouveauté : le devenir de la ville et des expériences individuelles étant en perpétuel transformation, il n'y a pas d'anticipation possible, de mode d'emploi ou de modèle de ville meilleur qu'un autre. Si tel était le cas, nous reviendrions à la logique du Même et du Semblable qui forcent à identifier la ville à certaines représentations.

2. La ville comme opérateur du développement de l'être humain

À partir des réflexions sur la ville de Weber, Baudelaire, Benjamin et Sennett, nous pouvons affirmer que la ville est un lieu d'affranchissement, présentant un caractère d'hétérogénéité et d'ouverture possible à autrui. Nous retenons chez Weber que le principe de liberté, qui accompagne la notion de ville depuis ses origines médiévales, permet à des individus singuliers et différents les uns des autres d'y trouver une place. Ce principe de liberté assure donc la coexistence, en un même lieu, de mondes différents. La ville se présente ici comme un immense dispositif d'émancipation de l'humain. Elle devient alors un espace de rassemblement des différences, et non pas du semblable. Chez Baudelaire, nous avons vu que du contact de la différence jaillit la nouveauté, ce qui donne forme à la création artistique. Chez Sennett, le contact et l'ouverture à la différence assurent à l'individu un apprentissage de la complexité de la ville et lui permet de se dépasser lui-même.

La ville est ainsi ce lieu où tout ce qui réalise les potentialités de l'homme est exprimé par la multitude des individus. La ville, à l'image de l'être humain, est une structure insaisissable dont la nature profondément complexe et hétérogène découle du rassemblement et de la coexistence de mondes humains différents (classes sociales, générations, cultures, professions, ethnies, religions, etc.). C'est au contact

de ces différences que peuvent se développer des cultures urbaines²¹ nouvelles et que la vitalité de la cité peut se maintenir. En effet, la coexistence de mondes humains différents à l'intérieur d'un périmètre physique défini par l'espace de la ville permet à celle-ci d'être

le lieu non de la rencontre des semblables par la famille ou la culture mais d'être par excellence le lieu de la rencontre de la différence dans la liberté et l'égalité, grâce à quoi il est possible, au moins pour partie, de dépasser les contraintes et les limitations de la fortune, de l'appartenance culturelle et même ethnique. Ce sont ces vertus de la ville qui en font l'établissement commun construit par l'homme — (...) (au) sens de lieu partagé avec intérêt et plaisir parce qu'il donne liberté et égalité au sujet²².

La coexistence et la rencontre de mondes différents permettent ainsi à l'individu de s'émanciper et de se réaliser. La ville, en tant qu'« établissement commun construit par l'homme », en tant que lieu partagé, s'oppose en fait à toute forme d'exclusion. C'est en ce sens que Alain Médam nous dit qu'il reviendrait à l'espace public de la ville « de devenir un lieu où il serait exclu de pouvoir exclure »²³. Ainsi, si l'on pense la ville sous la forme des espaces publics — rues, boulevards, parcs, places, etc. —, on constate que ces derniers devraient posséder les qualités de la ville que nous avons identifiées précédemment : lieu d'affranchissement, d'hétérogénéité et d'ouverture à autrui. Ils rejoindraient en cela le vieil adage : « l'air de la ville rend libre ». Non seulement devrait-il rendre libre, mais le brassage ou la rencontre de ces mondes urbains hétérogènes devrait se conjuguer et produire de la nouveauté, laquelle serait non pas la somme de ses parties mais quelque chose de supérieur qui maintiendrait en vie les cultures urbaines en les enrichissant.

²¹ Par cultures urbaines, nous n'entendons pas un domaine particulier (par exemple la culture artistique) mais plutôt l'ensemble des formes acquises de comportements dans les sociétés humaines.

²² Pierre Ansay et René Schoonbrodt, *Penser la ville*, *op.cit.*, p. 21.

²³ Alain Médam, *Villes pour un sociologue*, Paris, L'Harmattan, 1998, p.43.

En effet, l'expérience de la diversité dans les espaces publics de la ville ne participe-t-elle pas au développement des êtres humains? Grâce à leur expérience de la ville, les individus se créent de manière autonome en tant que sujets s'exprimant librement par leurs pratiques quotidiennes. Si la ville est, en ce sens, la condition spatiale de la réalisation des valeurs de liberté qui permet le développement des individus et, en bout de ligne, d'une culture diversifiée, elle contient également une dimension culturelle : elle stimule les créateurs, nous l'avons vu avec Baudelaire, mais également avec Richard Sennett. Elle constitue, de nos jours, un milieu culturel des plus intenses, alimenté par les manières de sentir, de penser et d'agir générées par les citoyens et leur regroupements au sein de mouvements sociaux et d'institutions. C'est à la ville que les établissements politiques et culturels, les sièges sociaux, les lieux de savoir (écoles, universités, bibliothèques, etc.) et les activités artistiques s'installent, se côtoient et se développent dès lors qu'ils sont animés et investis par la participation active des individus — que serait en effet une université sans étudiant, un siège social en manque de main-d'œuvre qualifiée ou encore des musées sans visiteurs ? Le citoyen se trouve, en quelque sorte, plongé en permanence dans des carrefours de créativité humaine produits par la ville, il doit faire des choix et s'approprier en toute liberté l'espace urbain. En s'appropriant la ville, en l'investissant de ses initiatives, le citoyen, bouleversé par la diversité, la transforme à son tour.

Pourtant, cette créativité humaine, cette nouveauté qui émerge au contact de la diversité et de la rencontre avec la différence de l'autre, est freinée par l'uniformité et le conformisme. C'est le risque, croyons-nous, que certaines villes courent lorsque les espaces urbains se voient transformés en espace de divertissement et de consommation. Ces espaces, conçus selon des objectifs de rentabilité, modifient les mouvements propres à la ville. C'est du moins un point de vue sur la ville qu'Alain Médam soulève dans son ouvrage *Labyrinthes des rencontres* et que nous explorerons

dans le deuxième chapitre. Ce dernier propose une lecture de la ville qui rejoint d'assez près la conception que nous venons d'exposer : la ville y est considérée comme un espace permettant les rencontres et le développement dans la diversité. Nous développerons, en ce sens, dans le deuxième chapitre, la notion de « rapports de force » qui concertent ou freinent la coexistence de la diversité dans l'espace urbain : la ville se fait et se défait chaque jour, sous l'impulsion des forces qui la traversent et qui lui insufflent un mouvement et un équilibre singuliers. Ces forces se rencontrent dans l'espace de la ville comme des éléments hétérogènes : les forces centralisatrices travaillent en sens inverse des forces disjonctives. Entièrement construite par ces forces, la ville demeure insaisissable dans son devenir, au sens où ce qui advient de la ville, ce vers quoi elle tend, est imprévisible. Ces forces peuvent toutefois être analysées séparément. Ainsi, lorsque les forces centralisatrices poussent la ville vers sa reproduction, vers le modèle du Même et du Semblable, les différences s'amenuisent et finissent par être exclues de son espace. Le développement de la ville se produit alors dans l'ordre, l'uniformité et le conformisme. La créativité humaine émerge ainsi plus difficilement puisque le contact avec la diversité est plus limité. Ainsi, les forces peuvent accentuer ou, encore, mettre à l'épreuve la nature de la ville comme espace de rencontres de la diversité en toute liberté. C'est dans cette perspective que nous allons analyser la ville comme un espace de rencontres soumis à des équilibres fragiles que les événements culturels de masse peuvent, entre autres, influencer.

Deuxième Chapitre

La ville et ses rapports de force

Nous avons dégagé, dans le premier chapitre, une idée abstraite et presque poétique de la ville largement inspirée par des auteurs et poètes qui l'ont pensé comme espace de créativité humaine où la rencontre d'éléments hétérogènes faisait jaillir la nouveauté. En puisant dans les conceptions de forces d'Alain Médam, qui donnent à la ville son équilibre, nous voudrions maintenant étudier les différents mouvements de ces forces dans l'espace urbain afin de saisir, dans notre étude de cas, l'influence du Festival International de Jazz de Montréal. Nous identifierons trois types de forces qui investissent la ville et portent son destin vers des horizons différents qui sont de l'ordre de la dissémination, du consensus ou de la nouveauté.

Alain Médam s'intéresse aux phénomènes urbains et s'est consacré à l'étude de métropoles contemporaines comme New York, Naples, Jérusalem, Marseille et Montréal. L'intention qui oriente ses observations consiste non pas à utiliser ou développer un concept théorique et rigide de la ville, mais plutôt de comprendre, par des approches descriptives et expressives qui dressent des portraits anthropologiques des villes, la complexité de leurs structures, les problématiques qui les traversent et qui constituent leurs singularités. Pour comprendre adéquatement les analyses d'Alain Médam, sans doute faut-il partir du principe qui les fonde et qui est de l'ordre de la valeur : les villes génèrent la rencontre. Elles mettent en place toutes sortes de carrefours, de lieux de croisements et de rendez-vous, qui permettent des intersections positives entre les êtres humains. Dans les pages qui suivent, nous insisterons sur cette idée que les rencontres ne peuvent se faire que dans des contextes indéterminés. Nous analyserons, en ce sens, en quoi les forces de la ville peuvent encourager ou nuire à l'éclosion des rencontres humaines dans l'espace urbain.

1. Rencontres et labyrinthes

a. Ville et rencontres

Si la rencontre est paradigmatique dans la pensée de la ville chez Médam, il faut sans doute commencer par comprendre ce qu'il entend par ce terme. À l'échelle individuelle, la rencontre représente pour lui les mouvements d'ouverture et de fermeture entre les individus. Il s'agirait, d'une part, d'un élan qui pousse un être humain vers un autre être humain et, d'autre part, d'un repli qui incite l'homme à se rencontrer lui-même, c'est-à-dire à reconnaître ce qu'il est déjà. Les rencontres dans la ville donnent lieu à ces mouvements inverses : tantôt l'homme voudrait se défaire de lui-même pour se fondre dans le grand tourbillon de la ville, se perdre dans l'étrangeté; tantôt il voudrait se ressaisir en se repliant sur lui-même afin de se maintenir dans son irréductible singularité. Médam recourt à deux types pour illustrer ces mouvements inverses. D'abord, le voyageur dans la ville de New York qui, dans un premier élan d'ouverture, est saisi par la ville et fasciné par elle; ensuite, l'immigrant qui s'installe dans une nouvelle ville et qui éprouve généralement le besoin de se fondre dans sa communauté ethnique pour assurer son identité en retrouvant les traces de ses origines. Les mouvements d'ouverture et de fermeture sont déclinés selon une série de possibilités qui s'étend, par exemple, de l'égarement à l'appropriation (être saisi par la ville ou s'en saisir) ou, encore, de la confrontation à la communion (de l'incompréhension de l'étranger à la reconnaissance de ce dernier). Les rencontres peuvent ainsi se lire comme un va-et-vient entre le soi et l'autre qui, d'une part, consiste à se découvrir lui-même en entretenant une relation avec ce qui est différent de soi (l'étranger), d'autre part, à s'identifier soi-même en maintenant un contact avec ce qui est semblable à soi (l'altérité intérieure). Médam s'intéresse surtout au premier type de va-et-vient, comme s'il voulait dépasser, dans une sorte de dialectique, la contradiction apparente entre les deux mouvements. Dans ce dessein, il nous montre que la spécificité de la ville provient de sa capacité à permettre à l'individu de se reconnaître soi-même en rencontrant l'autre dans l'anonymat ou en

faisant l'apprentissage de l'altérité. La construction de l'identité de l'individu apparaît dès lors indissociable de cette capacité simultanée à prendre distance par rapport à soi et à sa communauté pour prendre conscience de soi dans son rapport à l'autre. Voilà ce que produit et permet la ville en synthétisant, en son sein, les mouvements de la rencontre : en tant qu'accumulation de mondes humains différents, la ville permet les chocs, les interférences, les jonctions, les disjonctions, les affrontements, les rendez-vous entre individus. En cela, elle s'oppose au monde rural qui, plutôt que de produire divers univers humains, symbolise davantage la stabilité, la communauté et le retour implacable des cycles saisonniers qui réduisent les variations, les nouveautés, les points de fuite, bref, l'inconnu. Ceux que l'on y rencontre sont pour l'essentiel nos semblables, c'est-à-dire les membres de notre communauté.

Les mouvements de rencontres que nous venons de décrire sont associés aux formes spécifiques des espaces urbains. Les villes sont associées généralement à deux principales formes et toutes deux sont spatiales. Il s'agit du « labyrinthe » et de la « grille » (ou « villes-grilles »¹ selon l'expression de Sennett). Comment ces formes spatiales modélisent-elles les possibilités de rencontre dans la ville ?

b. Formes des villes : labyrinthes et grilles

En tant que structure complexe et intotalisable, la ville peut s'apparenter à la forme du labyrinthe comme un inquiétant dédale urbain qui emporte et brasse, en lui-même, la multitude et les différences humaines. L'image du labyrinthe offre des possibilités de déambulations dont les issues demeurent imprévisibles, puisque la forme même du labyrinthe est *a priori* insaisissable. Au contraire, le carrefour — ou la ville en forme de grille (espace quadrillé) — permet de s'orienter facilement dans l'espace. La grille ouvre et offre ses perspectives au loin dans l'horizon, au contraire du labyrinthe sinueux. Haussmann entreprit de remodeler Paris sur le modèle de la

¹ Richard Sennett, *La conscience de l'œil*, Paris, Les Éditions de la Passion, 2000, p. 68.

grille : la ville de Paris, vieille et congestionnée, constituait selon lui « un véritable bouillon de culture pour la trinité maudite : maladie, crime et révolution »². Il ouvrit donc des boulevards droits, larges et perpendiculaires à travers les ruelles labyrinthiques de Paris, dont le but était d'améliorer la circulation et de contrôler davantage les « classes laborieuses » considérées comme dangereuses. C'est également sur le modèle de la grille que les villes américaines furent construites. Ce modèle eut, selon Sennett, des effets plutôt négatifs :

En construisant les villes-grilles, les 'nouveaux' Américains agirent comme lors de leurs rencontres avec les indigènes : ils effacèrent la présence d'un Autre étranger plutôt que de le coloniser. Au lieu d'investir l'espace de signification, le contrôle s'exerça par la neutralisation des lieux³.

Ces espaces quadrillés favorisent le contrôle, selon Sennett. Ils excluent l'imprévisible et neutralisent l'espace en lui ôtant ses particularités. Les villes construites sur le modèle de la grille permettent, cependant, au corps individuel de saisir aisément la ville par représentation, ce qui lui permet de se soustraire à son emprise : le corps n'est plus enlacé par les rues qui le tournent et le retournent, il conçoit clairement et distinctement ses déplacements selon les coordonnées de la grille.

À l'opposé de l'espace quadrillé, la ville labyrinthique qu'explore l'individu permet des expériences spatiales qui se distinguent nettement des effets de rencontres prévisibles produits par la ville construite sur le modèle de la grille. Appréhendée comme un labyrinthe, la cité est assimilable à un champ de contraintes qui produit un réseau complexe, impossible à saisir à première vue. Lors d'une simple déambulation dans la ville, les rues se présentent comme des parois opaques qui ne sont pas toujours linéaires et qui ne permettent pas toujours d'anticiper ce qu'il y a au-delà.

² *Ibid.*, p. 86.

³ *Ibid.*, p. 86.

C'est une sensation, du reste, que l'on éprouve généralement lorsque l'on visite une ville pour la première fois. La densité des passants, le harcèlement ou la simple présence de groupes marginaux (vendeurs ambulants, itinérants, etc.), les vitrines des boutiques, les terrasses des cafés, l'animation culturelle des rues ou l'architecture sont autant d'événements que l'individu rencontre au cours de sa déambulation et qui conditionnent ses choix de parcours. L'exploration labyrinthique se définit ainsi par des contraintes (rues en cul-de-sac par exemple), des choix à faire (prendre une rue sinueuse sans savoir avec certitude si elle mène dans la bonne direction) et des événements de différentes natures qui influencent le parcours du citadin à chaque intersection. En définissant l'espace de la ville comme un labyrinthe, nous renonçons, en fait, à le considérer exclusivement comme clair et prévisible. En suivant Merleau-Ponty, il est intéressant de considérer l'expérience déambulatoire de la ville selon un espace non pas « spatialisé » mais « spatialisant », puisque, à l'inverse du premier qui enferme et contient les choses, l'« espace spatialisant » tient compte du rôle de l'expérience et de la pratique de l'espace dans sa construction mentale. Le corps, en tant que centre de gravité de l'expérience, devient le lieu d'un système d'actions possibles qui révèle l'espace urbain au gré de ses choix⁴. Sans faire référence à Merleau-Ponty, c'est sans doute dans une même perspective que Médam pense l'expérience de la ville. Partant à sa découverte, l'individu se rencontre aussi lui-même en vivant corporellement l'expérience spatialisante. En ce sens, Médam dit, en parlant du voyageur qui explore New York : « Vous êtes différent, vous dites-vous, et pourtant, jamais comme maintenant, vous n'avez été autant ce que vous êtes »⁵.

Rappelons que le labyrinthe est essentiellement un entrecroisement de chemins, dont certains sont sans issues. Dans l'imaginaire occidental, il évoque un parcours difficile où il s'agit de découvrir la route qui conduit à son centre. Ce

⁴ Ces idées de Maurice Merleau-Ponty nous viennent de Michel de Certeau, « Récits d'espace » in *L'invention du quotidien, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 170-191.

⁵ Alain Médam, *Labyrinthes des rencontres*, Montréal, Fides, Collection Métissage, 2002, p. 51.

parcours s'assimile à une sorte de voyage initiatique⁶, ou d'épreuve, qui symbolise une transformation de soi. C'est sans doute dans cet esprit que la ville, chez Médam, permet à l'individu de se rencontrer lui-même et qu'elle provoque une expérience spatialisante : l'individu se saisit lui-même dans les formes de la ville. Et la comparaison se prolonge : la ville comme espace labyrinthique permet à l'individu d'accéder à soi par la série des épreuves et des voyages initiatiques que forment ses déambulations. En somme, le labyrinthe, contrairement à l'espace quadrillé, est la métaphore de la ville qui exprime le mieux la conception que nous avons d'elle : la ville forme un ensemble de parcours possibles qui favorisent la rencontre de la diversité et de l'imprévisible; et c'est grâce à cette dernière que la ville oriente l'individu et stimule sa transformation et son dépassement.

2. Les forces centralisatrices : opérateur des rencontres dans la ville

Jusqu'ici, nous avons vu avec Médam que les villes s'apparentent à des « labyrinthes » traversés par des forces contraires de repli et d'ouverture. Toujours en suivant l'auteur, nous aimerions maintenant dégager de ces forces les modalités de la rencontre dans la ville. Partons de cette citation de Médam :

La rencontre crée la ville. Des populations se réunissent. Elles rassemblent autour d'elles des éléments épars, contradictoires, de leur environnement afin de faire, grâce à ces rapprochements, des opportunités complémentaires. Des synergies créatrices. En ces carrefours, des cités prennent naissance. Les villes, ensuite, créent la rencontre. À dire vrai, elles sont faites pour que des convergences s'opèrent, que des disparités se tolèrent, que des transmissions se réalisent. Pour que l'étrangeté soit reconnue, devenant altérité. Pour que les précipitations, improvisations qui portent le citoyen à questionner ses

⁶ *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 554.

semblables, ne cessent de le mouvoir dans les lacis de la cité. (...) Elle s'avère être matrice d'interactions sociales créatrices, innovatrices (...)⁷.

« Interactions », « synergies », « rapprochements », « disjonctions ». Ce sont tous là des termes qui désignent la manière dont les mouvements de forces donnent à la cité son équilibre et sa singularité. Médam nous permet de représenter ces forces à partir d'une directionalité : l'une exprime un mouvement *vers le centre* des villes et l'autre, un mouvement *vers l'extérieur*. « Centrifuges » et « centripètes », telles sont les forces qui donnent à la rencontre dans la ville ses modalités.

Le thème du mouvement du soi à l'autre n'est pas nouveau. Nous le retrouvons aisément dans les archétypes les plus anciens. Le mythe d'Hestia et d'Hermès qui définissait, dans la Grèce antique, le monde du foyer et du repli sur soi (Hestia) et le monde de l'aventure et de l'élan vers l'étranger (Hermès) en est un exemple. Nous remarquons également la présence de ce thème dans les sociétés primitives étudiées par les anthropologues auxquels Médam se réfère. Il reprend, en outre, l'analyse de la société inuk de Marcel Mauss. Entre le mouvement de concentration de cette communauté qui se rencontre et se retrouve en hiver (se resserre pour se protéger du climat rude) et sa dispersion au cours de l'été (le temps de la chasse, l'ouverture vers l'inhabituel, l'étranger), s'alternent les modes de vie matriarcal et patriarcal selon les saisons et les contraintes climatiques. Ainsi, la société inuk se replie, d'une part, autour du foyer et rencontre son altérité intérieure à travers les légendes et les traditions en hiver (se raconter qui l'on est, se reconnaître), et se disperse, d'autre part, durant la chasse en été pour parcourir les territoires selon une « autorité technique et instrumentale » dans le but d'explorer, de découvrir, de partir à la rencontre de l'inconnu. Ce dernier processus offre à l'individu la possibilité de s'éprouver lui-même et d'être transformé par de nouvelles expériences. En rabattant cette analyse de la société inuk sur la ville, Médam veut montrer comment

⁷ Médam, *Labyrinthes des rencontres*, op. cit., p. 128.

celle-ci converge d'abord vers une unité identitaire. Les hommes ont un besoin quasi-primitif d'établir, au centre de la cité, des lieux qui donnent forme à la certitude et à l'affirmation de leurs possessions et de leurs croyances. La ville est ainsi traversée, dès le début, par des forces qui précisent l'exigence de se regrouper et de rencontrer l'autre autour du « totem » : « la rencontre des uns et des autres ne peut autrement s'accomplir qu'autour et à propos d'une rencontre : celle d'une autorité supérieure, totémique; celle d'un Grand Autre qui dans l'éther, quelque part, doit se trouver planer »⁸.

Il existe, originellement, un lien fondamental entre « centralité » et « sacralité », c'est-à-dire un mouvement de recentrement dans la ville qui s'élève à la verticale, vers une instance céleste. Cependant, la ville est également traversée par des mouvements horizontaux lorsque les hommes sont pourvus de convictions suffisantes constituant un centre commun. D'autres forces traversent donc la ville et ce sont celles de l'exploration. Mais avant de s'y engager, avant d'être prêts à affronter l'inconnu, les hommes doivent être saisis par le mouvement qui porte vers le haut, vers la rencontre d'un Grand Autre qui semble modéliser toutes les autres formes d'altérité : « singuliers parcours, qui veut qu'on ne puisse aller vers les autres qu'en passant par les limbes d'une Altérité supérieure ... »⁹. En ce sens, Médam établit que des points de transcendance ont toujours été nécessaires pour centrer l'espace des cités. C'est seulement à partir de ces centres qui s'élèvent à la verticale que, sur le plan horizontal de la ville, « les uns peuvent rencontrer les autres, fusionner, communier avec eux, se demander pourquoi eux aussi gravitent autour de cet axe ». Dans le cas contraire, c'est-à-dire lorsque la reconnaissance est conflictuelle, les individus ne peuvent se reconnaître et coexister dans la ville. Nous pourrions ici considérer le cas de Montréal, où il n'y a pas eu de transcendance commune puisque la ville a été scindée, pendant longtemps, entre le monde

⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹ *Ibid.*, p. 21.

francophone et le monde anglophone. Entre la religion catholique et le protestantisme, entre le monde ouvrier et la classe dirigeante, entre la vie rurale et urbaine, on ne voit guère sur quelle transcendance les Francophones et les Anglophones pouvaient se retrouver, se reconnaître et communier dans la ville. Médam veut montrer ainsi le mouvement fondamental qui force la cité à se diriger vers son centre : la société a toujours eu besoin de se centrer autour d'une transcendance qui génère le sentiment d'une identité commune. Sans elle, la ville ne peut représenter un espace cohérent.

À partir de ces réflexions, Médam identifie deux types de forces qui provoquent des tensions dans l'espace des villes contemporaines. Il y a d'abord les forces centripètes, que l'auteur qualifie de forces du « co » et qui sont caractérisées par leur attraction vers le centre — celles que nous avons identifiées, plus tôt, par des formes primitives associées au besoin de repli autour de la communauté (transcendance, identité commune). Ensuite, il y a les forces centrifuges, qu'il qualifie de forces « dis » et qui, elles, éloignent du centre. Un des objectifs de Médam est de comprendre le jeu d'équilibre résultant de ces forces. Ce qui lui permet de voir que lorsque les forces du « co » ou du « dis » agissent avec trop d'emprise au détriment des autres, elles présentent des dangers. Nous allons donc nous attarder ici aux fonctions et aux risques des forces centrifuges et centralisatrices, avant de voir qu'il existe une 3^e force, nommée force « trans », qui nous fait comprendre l'émergence de la nouveauté.

a. Forces centrifuges

Lorsqu'elles atteignent leur limite, les forces centrifuges risquent de produire la désagrégation de la ville et de son identité, en poussant ce qui est sous leur emprise vers la dissémination, le disparate, le disjoint et le discordant. Ces forces incitent, par exemple, les communautés ethnoculturelles et les classes sociales défavorisées à se

replier sur leurs singularités, à se ghettoïser, à rester sur leur quant-à-soi, à demeurer à la périphérie de la ville pour ne pas se perdre dans l'éclatement. Si toutes les communautés en présence étaient soumises à de telles forces, il n'y aurait, finalement, qu'une désagrégation de l'ensemble. Ce serait, à l'extrême, le règne des « commandos » ou des « mafias locales ». Si les espaces urbains étaient engagés exclusivement dans leur mouvement, ils risqueraient de dissoudre l'unité politique des communautés en défaisant les lois générales et le principe du partage de la ville : cette dernière ne serait qu'un tissu mis en lambeau par des règles locales, exclusives et conflictuelles. La gigantesque ville de Mexico en est peut-être l'incarnation, avec ses quartiers périphériques pauvres qui s'y rattachent tant bien que mal, ce qui a pour effet d'augmenter le chaos. Les bidonvilles sont en proie au désordre urbain, à la misère, à l'inhabitation et à la violence : dans cette réalité, l'espace urbain perd toutes ses qualités et ne répond plus à l'idée de la ville comme lieu d'émancipation pour tous et de créativité humaine dans la différence. C'est peut-être parce que les villes du Sud n'ont pas connu, comme celles du Nord, le lent passage de la réalité rurale aux problèmes urbains (liés, à une époque, à l'industrialisation et, aujourd'hui, à la mondialisation). Les mégapoles du Sud ont été, en quelque sorte, violemment propulsées à l'ère de la globalisation. Les forces centripètes, organisatrices, structurantes et technologiques n'ont pas eu le temps de stabiliser ces villes prises dans le tourbillon de la démultiplication.

En comparaison, les villes occidentales (du Nord) se sont généralement transformées de manière progressive. Le Paris de Baudelaire n'a-t-il pas été transformé par les travaux de Haussmann dès le XIX^e siècle, soit dès le début de l'ère de l'industrialisation? Face à l'accroissement phénoménal de la population, aux peurs de soulèvements politiques, face au manque d'hygiène et de sécurité, le Baron a transformé des quartiers entiers de Paris au nom de la sécurité publique. Le véritable

but de ses travaux était, en fait, de protéger la ville contre la guerre civile¹⁰. Il voulait rendre à jamais impossible l'érection de barricades à Paris en construisant des boulevards larges et en rapprochant les casernes des quartiers ouvriers. Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault a mis en lumière les stratégies d'aménagements urbains développées dès le XVIII^e siècle avec le « Panopticon » de Bentham, soit bien avant l'intervention de Haussmann, mais qui en indique toutefois l'esprit. L'objectif était alors d'aménager les espaces, les quadriller, de façon à pouvoir gérer et surveiller des corps, plutôt qu'exercer une répression qui n'était, par ailleurs, plus dans l'air du temps. Ainsi, nos villes occidentales ont été investies très tôt par des forces organisatrices qui réintroduisent dans l'espace physique et l'espace symbolique (l'identité commune, les points de transcendance) de la ville un ordre qui s'oppose aux tensions disjonctives et chaotiques qui la menacent. Ce sont principalement les avantages (une stabilité et un ordre minimum) et les risques (un contrôle excessif) que présentent ces forces que nous nommons centralisatrices qui nous intéressent, puisque ces dernières sont généralement celles qui sont les plus présentes de nos jours dans les centres urbains occidentaux.

b. Forces centralisatrices

Si les forces centralisatrices ont pour objectif de répondre à des besoins démographiques et économiques, elles sont également, chez Médam, de l'ordre de la concordance, du consensus, de la convivialité et de la recherche de dénominateurs communs. En bref, elles assurent une fonction de communication politique. Alors que les villes entrent dans la course de la mondialisation de l'économie et qu'elles sont, de ce fait, soumises aux flux des migrations internationales, les espaces publics urbains représentent des espaces privilégiés de l'échange interculturel et de la reconnaissance de l'autre. Pour une part, les forces centralisatrices aménagent les espaces urbains et transmettent des politiques pour permettre les rencontres entre individus de

¹⁰ C'est ainsi que Walter Benjamin présente les travaux du Baron dans son texte « Paris, capitale du XIX^e siècle », in *Œuvres (III)*, Paris, Gallimard, 2000, p. 64.

communautés diverses. Elles mettent en représentation des identités symboliques et des manières de vivre-ensemble afin que les habitants puissent s'y reconnaître et développer un sentiment d'appartenance. Elles permettent, pour une autre part, d'assurer à chacun des citoyens les moyens d'avoir accès aux espaces publics, tant sur le plan du transport que de l'information : les espaces publics devraient être accessibles à tous et non pas seulement à quelques privilégiés, puisque il devrait être « exclu d'exclure » quiconque de la ville, comme nous l'avons vu précédemment. Finalement, nous constatons que c'est grâce aux forces centralisatrices que les citoyens — et plus particulièrement les communautés immigrantes — parviennent à s'intégrer à la ville et à se l'approprier. Elles assurent le passage des immigrants vers la centralité, transmettent un savoir-vivre dans la ville, un « savoir être responsable » de sa ville et enfin, ultime étape, permettent à tous de prendre part à la Cité, à la démocratie et à la société. C'est pour assurer ces différentes étapes d'intégration au centre des villes que les fêtes nationales, les défilés, les festivals ou les manifestations sportives se multiplient aujourd'hui dans la ville :

Ceux qui se tiennent au centre de la métropole — les gestionnaires du 'co' (des coexistences conformes à la règle) — cherchent à lui faciliter la marche (en parlant de l'immigrant). À cette fin, ils créent des lieux de passage, des seuils d'initiation, des points d'apprentissage, en direction desquels il voudra (et devra) se rendre. L'école bien entendu. Mais de façon plus informelle, d'autres lieux d'acculturation. Les arènes sportives. Les grands stades. Les festivals de musique, de jazz, d'improvisation (...) Carrefours, chaque fois, à l'intérieur des labyrinthes. Temps de retrouvailles. Parce qu'en dépit de leurs disparités, divers 'dis' s'aperçoivent qu'ils sont présents, ensemble, autour d'un même 'co' (...), quelque chose, entre eux, va se passer qui marquera, pour chacun, un point de non retour¹¹.

Ce « point de non retour » est une forme d'initiation, un rite de passage pour les immigrants : à travers l'événement festif qu'ils partagent en un même lieu et un même temps, les différentes communautés sont unies, momentanément, autour d'un

¹¹Médam, *Labyrinthes de rencontres*, op. cit., p. 111-112.

même monde. C'est en étant rassemblés autour de ce même événement que les immigrants peuvent se rapprocher et se rencontrer pour parvenir, finalement, à transiter les uns vers les autres et se sentir membre à part entière d'une même ville.

Pourtant, si les forces centralisatrices investissent de manière trop marquée l'espace de la cité, elles *risquent* de mener au conformisme et à l'homogénéité : elles représentent ce qui, par crainte d'une dispersion anarchique et d'une disjonction des intérêts, veut imposer à tout prix et sur le mode de l'urgence, le rassemblement, l'adhésion, l'unité, le semblable. Le danger de ces forces qui tendent vers le Même, vers l'ordre et la planification, réside dans la passivité et le modèle unique auquel tout le monde devrait se soumettre. Elles menacent de détruire des singularités culturelles, mémorielles et langagières, l'hétérogénéité en somme, au nom d'une mise en commun d'instruments de coexistence nécessaire et obligée. Les cités soumises essentiellement à ces forces sont, par exemple, les villes « privées » qui se développent de plus en plus aux États-Unis. Elles soulèvent notamment le problème de l'exclusion, sous la forme de l'évincement des gens de « couleurs » et parfois même celle des enfants, comme c'est le cas dans certaines villes privées pour personnes retraitées.

Poussant à l'extrême cette logique de villes soumises exclusivement aux forces centralisatrices, Médam retrouve les écueils du totalitarisme — nous pensons, pour notre part, aux villes de l'ex-URSS qui ont été construites sous le dictat du « parti » et qui sont en crise aujourd'hui. La pensée totalitaire est évidemment à l'opposé de la nature hétérogène, mémorielle et libertaire de la ville, telle que nous l'avons décrite à partir des modalités de la rencontre. Si plusieurs œuvres romanesques ont mis en scène des formes de villes totalitaires futuristes, des technopoles où l'homme dans sa liberté et sa différence était exclu — nous pensons à *1984* de Georges Orwell, *Le meilleur des mondes* de Aldous Huxley ou, au cinéma,

les films *Alphaville* de Jean-Luc Godard ou *Métropolis* de Fritz Lang pour ne nommer que ceux-là —, la ville contemporaine demeure encore aujourd'hui un lieu pour l'homme, soit un espace regorgeant d'histoires et de symboles qui concentrent les différents potentiels de l'être humain.

De manière très concrète, les pièges que présentent les forces centralisatrices relèvent, selon Médam, des abus exercés sous la pression de contraintes économiques et politiques, lesquels peuvent pervertir la nature des centres urbains en leur retirant la capacité à faire coexister les différences. Voici comment il présente ces abus :

Ce n'est plus sous l'empire d'un pouvoir tyrannique ni sous l'emprise de compulsions à la pureté, à la purification, que les centralités deviennent des pièges — des lieux de désillusionnement —, mais sous l'effet des lois du marché, de ces impératifs du capital dont la circulation fait monter aux extrêmes les prix du sol en centre-ville. Pour beaucoup de concitoyens, dès lors, le terrain n'est plus disponible en ces lieux convoités et les groupes financiers eux-mêmes, les concentrations du capital pour qui ils demeurent praticables, font en sorte que nul, hormis eux, ne puisse y accéder.

Ces centralités sont ainsi la proie d'un conflit. Pour une part, elles sont places publiques; espaces où le désir d'une rencontre est vécu à son paroxysme; points cruciaux, croirait-on, de convergence et communion. Mais pour une autre part, elles sont lieu d'exclusion; territoires réservés; chasses gardées; espaces où la réalité de la rencontre n'est plus que monnayable, négociable au prix fort.

C'est en cela qu'ils deviennent pièges, ces centres, car là où l'on pourrait croire que tout est à tous, rien n'est plus à personne. En apparence, tout semblerait livré. Disponible. Convivial et commun (...) Mais en fait, tout est compté : la quantité d'espace comme la qualité des produits; la tolérance comme la convivialité. Rien n'est là sans raison. Rien, sans intérêt. Même la foule bon enfant, finalement, n'est qu'une masse qui marchande. Même le clochard est là pour le décor. S'il en fait trop, on l'écarte. S'il sait s'y prendre, il gagne son hamburger.

Rencontrer! Cela a-t-il un sens de se rendre vers le cœur des villes pour y retrouver des centres de pouvoir, les édifices du capital ou ces lieux où s'opèrent les mises en conformité de citoyens bien mis? Ces carrefours où l'on se promettait de converger ne sont-ils pas trompeurs? Manipulateurs?¹²

¹² *Ibid.*, p.27-28.

La nuance est de taille ici entre les forces centralisatrices dont les visées minimales sont d'ordre identitaire et vital (organisation et appropriation de l'espace public urbain) et les forces qui ne relèvent que du pouvoir économique et marchand. Dans le premier cas, il s'agit pour les hommes de reconnaître leur communauté dans ses possessions et ses croyances (le rassemblement autour du totem dans les sociétés primitives). Par contre, en étant soumis à des forces centralisatrices mobilisées par la valeur du capital, les centres urbains courent le risque d'être réduits à leur fonction de rentabilité. Dans ces conditions, la ville pourrait perdre son rôle initial d'opérateur d'émancipation, sa capacité à mettre en équilibre les dimensions hétérogènes et sa logique de création se profilant dans l'ouverture à l'autre. Médam souligne, du reste, un autre effet néfaste des forces centralisatrices, celui de réduire les possibilités de rencontre en les soumettant à des efforts de prévision. Par contraste, l'auteur pointe un mode d'être important de la rencontre : l'indétermination.

3. L'indétermination de la rencontre

Les rencontres que les villes proposent peuvent se jouer sur le mode de l'improvisation : « Il y a de l'absurde souvent, de l'insensé, du bizarre, de l'émouvant — pour tout dire, de l'irrationnel — qui flotte dans l'air de la cité. Ce flottement fait son charme. Et son flou. »¹³. C'est uniquement lorsqu'il y a une marge de jeu dans l'incertitude (du flou) que peuvent exister une richesse et une vitalité des rencontres. C'est en ce sens que l'auteur nous dit : « Si les rencontres, les brassages, les mixages qui s'opèrent en son sein (celui de la ville) avaient un but précis, une raison chaque fois définie, il y aurait à craindre que tout s'en tienne là. Que tout s'arrête, une fois l'objectif atteint. La rencontre une fois satisfaite quant à son objet, plus rien ne

¹³ *Ibid.*, p. 63.

s'opérerait puisqu'elle aurait rempli son but »¹⁴. Insistons sur cette mise en garde de l'auteur : plus les lieux dans la ville sont aménagés pour prévoir la rencontre, plus ils sont conçus et planifiés à cette fin, plus l'imprévisibilité des rencontres, source de création et de nouveauté, est réduite, voire freinée. Dès que les incertitudes sont amoindries, ce sont les espaces de libertés, les écarts et les fantaisies qui risquent d'être limités. En fait, la rencontre, entendue comme l'engagement imprévu de deux éléments (ou forces) hétérogènes¹⁵, ne peut se prévoir et ressort du hasard, tel un « coup de dés ». La comparaison avec les poètes est encore de mise : nous faisons ici référence au fameux poème de Stéphane Mallarmé qui avait bien compris que même un geste répété mille fois de la même manière ne saurait vaincre l'imprévisibilité¹⁶. C'est ainsi hors de la volonté de quiconque que des liens originaux, des chocs uniques ou des troubles véritables peuvent advenir. La ville devrait donc encourager, par nature, les entrecroisements d'éléments hétérogènes, puisque c'est dans les interstices et les écarts de l'inconnu que se glissent des espaces de liberté et d'improvisation. L'équation est simple : plus il existe de possibilités de jeu et plus la ville produit des rencontres. Sa configuration, son ambiance, son climat, son contexte devraient idéalement ne poursuivre qu'un seul but : produire des espaces de rencontres singuliers. Médam illustre bien cette idée en reprenant un exemple chez Weber :

Dans une rue, deux passants se croisent. Rien ne se passe entre eux. Ils ne se sont pas vus. Aucune réciprocité significative, de l'un à l'autre, ne s'est réalisée. Mais que le trottoir soit trop étroit et qu'ainsi chacun des deux passants est à éviter l'autre, il en va autrement. Chacun d'eux cherche à deviner la trajectoire de l'autre, ne serait-ce que pour l'éviter (...). Mais ainsi, chacun d'eux pourra se tromper. Tous deux, par conséquent, pourront se

¹⁴ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵ Nous nous inspirons ici de la définition du mot *rencontre* dans le *Petit Robert* : « (XIIIe siècle; 'coup de dés' et 'combat') I. 1^{er} : Circonstance fortuite par laquelle on se trouve dans telle ou telle situation. Ou encore : II. 2^e : engagement imprévu de deux forces ennemies ».

¹⁶ Voir Stéphane Mallarmé, « Un coup de dés », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Collection Pléiades), 1998, p. 363-385.

heurter. L'un ou l'autre pourra prendre le parti d'en rire. Mais aussi bien, l'un des deux pourra prendre mal l'affaire. Il se fâchera¹⁷.

L'auteur souligne bien ici comment la ville influence les possibilités de rencontre et comment sa morphologie — autant par sa constitution territoriale que la sédimentation de ses couches mémorielles — en contraint ou en amplifie les possibilités¹⁸ : « les villes, en cela, en viennent à donner corps (...) à des entrecroisements qui, autrement, demeureraient sans suite. Entre les êtres, tout resterait dénoué bien que leurs trajectoires se croisent. Tout demeurerait en suspens si les villes, à leur manière, n'en venaient à lier tous ces dénouements suspendus ». Ainsi, pour se produire, les rencontres doivent être suscitées par la morphologie de la ville tout en demeurant imprévisibles, accidentelles et contingentes.

Nous croyons que les réflexions de Médam permettent de penser à l'influence des événements culturels dans l'espace public de la ville. En investissant les rues par diverses activités, quelles soient culturelles, sportives ou politiques, les « aménageurs » (entendu ici au sens large des autorités gouvernementales, municipales, des organismes privés ou des associations communautaires) influencent les manières de se connaître et de se représenter l'être-ensemble dans la ville. Ces événements qui relèvent, en tout et partie, des objectifs des forces centralisatrices influencent la vie des citoyens en stimulant ou en décourageant les possibilités de rencontre selon les marges de jeu qu'elles permettent.

Lorsque les forces centralisatrices figent, ou fixent, les formes de la ville, elles peuvent réduire les possibilités de rencontres en leur imposant « des pesanteurs ». Ainsi, lorsque des lieux sont aménagés pour prévoir la rencontre, ils sont conçus et planifiés strictement à cette fin. Malgré leur vertu conviviale, ces lieux réduisent

¹⁷ Médam, *Labyrinthes des rencontres*, op. cit., p. 66.

¹⁸ La ville labyrinthique, nous l'avons vu précédemment, favorise davantage la rencontre dans l'imprévisibilité que la ville en forme de « grille ».

l'aspect fortuit et imprévisible nécessaire à la dimension créative de la rencontre. Médam donne l'exemple des restaurants, des cafés, des clubs, des salles de concert, des événements culturels et sportifs. Tous ces lieux et événements ont pour fonction de rendre possible un certain type de contact qui rassemble les individus autour d'un même plaisir, d'un même enjeu. L'imprévisibilité est ainsi atténuée par un effort d'anticipation : des occasions de se voir sont programmées, institutionnalisées, aménagées de telle sorte que les incertitudes sont presque toutes éliminées et les marges de jeu et les espaces de liberté, considérablement réduits. La rencontre, dans ces circonstances, n'est pas le produit de la nouveauté, mais relève de manières d'agir prévues (*habitus*), voire préétablies suivant un modèle qui semble immuable.

En limitant les interstices d'incertitude, en prévoyant des tables rondes, des plantes vertes, des horaires, des rafraîchissements, ce à quoi on renonce, ce sont les écarts. Et les fantaisies. Peut-être pourrait-on établir, dans une ville, comme une cartographie des espaces de rencontres selon le degré d'indétermination qu'ils préservent. Ou excluent. Peut-être découvrirait-on, ainsi, toute la richesse des espaces vides puisqu'en somme, s'ils sont vacants, ce n'est pas pour maintenir le vide, mais afin d'accueillir ce qui demeure possible. Et peut-être s'apercevrait-on que, dans les grandes cités, les espaces pleins sont souvent vides — vides de sens —, tandis que ceux qui sont vides sont à la vérité pleins de promesses¹⁹.

Pour que la rencontre se réalise pleinement, il est dans l'intérêt de la ville de chercher à trouver un équilibre entre les forces concertantes et celles qui sont disséminantes. C'est dans les interstices et les espaces indéterminés que la ville peut être nourrie et enrichie par un troisième type forces qualifiées de « trans ». Ces dernières correspondraient à la définition même que nous venons de donner de la rencontre, c'est-à-dire entendue comme engagement imprévu de deux éléments. C'est à ce dernier et troisième type de force que nous allons maintenant nous attarder pour conclure notre réflexion sur la ville.

¹⁹ Médam, *Labyrinthes des rencontres*, *ibid.*, p. 71.

4. Entre les forces centrifuges et les forces centralisatrices : le devenir de la ville par les forces « trans »

Les villes ont la capacité de se relancer à partir du déclin qui les ronge : elles sont en mouvement d'une part vers ce qui les mène à une mort, ou du moins, un désordre certain (ce qu'on appelle l'entropie) et, d'autre part, vers ce qui les fait ressurgir. Les villes fonctionnent ainsi sur un principe néguentropiques. Elles résistent à ce qui les fragilisent en se transformant et en s'adaptant; elles augmentent d'autant leur potentiel de survie : les tensions entre les forces centrifuges et les forces centralisatrices donnent à la ville un équilibre qui peut, selon les circonstances et les contextes, se défaire aussitôt pour se reconstituer selon une dynamique tout autre. Prenons l'exemple des métropoles cosmopolites pour illustrer ce mouvement propre aux forces en présence dans les villes. Ces dernières sont habitées par des minorités culturelles qui s'établissent et finissent par former, à plus ou moins long terme, une partie importante de la population. Dès lors, il n'y a plus une culture centrale, dominante et incontestable. La configuration de la ville se complexifie et tend vers une mosaïque disparate : la ville se voit soumise aux forces centrifuges et éventuellement aux tentations de dislocation. À ces forces en présence qui poussent vers la périphérie et la disjonction, se dressent des tensions contraires qui veulent la ramener vers la centralité. Sous l'effet d'une dynamique de forces centralisatrices, la ville tend alors vers le consensus et la coexistence — voire l'inclusion — des éléments différents. Ces tensions créent alors un équilibre singulier, quoique toujours instable, dans la ville. Car les forces centrifuges continuent de pousser la cité vers la désintégration tandis que les forces centralisatrices tendent toujours vers la mise en conformité. Chez Médam, cette instabilité n'est forcément pas négative car elle peut faire naître une troisième dynamique et permettre la sortie de l'incertitude des villes. La présence des troubles incoercibles et des espaces indéterminés engendre des brèches, des points de fuite ainsi que des marges de liberté et de jeu. « Et c'est là

qu'entre forces centrifuges et centripètes — qu'entre tensions vers le 'dis' et tensions vers le 'co' —, une troisième dynamique prend tournure. Celle du 'trans' (...)»²⁰. Les forces « trans » sont celles qui permettent les transgressions aux barrières conformistes et les transversalités dans les interactions sociales. Leurs dynamiques sont tangentielles : plutôt que d'agglomérer les différences, de respecter les disparités dans la convivialité, elles transforment la ville en se glissant entre les deux forces polarisantes et en exerçant des transferts, des transpositions, des transgressions et des manières de vivre nouvelles. Les forces « trans » sont ainsi celles qui « transportent ces différences les unes vers les autres, afin qu'elles se transcendent en ce rapport »²¹. Elles sont en quelque sorte le mouvement insufflé par les rencontres générées par la ville. Par là, elles initient peu à peu une dynamique nouvelle et développent la personnalité singulière et unique de la cité. La ville devient alors génitrice de ses propres valeurs et de ses propres cultures urbaines, elle se détache de son territoire national (se déterritorialise) et s'autonomise.

Dans la rue, dans les parcs et dans les espaces publics, dans les rapports de soi à l'autre, le citoyen est mis en contact avec la diversité culturelle. Il est alors transporté dans des lieux et des modes de vie différents qui lui permettent de vivre des expériences nouvelles : par ces expériences, les individus se créent de manière autonome en tant que sujets qui s'expriment librement dans leurs pratiques quotidiennes. Il importe donc que les dynamiques propres à la ville présentent suffisamment de souplesse et de jeu pour permettre l'émergence de ces nouvelles expériences. Si de la rencontre de termes différents peut naître la nouveauté, alors de la rencontre de forces contraires peut naître une nouvelle dynamique : celle des forces « trans ». Nous reconnaissons là les chocs d'éléments hétérogènes d'où jaillissent la nouveauté : chez Baudelaire, cette nouveauté prenait la forme de la création poétique, tandis que chez Sennett, elle assurait le développement de l'individu. Dans le cas de

²⁰ *Ibid.*, p. 97.

²¹ *Ibid.*, p. 98.

la ville, la rencontre fait jaillir la nouveauté dans les cultures urbaines qui stimulent sa vitalité.

5. Problématique de l'espace public de la ville

Lorsque les forces centralisatrices organisent l'espace de la ville tout en respectant sa nature (émancipation, diversité, rencontres d'autrui, coexistence des différences, appropriation), elles dévoilent leur rôle dans le maintien du tissu social urbain : elles doivent permettre aux citoyens de faire usage de l'espace public et de s'identifier à leur ville. Elles ont pour fonction d'assurer un sentiment de sécurité et de confiance en communiquant des identités symboliques et des pratiques sociales dans les espaces publics urbains. Dans les grandes villes nord-américaines comme Montréal, nous assistons cependant à une privatisation croissante de l'espace public pour des fins de divertissement et de consommation. Cette privatisation, que nous pourrions interpréter comme une perversion des actions de certaines forces, perturbent la nature même des villes. En effet, ces espaces sont aménagés selon des objectifs précis. Les possibilités d'expérience dans la ville sont alors définies et limitées par l'ordre marchand : dans un centre d'achat, on est là pour consommer, même si cette consommation se fait sur le mode du divertissement (ce qu'on appelle les « shopentertainment »). L'espace de la ville devrait, quant à lui, se présenter comme une mise en scène de la politique puisqu'il nous permet de saisir la ville « comme mise en paysage et mise en événement de la conscience commune »²². La ville incarnerait en ce sens les enjeux sociaux et les visées politiques dans les formes et les matières qui sont celles des rues, des quartiers, des citoyens qui y circulent et s'y exposent, mais aussi des manifestations et des événements culturels qui l'investissent et la transforment. Dans une telle perspective, il ne s'agirait pas pour la ville de se reproduire dans une stricte continuité. Il lui faudrait plutôt être en résonance avec les

²² Alain Médam, *Montréal interdite*, deuxième édition revue, Montréal, Liber, 2004, p.12, propos de Pierre Nepveu dans l'introduction.

divers éléments qu'elle contient. Loin d'être par nature immuable et identique à elle-même, la ville serait en devenir : elle serait une multiplicité hétérogène où rien ne serait fixe. Elle serait un organisme en perpétuelle activité qui se transformerait constamment dans son rapport avec autre chose qu'elle-même. Les aménageurs qui privatisent les espaces publics dans la ville peuvent-ils risquer de s'aventurer sur un terrain aussi mouvant et imprévisible? Jusqu'à quel point ces derniers réduisent-ils les marges de jeu et de liberté pour forcer la ville à se reproduire selon leurs objectifs, qu'ils soient d'ordre économique ou symbolique? Comment la ville, dans ces conditions, peut-elle continuer de « s'inventer »? Nous reconnaissons là certaines questions sur lesquelles Michel de Certeau s'est penché dans son ouvrage *L'invention du quotidien*²³. Nous recourrons donc, dans le chapitre suivant, au concept d'« arts de faire » des individus dans la ville développés par ce dernier. Nous pourrions, à partir de là, réfléchir au cas du Festival International de Jazz de Montréal en tant que symbole de la diversité et du rayonnement culturels de Montréal, et tenter de saisir les implications de son volet extérieur dans l'espace de la ville.

²³ Michel de Certeau (1980), *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, 350 p.

Troisième chapitre

Stratégies et tactiques dans la ville

Nous avons vu, dans le deuxième chapitre, que les forces centralisatrices dans la ville sont essentielles pour assurer la cohésion civile, pour communiquer une identité claire de la ville à ses citoyens, pour permettre une intégration de toutes les communautés qui l'habitent. Elles organisent, entre autres, les mouvements sociopolitiques, identitaires ou culturels sous la forme, par exemple, de grandes manifestations, de communions collectives ou de mises en scène de masse¹. Malgré leur nécessité pour le bon fonctionnement de la ville, ces forces ne doivent pas nuire, cependant, aux qualités d'émancipation, d'hétérogénéité et d'ouverture à autrui qui permettent d'augmenter les possibilités de rencontre. Cette problématique des forces rejoint de près la pensée de Michel de Certeau qui s'intéresse aux manières que les citoyens ont inventé pour s'approprier la ville et l'expérimenter autrement qu'en suivant les prescriptions de ceux qui la gouvernent ou l'organisent. Loin d'être un système fermé limitant les possibilités d'action, la ville peut être l'espace de mille aventures impossibles à répertorier ou à inclure dans un système.

Afin de mesurer dans quel sens les forces centralisatrices investissent l'espace urbain, nous aimerions recourir au concept d'« appropriation » de Certeau. Cette problématique de la ville qui se précise dans la tension entre les forces qui aménagent et définissent les espaces urbains et les marges de liberté et de créativité possibles pour les citoyens rejoint, croyons-nous, ses préoccupations. À partir de *L'invention du quotidien. Arts de faire*², nous analyserons et questionnerons l'idée que les « arts de faire » des usagers s'inscrivent dans un système imposant des contraintes et des limites. Nous nous intéresserons, également, aux pratiques d'espace dans la cité que Certeau développe et nous réfléchirons aux possibilités réelles de liberté que la ville,

¹ Alain Médam, *Villes pour un sociologue*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 56.

² Michel de Certeau (1980), *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, 350 p.

pensée dans une perspective polémologique, présente au citoyen. Nous verrons, finalement, comment les concepts de « tactiques » et de « stratégies » nous permettent d'entamer notre analyse de cas sur le Festival International de Jazz de Montréal dans la suite de notre travail.

I. Le concept d'appropriation de la ville chez Michel de Certeau

1. L'objet de recherche de Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien. Arts de faire*

L'œuvre de Michel de Certeau a considérablement marqué la sociologie des pratiques culturelles contemporaines, notamment grâce à l'ouvrage *L'invention du quotidien. Arts de faire* publié en 1980. Ce dernier a ouvert la voie à la problématique des usages et des « manières de faire » des usagers en insistant sur leur capacité à détourner et contourner la rationalité des dispositifs mis en place par l'ordre marchand. Ses recherches sont nées, ainsi, d'une interrogation sur les opérations des usagers que l'on suppose uniquement disposés à la passivité et à la discipline. Cet intérêt pour les pratiques culturelles des gens ordinaires s'inscrit dans le contexte de l'après-mai 1968 en France. Certeau a été profondément atteint par les manifestations étudiantes de cette période (« cette ébullition, ce désordre de mots et de barricades ») et comme le soulèvent Luce Giard, dans l'avant-propos de *L'invention du quotidien* :

Dorénavant, il lui faut, dit-il, « revenir à cette 'chose' qui est survenue et comprendre ce que l'imprévisible nous a appris de nous-mêmes, c'est-à-dire ce que, depuis, nous sommes devenus » (...) Il réfléchit aux problèmes de l'école, des universités, de minorités linguistiques, à ce qui constitue la culture dans une société. Sa pensée essaie de trouver sa voie et son objet, déjà elle a identifié sa question véritable : « la question indiscrète : 'comment *se* créer?', substituée à ce qui avait été « l'impérieuse urgence : 'créer quoi et comment?' »³

³ *Ibid.*, p. vi.

La question fondamentale qui motive ses recherches porte donc sur les opérations des pratiquants, c'est-à-dire sur la créativité culturelle des gens ordinaires. Il cherche à comprendre, en fait, les mécanismes par lesquels les individus se créent de manière autonome en tant que sujets s'exprimant dans leurs pratiques quotidiennes. Il procède en ce sens à un « retournement de perspective qui fonde l'invention du quotidien, en déplaçant l'attention de la consommation supposée passive des produits reçus à la création anonyme, née de la pratique de l'écart dans l'usage de ces produits »⁴. Certeau tente donc de problématiser différemment les opérations des usagers qui sont, selon lui, loin d'être inactifs. Face à « l'ordre dogmatique » organisé par les autorités et les institutions, face à une culture de masse dominante, Certeau tente de révéler des modèles d'action propres aux usagers dont on cache ou tait leurs productions — entendues par Certeau comme action créatrice et fabricatrice — sous le nom de consommation. Il cherche à dépasser l'opposition traditionnelle entre production et consommation en soutenant que la consommation, notamment lorsqu'elle est culturelle, est une *poïétique* « silencieuse » qui suit une logique autre que celle commandée par la production des décideurs :

Dans l'espace technocratiquement bâti, écrit et fonctionnalisé où ils circulent, (les) trajectoires (des consommateurs) forment des phrases imprévisibles, des « traverses » en partie illisibles. (...) Elles tracent les ruses d'intérêts autres et de désirs qui ne sont ni déterminés ni captés par les systèmes où elles se développent⁵.

Les « trajectoires » des consommateurs, que l'on peut aussi qualifier de « vagabondages », sont de l'ordre des opérations hétérogènes (une *poïétique silencieuse*) qui composent les « patchworks du quotidien ». Ces opérations sont irréductibles aux calculs, aux statistiques ou au classement des systèmes politiques, économiques ou scientifiques. En ce sens, Certeau considère la culture quotidienne dans son appropriation par les usagers. Son objectif est d'identifier les « arts de

⁴ *Ibid.*, p. VI.

⁵ *Ibid.*, p. XLV.

faire » qui sont des manières non stéréotypées d'utiliser des produits culturels, c'est-à-dire des manières d'agir autres que celles qui sont attendues. L'appropriation — ou les manières de faire leur les produits culturels — permet aux usagers de trouver leur équilibre dans un environnement composé d'une multitude d'éléments hétérogènes. Bien qu'elle soit fortement influencée par le courant linguistique — puisqu'il étend les hypothèses de la linguistique à d'autres opérations (la lecture, la marche, etc.)—, la position de Certeau s'oppose clairement aux théories structuro-fonctionnalistes, elles-mêmes en crise dès la fin des années 1970. Notons que la pensée structuraliste, qui a largement dominé le champ intellectuel français dans les années 1960 et 1970, a vite été accusée de réductionnisme : on lui reprochait, notamment, d'effacer l'action du sujet. Ainsi, Certeau ouvre une voie nouvelle en France puisque sa démarche tient compte du rôle de l'individu dans la vie quotidienne et soulève la question de son degré d'autonomie face au dispositif de communication. Si nombre d'études se réfèrent aux travaux de Certeau, ils sont parfois utilisés pour donner du poids à l'idée que, détourné par les multiples procédures de consommation, le pouvoir n'existerait plus. Or, les analyses de Certeau reposent, au contraire, sur « l'intime conviction que les dispositifs d'assujettissement sont toujours présents »⁶. La nuance introduite par la perspective de Certeau consiste non pas à abolir les effets de pouvoir mais à considérer que l'homme ordinaire — dans l'usage qu'il fait des produits culturels, des espaces urbains, etc.—, n'est pas unilatéralement conditionné par le système (politique, économique, culturel, urbanistique, etc.) : il lui reste toujours une marge et des espaces de liberté dans ses actions, ce qui permet à celles-ci d'être créatrices et fabricatrices — ce que Certeau nomme *poïétique*.

⁶ *Histoire des théories de la communication*, Armand et Michelle Mattelard, Paris, La Découverte, 2002, p. 90.

2. Le cadre théorique de Michel de Certeau

L'auteur énonce un postulat à partir duquel il oriente ses analyses : il existe, selon lui, un écart entre la représentation offerte par la production dominante et celle que s'approprie l'utilisateur. Pour illustrer son propos, il recourt à la distinction que l'on fait en linguistique entre performance et compétence :

En linguistique, la « performance » n'est pas la « compétence »; l'acte de parler (et toutes les tactiques énonciatives qu'il implique) n'est pas réductible à la connaissance de la langue. À se placer dans la perspective de l'énonciation, propos de cette étude, on privilégie l'acte de parler (...). Il met en jeu une appropriation, ou une réappropriation, de la langue par des locuteurs; il instaure un présent relatif à un moment et à un lieu; il pose un contrat avec l'autre (l'interlocuteur) dans un réseau de places et de relations. Ces quatre caractéristiques de l'acte énonciatif pourront se retrouver en bien d'autres pratiques (marcher, cuisiner, etc.)⁷.

Pour Certeau, ces quatre éléments de l'énonciation — ceux de réaliser, de s'approprier, de se situer dans le temps et de s'inscrire dans les relations—, font de cette dernière « un nœud de circonstances, une nodosité indétachable du 'contexte' ».

Indissociable de l'instant présent, de circonstances particulières et d'un faire (produire de la langue et modifier la dynamique d'une relation), l'acte de dire est un usage de la langue et une opération sur elle. On peut tenter d'en appliquer le modèle sur beaucoup d'opérations non linguistiques, en prenant pour hypothèse que tous ces usages relèvent de la consommation⁸.

Ces usages concernent, par exemple, les manières de marcher, de lire, de cuisiner. Le cadre théorique de Certeau relève donc, en grande partie, de la linguistique d'inspiration pragmatique. Ces opérations et ces usages s'inscrivent chez lui cependant dans un système, un ordre dominant et relèvent de rapports de forces qui

⁷ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. XXXVIII-XXXIX.

⁸ *Ibid.*, p. 56.

définissent les réseaux dans lesquels ces opérations s'inscrivent : « Dès lors, d'une référence linguistique il faut passer à une référence polémologique. Il s'agit de combats ou de jeux entre le fort et le faible, et des 'actions' qui restent possibles au faible »⁹. Certeau situe sa propre pensée en contrepoint des analyses de Foucault qui s'est penché, dans *Surveiller et punir*¹⁰, sur les réseaux de la technologie observatrice et disciplinaire¹¹. Ce dernier a procédé à un examen minutieux des dispositifs, qui sont les procédures techniques minuscules qui organisent les discours et qui contribuent à redistribuer l'espace d'une surveillance généralisée. Mais, contrairement à Foucault pour qui les individus ne peuvent échapper à un pouvoir omniprésent, même dans leur propre corps (le bio politique), Certeau désire plutôt explorer « les réseaux de l'antidiscipline » à l'œuvre dans l'anonymat des masses. Il cherche, de la sorte, à identifier les manières de faire des consommateurs et des pratiquants d'espace qui ne se conforment pas aux mécanismes de contrôle (« procédés muets ») qui organisent la mise en ordre sociopolitique.

3. « Stratégies » et « tactiques »

Pour pouvoir étudier les pratiques des usagers dans leur dimension polémologique, Certeau procède à une distinction conceptuelle entre stratégie et tactique :

(II) appelle « stratégie » le calcul des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir est isolable d'un environnement. Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un

⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰ Michel Foucault (1975), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1980.

¹¹ Nous reviendrons sur cette question de la filiation entre la pensée de Foucault et de Certeau et nous verrons qu'il n'est pas tout à fait exact de dire qu'« il y a une filiation évidente et d'ailleurs revendiquée entre les deux ouvrages, filiation dans laquelle Certeau aurait construits les *Arts de faire*, en réponse et en opposition à l'analyse de Foucault » car, nous dit Luce Giard dans l'avant-propos de *L'invention du quotidien*, « les grands thèmes de Certeau sont nettement articulés dans ses textes antérieurs à la lecture de *Surveiller et punir*. Ainsi il emploie déjà le vocabulaire des 'stratégies' et des 'tactiques' dans un article paru en avril 1974 (...) », p. XII.

propre et donc de servir de base à une gestion de ses relations avec une extériorité distincte. La rationalité politique, économique ou scientifique s'est construite sur ce modèle stratégique¹².

Au contraire, la tactique représente :

Un calcul qui ne peut pas compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. Elle ne dispose pas de base où capitaliser ses avantages, préparer ses expansions et assurer une indépendance par rapport aux circonstances. La tactique dépend du temps, vigilante à y saisir au vol des possibilités de profit. Ce qu'elle gagne elle ne le garde pas. Il lui faut constamment jouer avec les événements pour en faire des occasions. Sans cesse le faible doit tirer parti de forces qui lui sont étrangères¹³.

La stratégie correspond ainsi au mode d'activité propre aux dirigeants (décideurs, organisateurs, aménageurs, etc.) qui interviennent sur un plan qu'ils ont préalablement déterminé, en fonction de leurs exigences et selon un type de relations sujet-objet. Elle fonctionne dans l'abstraction (isolable de l'environnement), un peu comme une grammaire qui saisit la langue en dehors de sa pratique concrète. La tactique, quant à elle, ignore ce type de répartition puisque pour elle, il n'y a pas de frontière nette entre ce qui est sujet et ce qui est objet. Nous pourrions dire que la stratégie est intéressée et que sa préoccupation essentielle est de parvenir à capitaliser des acquis de manière à les métamorphoser en profits. La tactique, au contraire, est désintéressée et pratique : elle ne stocke pas, mais procède à une production parcellaire, exploratoire, effectuée au coup par coup, elle est donc spontanée. En mettant en avant cette distinction, Certeau veut nous montrer, en fait, que tout système, aussi fermé et oppressant soit-il, comporte des failles. La tactique est justement cet « art de faire » qui « joue » dans les interstices du système et qui, sans sortir de ce dernier, s'y trouve des marges de manœuvre. À défaut de pouvoir se

¹² Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, op. cit.*, p. XLVI.

¹³ *Ibid.*, p. XLVI.

libérer du système, les tactiques permettent des libertés d'action — des « micro-libertés » qui ne s'effectuent pas sans un certain plaisir pour le pratiquant — dans les limites et les contraintes imposées par le système. L'exemple paradigmatique que Certeau emploie pour illustrer son propos est celui de la lecture : la pratique de lecture, « l'activité liseuse », se présente comme tactique où « (le lecteur) insinue les ruses du plaisir et d'une réappropriation dans le texte de l'autre »¹⁴. L'acte de lire, traditionnellement perçu comme passif, devient chez Certeau l'exemple canonique d'une activité d'appropriation, une production indépendante de sens, « le paradigme de l'activité tacticienne ».

Nous aimerions maintenant examiner plus spécifiquement les propositions de Certeau quant aux pratiques d'espace développées dans son texte « Marches dans la ville ». Nous questionnerons ensuite en quoi les pratiques créatrices dans la ville procèdent d'une réelle liberté puisqu'elles s'inscrivent dans un système. En d'autres termes, nous aimerions voir si la ville permet des libertés dans un espace contraignant ou si elle offre un réel espace de liberté pour les individus.

II. Les analyses de Michel de Certeau sur la ville

L'analyse de la ville que propose Michel de Certeau présente une application des manières de faire des usagers dans l'espace urbain. Entre le projet urbanistique des décideurs — le concept-ville — et les pratiques des usagers, Certeau s'intéresse à l'écart qui existe entre ces deux pôles, c'est-à-dire entre la représentation de la ville et ce que les marcheurs « font » avec celle-ci. Nous verrons, dans une première partie, comment l'auteur procède à une analyse des pratiques d'espace dans la ville en débutant par une vision totalisante de cette dernière, puis comment ce concept de ville s'embrouille, voire s'évanouit, sous l'effet des appropriations d'espace par les corps

¹⁴ *Ibid.*, p. 49.

des citoyens. Nous procéderons également à un rapprochement entre « stratégies » et « forces centralisatrices ». Dans une deuxième partie, nous observerons comment la ville suscite chez les « Ministres du savoir » un désir d'ordonnement de l'espace urbain. Nous terminerons avec une série de questions auxquelles nous aimerions réfléchir dans notre analyse de cas sur le Festival International de Jazz de Montréal. Nous verrons de quel ordre sont les mises en forme de l'espace urbain auxquelles il procède.

1. La ville : du regard panoptique aux pratiques d'espace

Dès l'introduction de son texte sur la ville, Certeau nous élève au sommet des tours du World Trade Center pour que notre regard puisse saisir, du haut d'un gratte-ciel, la totalité de la ville. Extérieur à la foule, à la circulation, échappant à ses dédales labyrinthiques, l'œil lit la ville. Cette mise à distance entre la ville et l'organe qui l'observe traduit le désir de transformer en texte clair ses multiplicités. L'organisation globale de la ville apparaît comme sur une carte¹⁵. Puis l'observateur se plonge dans la ville qui est vue d'en bas, au cours d'une déambulation dont le parcours ne se dévoile que partiellement. Alors que la première perspective, totalisante, est stratégique, la seconde, singularisante et relative, est tactique. La ville se présente ainsi sous deux aspects antagoniques : celle qu'on contemple à partir d'un point de vue fixe, en jouant l'image du panoptique, et celle qu'on explore en changeant sans cesse de point de vue, ce qui dote sa structure d'une mobilité et d'une souplesse qu'on ne lui soupçonne pas lorsqu'on la contemple en surplomb et qu'on n'en considère que la surface pour mieux la maîtriser en évitant les imprévisibilités. La ville relève ainsi pour une part de la vision de l'urbaniste et des décisions du stratège qui visent à en contrôler l'ensemble en percevant simultanément tous ses

¹⁵ Cette pulsion de savoir — de cartographier la ville — correspond aux désirs des décideurs urbains de faire de la ville un espace neutralisé et contrôlé. Thème que nous avons abordé, en partie, dans notre premier chapitre lorsque nous présentions les formes de la ville labyrinthique ou en grille et les types d'expérience spatialisante qui en découlaient.

aspects. La ville est expérimentée autrement par le marcheur qui engage avec elle un corps à corps « amoureux ». Ce dernier agit en fonction d'un tout autre intérêt et d'une toute autre motivation que ceux des stratèges. La ville peut donc être saisie de deux manières : comme une réalité objective qui se donne en totalité sous la forme d'une unité ordonnée, permanente et stable, quoique modelable selon les circonstances, et comme mille péripéties imprévisibles, incidents ou hasards impossibles à inclure dans un système planifié. Entre la ville investie par les stratégies et celle, mouvante et imprédictible des tactiques, on reconnaît, par analogie, le travail des forces centralisatrices qui ordonnent spatialement et symboliquement la ville. Ces forces, agissant selon des objectifs précis (de communications politiques) et intervenant sur un plan déterminé d'avance, correspondent à un mode d'activité propre à « un sujet de vouloir et de pouvoir » autonome, c'est-à-dire isolé d'un contexte environnant (les décideurs, organisateurs, aménageurs, etc.). Ce mode d'activité correspond aux stratégies. D'autre part, les appropriations possibles des citoyens dans les marges, les interstices ou le « flou » de la ville seraient du côté des tactiques. La ville investie par les « tactiques » correspond à la ville labyrinthique et imprévisible qui fournit des possibilités infinies de rencontres : les « arts de faire », ou la poïétique du citoyen, correspondent aux libertés d'actions possibles dans la ville. Ceux-ci permettent l'expérimentation de la diversité des intérêts et des désirs humains. En somme, l'hétérogénéité de la ville se déploie dans les pratiques d'espace des citoyens, tandis que les stratégies, qui s'apparentent aux forces centralisatrices, sont représentées par les politiques et les aménagements urbains mis en place par les « Ministres du savoir ».

Comme les pratiques quotidiennes sont le plus souvent méconnues, peu étudiées (ce qui n'est peut-être pas le cas chez les Anglo-saxons avec les *Cultural Studies*) et discrètes, comparativement à la « production bruyante et spectaculaire » des décideurs, Certeau se donne pour objectif de les révéler :

Échappant aux totalisations imaginaires de l'œil, il y a une étrangeté du quotidien qui ne fait pas surface, ou dont la surface est seulement une limite avancée, un bord qui se découpe sur le visible. Dans cet ensemble, je voudrais repérer des pratiques étrangères à l'espace « géométrique » ou « géographique » des constructions visuelles panoptiques ou théoriques. Ces pratiques de l'espace renvoient à une forme spécifique d'opérations (des « manières de faire »), à « une autre spatialité » (une expérience « anthropologique », poétique et mythique de l'espace), et à une mouvance opaque et aveugle de la ville habitée. Une ville transhumante, ou métaphorique, s'insinue ainsi dans le texte clair de la ville panifiée et lisible¹⁶.

Il existe donc une configuration improvisée des pratiques quotidiennes ne pouvant être appréhendées que d'en bas, et ces pratiques sont distinctes du modèle figé qu'impose unilatéralement le point de vue panoptique. Pour Certeau, les pratiques d'espace quotidiennes représentent le mode d'action de cette diversité discrète (que nous nommions précédemment hétérogénéité) qui travaille la ville de l'intérieur. Il reconnaît le domaine des pratiques d'espace et de la vie quotidienne non pas comme des lieux d'exercice d'une passivité sociale mais comme des lieux où l'inventivité et la création culturelle apparaissent possibles dans l'espace urbain. Cette perspective coïncide assez bien avec la vision de la ville comme opérateur de créativité et de diversité tels que nous l'avons exploré dans le premier chapitre. De cette créativité, propre aux citoyens, pourrait naître les forces « trans » : la diversité discrète qui travaille la ville de l'intérieur correspondrait aux transgressions des barrières conformistes et pourraient faire émerger de nouvelles manières de vivre.

Cependant, Certeau ne développe pas l'idée que les tactiques pourraient initier une dynamique nouvelle dans la ville et en modifier l'équilibre et, par le fait même, influencer et modifier le système. Il semble que pour lui, ces pratiques d'espace — bien que créatives — restent silencieuses et s'exercent dans un système dominant. Il en résulte que les pratiques d'espace des citoyens se jouent dans un rapport de force

¹⁶ Certeau, *ibid.*, p. 142.

apparemment inégal. En effet, l'asymétrie entre le pouvoir des appareils de contrôle social et les pratiques discrètes des pratiquants — tels que Certeau les présente — pose le problème des libertés réelles de ces derniers face au système.

2. La ville selon Certeau : y prendre des libertés ou se libérer ?

La thèse de Certeau peut être résumée ainsi : tout individu *peut prendre* des libertés par rapport au système. Mais la question qui se pose alors est de savoir ce que cela signifie pour l'individu. S'agit-il, en fait, de prendre des libertés ou de se libérer? Nous avons montré, dans le premier chapitre, comment la ville pouvait être considérée comme un opérateur d'émancipation. Or, avec Certeau, la ville contemporaine représente d'abord, comme chez Foucault, un système relevant des sociétés de surveillance et de contrôle¹⁷. Mais elle offre aussi des espaces d'inventivité entre les mailles du « filet » de la surveillance. Dans cette perspective, l'individu entretient avec le système des rapports de forces avec lequel il négocie quotidiennement, en essayant de jouer avec les contraintes, suivant en cela le principe des « tactiques ». En ce sens, il existe entre l'individu et le système une relation de complicité — puisque l'un ne va pas sans l'autre, c'est-à-dire l'un jouant sur le terrain que l'autre lui présente — qui, par le fait même, participe peut-être à la reproduction du système. Le stratège ne récupère-t-il pas les « inventions du quotidien » pour les utiliser à ses propres fins¹⁸? Il est certain que si Certeau veut repérer les pratiques étrangères à l'espace géométrique « des constructions visuelles, panoptiques ou théoriques », ce n'est pas pour servir le projet totalisant des urbanistes

¹⁷ Michel de Certeau ne cesse de se référer au travail de Foucault dans *Surveiller et punir*, qui a lui-même révélé les multiples et infimes relations de pouvoir générées par les sociétés disciplinaires.

¹⁸ N'est-ce pas le principe entre autre sur lequel fonctionne les industries culturelles de masse qui récupèrent par exemple les mouvements musicaux marginaux et les manières de vivre « underground » un jour ou l'autre ? Ce fut le cas du jazz, du hip-hop et du grunge, pour ne nommer que ces courants musicaux-là. Dans *No logo*, les analyses de Naomi Klein sur les stratégies marketing d'entreprises comme Nike ou Gap illustrent bien ce phénomène. Naomi Klein, *No logo*, Montréal, Leméac, 2002, 745 pages.

ou des stratégies. Ce paradoxe apparent — celui d'explicitier les pratiques urbaines au risque d'être récupérées par les « ministres du savoir » et de la Raison technicienne — se dissout, en partie, dans le mouvement immanent des pulsions de vie : Certeau voit, dans les performances ou les pratiques de l'homme ordinaire, une intelligence d'adaptation qui remontent à des temps immémoriaux, « du fond des océans aux rues des mégapoles, les tactiques présentent des continuités et des permanences ». Face à la puissance d'un système, à la rationalité politique et économique, le « faible » réussit à fabriquer, à combattre ou à jouir par des « manières de faire » qu'il redéploie chaque fois que le pouvoir le contraint.

Il y a sans doute ici un parallèle à faire avec le thème du pouvoir chez Foucault qui développe, dans *Surveiller et punir*, deux conceptions du pouvoir correspondant à deux régimes et deux époques différentes. La première représente la figure d'un pouvoir organisateur dont les ordres rigides viennent d'en haut, d'une domination unifiée dont le type par excellence est fourni par l'organisation souveraine de la monarchie. La seconde conception est celle qui s'appuie sur les innombrables relations de pouvoir qui découlent de la vie sociale. Ce pouvoir (constitué de relations de pouvoir) a pour caractère d'être sans détenteur unique et identifiable, il n'est plus transcendant et abstrait, mais immanent et concret, insufflé par les technologies de l' (auto) discipline qui insère l'ordre social dans le corps de l'individu. Or, la position de Certeau se veut différente de celle de Foucault lorsqu'il écrit que ces recherches

(...) posent des questions analogues et contraires à celles que traitait le livre de Foucault: analogues, puisqu'il s'agit de distinguer les opérations quasi microbiennes qui prolifèrent à l'intérieur des structures technocratiques et en détournent le fonctionnement par une multitude de « tactiques » articulées sur les « détails » du quotidien ; contraires, puisqu'il ne s'agit plus de préciser comment la violence de l'ordre se mue en technologie disciplinaire, mais d'exhumer les formes subreptices que prend la créativité dispersée, tactique et bricoleuse des groupes ou des individus pris désormais dans les filets de la

« surveillance ». Ces procédures et ruses de consommateurs composent, à la limite, le réseau d'une anti-discipline qui est le sujet de ce livre¹⁹.

Dans *Surveiller et punir*, Foucault s'intéresse aux structures du pouvoir, aux dispositifs et aux procédures techniques²⁰. Il y analyse les technologies capables d'organiser, dans le détail, une multiplicité humaine en société « disciplinaire », c'est-à-dire capables de transformer et de gérer les déviations concernant l'apprentissage, la santé, la justice, l'armée ou le travail. Face au mode collectif de la gestion, Certeau s'intéresse au « mode individuel d'une réappropriation, cette question n' (étant) pas moins essentielle, si l'on admet que les pratiques de l'espace trament en effet les conditions déterminantes de la vie sociale »²¹. Cependant, la « société disciplinaire » et ses dispositifs constituent toujours un système contraignant et structurant, représentant l'ordre dominant. Or, chez Certeau, la vie sociale se jouerait-elle essentiellement sur le plan propre aux dispositifs disciplinaires et à leurs multiples technologies?

Il nous faut donc introduire ici une nuance de taille entre la pensée de Foucault et celle de Certeau. Chez Foucault, le « pouvoir ne s'exerce que sur des sujets 'libres', et en tant qu'il sont 'libres' — entendons par là des sujets individuels, ou collectifs qui ont devant eux un champ de possibilité où plusieurs conduites, plusieurs réactions et divers modes de comportements peuvent prendre place »²². Plutôt que de parler de pouvoir, Foucault préfère insister sur les « relations de pouvoirs » et les « pratiques de liberté » : dans les relations humaines, il y a tout un faisceau de relations de pouvoir qui s'exercent entre les individus et, plus largement,

¹⁹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. XL.

²⁰ Dans *L'invention du quotidien*, Certeau ne se réfère au travail de Michel Foucault qu'à travers son livre *Surveiller et punir*. Or ce dernier s'était penché sur le thème du pouvoir et du concept de stratégies et de tactiques bien au-delà que ce qu'il présente dans *Surveiller et punir*, notamment dans *La volonté de savoir*, publié en 1976. Certeau, qui a publié *L'invention du quotidien* en 1980, n'en fait pourtant jamais mention.

²¹ Certeau, *ibid.*, p. 146.

²² Michel Foucault, « Le sujet et le pouvoir », in *Dit et écrits II*, Paris, Gallimard, 1994, p. 1056.

dans la société. Ces relations de pouvoir peuvent rencontrer des états de domination dans lesquels les relations de pouvoir, au lieu d'être mobiles et de permettre aux différents partenaires d'user de stratégies qui les modifient, se trouvent bloquées et figées. Selon Foucault, lorsqu'un individu, une classe ou un groupe social réussit à bloquer un champ de relations de pouvoir, à rendre immobiles et fixes ces relations, à en empêcher toute réversibilité du mouvement, il y a un état de domination : dans un état de domination, les pratiques de liberté sont amoindries; les tactiques et les ruses n'arrivent jamais à renverser la situation. Or, Foucault considère que « s'il y a des relations de pouvoir à travers tout champ social (plutôt qu'un état de domination), c'est parce qu'il y a de la liberté partout »²³. Les relations de pouvoir sont ainsi, chez Foucault, changeantes; leur équilibre peut être modifié à tout moment selon les marges de jeu que permettent les stratégies — ces dernières fixant, reconduisant et accentuant les rapports de force. Ainsi, il n'y a pas d'un côté les stratégies du pouvoir, et en face, un autre pouvoir — celui des tactiques—, qui s'oppose à lui : pour Foucault, les relations de pouvoir sont « des relations mobiles, c'est-à-dire qu'elles peuvent se modifier, qu'elles ne sont pas données une fois pour toutes »²⁴. Ces relations de pouvoir sont ainsi réversibles et instables en autant qu'il y ait toujours des deux côtés au moins une certaine forme de liberté. Pour sa part, Certeau ne semble pas faire de distinction entre un état de domination et celui de relations de pouvoir. Le système, celui de l'ordre marchand, de l'ordre dominant, celui des ministres du savoir, apparaît fermé : les tactiques s'y insinuent comme des antagonistes (ce qui diffère radicalement de Foucault, car il n'y a pas d'opposant au pouvoir) mais Certeau ne précise pas si elles sont capables de modifier les rapports de force. Il s'agirait alors pour le citoyen de *prendre des libertés* par rapport au système, mais il serait impossible de s'en soustraire tout à fait ou d'en modifier la dynamique, c'est-à-dire de se libérer.

²³ Michel Foucault, « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté » in *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, 1994, p. 720.

²⁴ *Ibid.*, p. 720.

Dans notre perspective, la ville est une matrice de transformation irréductible aux éléments qui la composent : dans l'espace bâti de la cité, s'insinuent les trajectoires des piétons et les ruses des marcheurs qu'aucune institution (politique, culturelle, scientifique ou économique) ne peut décomposer et réduire; les mouvements de la multitude des marcheurs, leurs pas, ne peuvent être anticipés, retranscrits ou cartographiés. Plus la ville permet des libertés, plus elle est susceptible de se transformer. Nous considérons donc que plus les « arts de faire » et la créativité des citoyens sont possibles dans l'espace urbain, plus la ville est à même de « s'inventer » quotidiennement. C'est dans cette perspective que nous voudrions analyser l'espace produit par le FIJM. Nous voulons maintenant voir comment la ville « indisciplinée », la ville labyrinthique, interpelle chez les « Ministres du savoir » un désir d'ordonnement de l'espace urbain.

3. Étude de cas du Festival International de Jazz de Montréal

C'est à partir du désordre apparent de la ville, de cette matière informe produite par les usagers, que nous pouvons constater, chez les producteurs du système urbain et culturel, le désir de rendre cohérent (et lisible) le grouillement qui s'active dans l'espace bâti. L'ordre intervient dans le désordre comme la discipline produit des sujets à discipliner, capables d'obéir, mais aussi de désobéir. Une part de matière humaine informe et imprévisible, voire inquiétante, grouille et pullule dans la ville : c'est bien de matière humaine ou, disons pour reprendre les termes de Certeau, de praticiens qui jouent des espaces urbains qui se perd dans les labyrinthes urbains :

La cité est livrée à des mouvements contradictoires qui se compensent et se combinent hors du pouvoir panoptique. La Ville devient le thème dominant des légendaires politiques, mais ce n'est plus un champ d'opérations programmées et contrôlées. Sous le discours qui l'idéologise, prolifèrent les

ruses et les combinaisons de pouvoirs sans identité lisible, sans prises saisissables, sans transparence rationnelle — impossibles à gérer²⁵.

Devant ce grouillement « impossible à gérer », que nous pourrions qualifier de chaos urbain, les actions des autorités de la ville (organiseurs, politiciens, promoteurs, urbanistes, animateurs, etc. de l'espace urbain y sont inclus) se donnent pour objectif de mettre de l'ordre dans ce désordre, de mettre en forme l'informe, bref d'introduire du cosmos dans ce chaos.

Un événement culturel comme le Festival International de Jazz de Montréal, qui se donne pour mission de « redonner la rue aux Montréalais » sous le thème de la fête et de la liberté, traduit selon nous cette pulsion d'une mise en ordre ou d'une mise en forme de l'espace urbain en texte lisible. Par toute une série de stratégies qui prennent la forme de quadrillages de l'espace, de filtrages aux entrées et d'organisations spatiales, l'espace urbain se voit converti en espace fermé et organisé : le parvis de la Place des arts et les rues qui l'encadrent, en plein cœur du centre-ville de Montréal, deviennent un immense quadrilatère transformant les modalités de rencontre dans la ville. Nous voudrions analyser, dans l'étude de cas qui va suivre, les tensions entre les stratégies des organisateurs et les tactiques déployées par les festivaliers dans l'espace urbain de cet événement. Nous observerons ce que « font » les pratiquants d'espace de cette représentation de la ville produite par le Festival International de Jazz de Montréal.

Nous débiterons notre étude de cas du FIJM par un premier chapitre portant sur les représentations de la ville que produit cet événement. Nous retracerons, d'abord, une brève histoire socio-culturelle de la ville de Montréal et de la naissance du Festival de Jazz dans le but de saisir son rôle crucial dans la communauté montréalaise. Nous verrons ensuite comment cet événement travaille la ville dans un

²⁵ Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. 144-145.

mouvement de forces centralisatrices. Notre dernier chapitre portera finalement sur les rapports de force en présence dans l'espace du Festival : comment s'équilibrent les tactiques des festivaliers et les stratégies mises en place par les organisateurs? La ville est-elle en mesure de « s'inventer »?

Quatrième chapitre :

Naissance et histoire du Festival International de Jazz de Montréal dans l'espace montréalais

La ville évolue au gré des forces contraires qui l'investissent et qui lui donnent son équilibre singulier. Son histoire peut se lire comme la succession de ces forces « disjonctives », « centralisatrices » ou « trans » qui s'en emparent et qui s'expriment en elle. Nous voulons analyser le cas de la ville de Montréal qui est reconnue aujourd'hui à travers le monde pour son caractère ludique et multiculturel qui s'incarne, notamment, dans son Festival de Jazz. La renommée internationale et la diversité culturelle de la ville sont, cependant, relativement récentes. La mémoire de Montréal a été, en effet, marquée pendant longtemps par les tensions régnant entre ses différentes communautés. Sa cohésion et sa convivialité actuelles sont le contrepoids de déséquilibres qu'elle a jadis connus. Le Festival International de Jazz de Montréal a pris racine dans un espace urbain et un contexte socioculturel particuliers. Nous explorerons son rôle dans la ville à partir du concept de forces que nous avons développés dans le deuxième chapitre. Nous voudrions comprendre, par une approche descriptive, en suivant dans ses grandes lignes l'histoire sociale et culturelle de la ville, les tensions qui ont constitué sa dynamique singulière et, finalement, l'influence du Festival de Jazz sur le développement de la ville de Montréal.

Dans un premier temps, nous ferons une brève histoire de Montréal en suivant, comme toile de fond, l'évolution du jazz dans la culture montréalaise. Il serait, à notre avis, inexact d'attribuer la présence du jazz à Montréal aux seules initiatives du Festival International de Jazz de Montréal, né en 1980. Dès la fin du XIX^e siècle, la métropole a entretenu, avec ce style musical, des rapports à la fois intenses et troubles. L'espace urbain où l'on performait la musique du jazz et ses incidences sur l'histoire sociale ont été effacés en partie par les responsables municipaux. C'est parce que les origines du jazz à Montréal évoquent une période difficile durant

laquelle la pègre, la prostitution et les trafics illicites faisaient partie de la vie quotidienne qu'elles ont été effacées de la mémoire collective. Mais revenons à ses origines. Le jazz est né dans la métropole sous le signe de l'interdit. Il répondait à une dynamique de forces qualifiées de discordantes et de disjonctives. La culture québécoise, enracinée dans les valeurs traditionnelles de la religion et de la vie rurale, acceptait difficilement les écarts modernes de la métropole, ainsi que l'effervescence de sa scène musicale qui s'alliait mal avec les mœurs de l'époque. Mais si le jazz semblait dissoudre la cohésion de la communauté pour certains, il représentait, pour d'autres, un motif de cohésion. Chaque communauté, en repli sur ses positions anglophones et francophones, rurales et urbaines, ethniques et nationalistes, ne pouvait guère s'intégrer et se métisser. Jusque dans les années 1960, les différences culturelles et ethniques étaient alors vécues dans un climat de tensions sociales et politiques permanent. Nous verrons comment, dans un deuxième temps, le jazz est devenu – suite à l'ouverture et à l'appropriation de la communauté québécoise face à ce style musical – un symbole de vie culturelle créative pour la ville et comment il a représenté, dès les années 1980, un marqueur de l'identité multiculturelle de Montréal et de son rayonnement international grâce à son Festival de Jazz. Nous verrons, finalement, comment l'intégration du jazz dans l'espace public de la ville est caractérisée par un passage des forces disjonctives (le jazz comme un écart vis-à-vis des normes) aux forces centralisatrices du « plus gros festival de jazz du monde ».

I. Montréal et la présence du jazz, des années 1920 à 1960 : les forces de disjonctions et le repli

1. Le jazz et les communautés ethniques dans un Montréal permissif L'effervescence du jazz montréalais

C'est au début du XX^e siècle que le centre-ville francophone de Montréal commence à émerger. Industrielle et ouvrière, la métropole est effectivement l'une des plus importantes villes d'Amérique du Nord. La cité est scindée, cependant, entre

le capital anglophone dominant et la masse ouvrière constituée d'immigrants (Italiens, Irlandais, Chinois, etc.) et de francophones qui affluent vers la ville en suivant le mouvement de l'exode rural. Dès les années 1920, Montréal vibre sous l'influence américaine du jazz. Alors que les villes des États-Unis sont soumises au puritanisme de la prohibition, Montréal devient rapidement « ville ouverte » : une ville de plaisir où l'on compte nombre de maisons closes contrôlées par la pègre et tolérées par la police corrompue. Contrairement au reste du continent nord-américain, il est possible de consommer de l'alcool dans les bars du centre-ville.

En terme de vitalité musicale, la scène du jazz montréalais n'a rien à envier à celle de la Nouvelle-Orléans ou à Harlem. Montréal voit naître des dizaines de clubs qui donnent vie à son centre-ville, dont les célèbres El Mocambo et le Faisan doré. Chaque soir, le Bellevue Casino accueille près de 1 400 personnes qui viennent danser sur le swing. Au cours de la crise des années 1930, des lois qui restreignent l'embauche d'Américains incitent les cabarettiers montréalais à recruter des talents à Buxton, un village du sud de l'Ontario, composé d'une importante communauté noire anglophone. Parmi les musiciens afro-canadiens, la formation de « Canadian Ambassador's » et les musiciens Louis Metcalf et Herb Johnson sont parmi les plus célèbres. Les associations syndicales de musiciens de jazz, alors américaines (American Federation of Musicians ou AMF), deviennent progressivement des associations canadiennes : la « Canadian Clef Club » se développe comme filiale local de la AMF dès 1928 et compte essentiellement parmi ses membres des musiciens de la communauté noire – son nom d'origine était d'ailleurs la « Canadian Coloured Clef Club ». Seuls trois jeunes musiciens francophones blancs, Robert Langlois¹, Adrien Paradis et Willy Girard percent la scène du jazz à Montréal durant les années 1940. La musique jazz se trouve concentrée essentiellement autour de trois

¹ La vie du pianiste Robert Langlois, mieux connu sous le nom de Bob Langlois, a d'ailleurs inspiré le scénario du film « Jack Paradise » de Gilles Noël réalisé en 2004. Ce film retrace la vie de ce jazzmen à travers l'histoire du jazz à Montréal durant la période de la prohibition et de la Seconde guerre mondiale.

pôles montréalais : le *Red light*, défunt quartier situé entre les rues Sherbrooke, Jeanne-Mance, Sainte-Catherine et Saint-Denis. Bien qu'on y retrouve les boîtes de nuit les plus célèbres, deux autres pôles se développent, l'un francophone, à l'est, et l'autre noir, dans la Petite-Bourgogne. Dans ce dernier cas, la présence du jazz est attribuable à une communauté noire en pleine croissance à partir du XIX^e siècle et qui alimente les activités ferroviaires en pleine expansion. Les noirs montréalais sont alors bagagistes et bon nombre d'entre eux fréquentent ou animent les boîtes de jazz la nuit.

Du côté de la communauté blanche anglophone, seule une minorité d'intellectuels et d'amateurs de musique (principalement des résidents de Westmount) s'intéressent à l'essor du jazz dès les années 1920. Collectionneurs de disques, ces adeptes de jazz fondent des associations montréalaises tels que le « Hot Club of Montreal », le « Hot Jazz Society » et le « Jazz Appreciation Society ». Branchées sur les grandes villes américaines comme New York, ces dernières contribuent peu cependant à l'essor du jazz dans Montréal. Leurs activités se limitent, pour l'essentiel, à des réunions entre membres qui désirent découvrir les nouvelles tendances du jazz. Cette musique demeure ainsi en marge de la bonne société et se développe presque exclusivement dans le monde nocturne et maffieux des boîtes de nuit du centre-ville. Dans son livre *Jazz in Paradise*², John Gilmore affirme qu'il se produit plus de jazz à Montréal durant presque un demi-siècle que dans tout le reste du Canada. Au début des années 1940, le pianiste montréalais Oscar Peterson, suivi quelques années plus tard par Oliver Jones, entame une carrière sur la scène musicale de Montréal en même temps que Vic Vogel et Maynard Ferguson (trompettiste)³. Quelques stations locales diffusent leur musique, mais c'est surtout aux États-Unis que ces musiciens, dont Oscar Peterson, établissent leur renommée. Originaire de la

² John Gilmore, *Jazz in Paradise*, Montréal, Véhicule Press, 1988, page 13.

³ Stanley Péan présente un précis d'histoire du jazz à Montréal dans lequel nous avons trouvé les informations sur les musiciens de jazz et les lieux où ces derniers performaient à Montréal. Voir Stanley Péan, *Toute la ville en jazz*, Montréal, Éditions Traits d'union, 1999, p. 27-34.

Pennsylvanie, Charlie Biddle émigre à Montréal à la même époque pour y vivre de sa musique. L'effervescence musicale est alors à son comble dans la ville où il est possible dans une même journée d'assister aux spectacles de Charlie Parker et Frank Sinatra au bar Chez Parée, ou encore d'aller écouter Ella Fitzgerald, Louis Armstrong et l'orchestre de Duke Ellington dans l'un des célèbres bars de la ville. Les musiciens de jazz locaux ne manquent pas de travail ni de stimulation musicale : une véritable communauté de « jazzmen » s'enracine à Montréal durant une période de presque quinze ans après la Deuxième Guerre mondiale. La vitalité et la cohésion de la communauté sont favorisées par la prospérité de la ville dans le domaine du show-business : la popularité des salles de spectacles et l'activité des bars de nuit, sans compter les « blind pigs » (qu'on appellerait aujourd'hui les « after hours »), permettent aux jazzmen montréalais de vivre de leur musique.

En 1944, la vie nocturne de la métropole est cependant ébranlée : le général E.J. Renaud menace de retirer ses troupes des bases militaires montréalaises et d'interdire son accès à ses soldats. En effet, la fréquentation des maisons de débauche est si importante pendant la guerre qu'un nombre considérable de soldats souffrent de maladies vénériennes. Les maisons closes ferment leurs portes pendant un an, une fermeture apparente seulement puisque ces dernières continuent d'accueillir les clients au moyen d'entrées discrètes situées à l'arrière des bâtiments. À la suite de cette réaction morale sans grandes conséquences, les activités reprennent leur cours normal dans le *Red light*.

Les communautés ethniques :

Jusqu'aux années 1960, l'espace urbain de Montréal ressemble davantage à une mosaïque de communautés qui n'entrent guère en contact les unes avec les autres. Les Anglophones dominent la ville par le capital et résident dans les riches quartiers du « Upper Montreal ». La ville s'offre alors au regard de la classe dirigeante qui abandonne le « bas de la ville » à la masse ouvrière, composée de

groupes ethniques, de communautés noires et de Canadiens français. C'est dans cet entre-deux, entre le haut et le bas de la ville, que le centre urbain rassemble la diversité: Français, Anglais, Noirs, Américains, Italiens et Irlandais se rencontrent dans les nuits folles de Montréal. Cependant, avec la prohibition et les deux guerres mondiales, la ville voit converger des mouvements suspects, des filières interlopes, des forces dangereuses provenues d'univers proches ou lointains: les grandes familles d'origine juive, italienne ou irlandaise qui contrôlent le territoire entretiennent, sans doute, des liens avec les mafias de Chicago, de New York, voire de certaines villes d'Europe. Montréal se voit alors livrée à ces instances qui la pénètrent: placée au cœur d'éléments opposés, entre terre et fleuve, entre ruralité et industrialisation, entre nationalisme et immigration, entre vieux pays et nouveau Monde, sa posture est fragile mais riche de potentialités. Opportunités et menaces sont alors les alternatives et les dilemmes qui font et défont les équilibres de la métropole. Le jazz, dans ce Montréal disparate, constitue ainsi durant la période de la prohibition et des deux Guerres mondiales un prodigieux exutoire face à la crise économique et à la misère de sa population. La métropole est à la fois permissive et fuyante pour qui veut s'en saisir totalement. De nombreux musiciens noirs américains, voulant échapper au racisme et à l'intolérance, s'y donnent rendez-vous autour du swing - d'où la chanson « Hello Montreal » composée par un New-yorkais. En somme, un public cosmopolite se retrouve dans les bars pour faire la fête dans cette ville qui « ne dort jamais ».

À ces forces *centrifuges*, à ce Montréal constitué « d'étranges », les autorités francophones voudront leur donner forme pour mieux les maîtriser. Les lignes de fuite ne risquent-elles pas en effet de produire la désagrégation d'une ville sans identité claire? Que signifie Montréal, à cette époque, pour le Canadien français des régions? Cette ville symbolise, en fait, la dissémination, l'aliénation, voire la débauche. Durant cette période, la représentation de la ville dans la littérature

québécoise est liée à la perte de soi⁴. La ville, lorsqu'elle est sous l'emprise des forces de disjonction, voit ses communautés et ses classes sociales se replier sur leurs singularités et se ghettoïser. Malgré la richesse culturelle de la ville dans ces années-là, les rencontres sont difficiles : il n'y a pas réellement de coexistence ni de partage entre les mondes différents qu'elle contient. Le Canadien français et l'immigrant de la ville ne sont pas affranchis, ils sont exploités comme forces de travail : le rapport qui les lie au pouvoir en est un davantage de domination que de rapports de force. De son côté, la communauté des jazzmen s'épanouit essentiellement dans les réseaux nocturnes, l'univers du jazz étant marginalisé et donc fragile, voire instable. Ce que Montréal vit, en ces années de « show business » florissant, c'est donc aussi une insuffisance d'unité politique et un manque de partage de la ville. En plusieurs de ces quartiers (particulièrement le *Red light*), la ville est soumise aux règles locales de la pègre. L'arrivée de Pacifique Pax Plante et du maire Jean Drapeau sonne néanmoins le glas de cette période incertaine, quoique faste pour le jazz. Naissent dans ce contexte les forces *centralisatrices* : Montréal devient entreprenante, elle opère un spectaculaire nettoyage et ouvre des espaces prêts à organiser le corps social et à donner la parole aux Québécois, quitte à effacer son passé singulier, voire mythique. Mais avant de voir comment Montréal subit au tournant des années 1960 un ressaisissement brutal dans son espace urbain, nous aimerions rappeler son rapport difficile avec le reste du Québec à cette époque.

2. Montréal et le Québec : l'impossible conciliation

Montréal représente, pour le reste de la population québécoise, un glissement dans l'étranger. La présence de l'immigrant, ce grand inconnu dont on a peur, l'effraie et le met aux abois; la ville incarne l'aliénation face aux pouvoirs économiques anglais. Médam, dans *Montréal interdite*, cite l'écrivain Fernand

⁴ Mentionnons, à titre d'exemple, les romans de Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*; André Langevin, *Poussières sur la ville*; Robert Elie, *La fin des songes*.

Ouelette, dans un texte écrit en 1964 et intitulé « Le bilinguisme, une mutilation de l'esprit »:

Ainsi à Montréal, milieu de bilinguisme par excellence, notre cerveau absorbe quotidiennement un nombre incalculable de sensations visuelles (affiches en langue anglaise) et auditives (bribes de conversations, etc.), une quantité de mots, de tournures syntaxiques qui nous sont étrangères. (...) À plus forte raison sommes-nous impuissants devant cette invasion d'une langue qui imprègne quotidiennement notre inconscient ... (...) Dans un milieu de bilinguisme, il n'y a pas de coexistence, il n'y a qu'une agression continue de la langue majoritaire. (...) Le bilinguisme est le canal de l'assimilation : une assimilation lente et douce, avec tout le fair-play anglo-saxon nécessaire⁵.

Si cette description de la ville peut nous faire penser aux fameux « chocs » tant recherchés par Baudelaire, nous sommes pourtant loin de l'idée de la ville vécue comme espace de stimulation et de créativité. Le contact avec la différence – dans ce cas-ci, la culture anglaise – traduit dans ce texte les sentiments d'agression, de violence et d'assimilation des citoyens francophones : « il n'y a pas de coexistence », mais la domination d'une classe sur une autre. Le français est effectivement la langue du prolétaire, elle fait du francophone un étranger dans sa propre ville, un ouvrier soumis au capital anglophone. Montréal semble ainsi faite de rupture entre ses communautés en campement et son langage urbain souvent discordant. Dans un tel contexte, nulle centralité n'est en mesure de rassembler des éléments si divers et disparates. Comment trouver des dénominateurs communs dans cet espace disloqué? Pas de fusion possible entre les communautés et donc pas de communications centralisées : Montréal vit sur ses retranchements, sur les bases de cultures, de fortunes et d'ethnies qui veulent survivre. « Lieu du Grec isolé. Du Chinois isolé. De l'homosexuel travesti. Du tripot clandestin. »⁶. Médam décrit en ces mots le bas de la ville :

⁵ Cité par Alain Médam dans *Montréal interdite*, deuxième édition, Montréal, Liber, 2004, p. 106.

⁶ *Ibid.*, p. 48.

Les immigrants comme les angoisses du sexe, sont dans la même ombre creuse. Et comme dans l'ancien temps, encore, d'une certaine façon, les tarifs diminuent — c'est-à-dire, la fragilité sociale s'accroît — lorsque l'on descend vers le sud de la ville : là où elle s'échoue sur ses quais (...)⁷.

Entre le Montréal opulent des Anglophones et le Montréal miséreux des immigrants, le Québec semble pour sa part « à côté » de la réalité brutale des Montréalais : la culture, dans le reste du Québec, est effectivement repliée sur les valeurs de la religion et de la tradition. Elle est sur le mode de la survivance : se conserver tel que l'on est, puisque rencontrer l'autre, c'est risquer l'assimilation. C'est risquer de perdre sa langue et sa religion, c'est également trahir les siens. Durant la longue période des années 1920 à 1960, les Québécois ne se reconnaissent donc pas dans la musique du jazz : une musique originaire des États-Unis et performée essentiellement par des noirs anglophones; une musique qui incarne un certain sens de l'avant-garde et de valeurs fondées sur l'individualisme, le plaisir et l'improvisation.

De fait, ce qui retient l'attention des Québécois sur le plan du divertissement, ce sont les feuilletons radiophoniques et télévisés comme *Les Plouffe* qui présentent le mode de vie du Québécois moyen de la ville - qui plus est, il s'agit, dans cette célèbre télé-série, de la ville de Québec, Montréal étant trop loin de la réalité francophone québécoise. Que ce soit au théâtre, à la radio, à la télévision ou au cinéma, seules les productions montrant les « gens d'ici » (*Séraphin* en 1943, *Aurore* en 1951, *Ti-Coq* en 1953), parviennent à captiver l'auditoire. La fierté nationale passe « par la contemplation de son propre reflet sur le grand et le petit écran »⁸. C'est une culture qui, à la limite, est refermée et figée sur elle-même : le besoin de former un peuple et de se centrer sur une unité identitaire priment pour le Québec. Dans un tel environnement culturel, très peu de musiciens de jazz montréalais blancs francophones se sont affirmés pas plus que le jazz ne s'est imposé dans la vie

⁷ *Ibid.*, p. 46-47.

⁸ Françoise Tétu de Labsade, *Le Québec : un pays, une culture*, Boréal, Montréal, 1990, page 381.

culturelle des Montréalais francophones et encore moins dans la province. C'est surtout la Bolduc et les gigues qui sont écoutées et qui rassemblent les foules dans les Fêtes et les célébrations nationales ou régionales. Le réflexe de repli d'une communauté face à l'adversité est présent depuis les sociétés primitives :

À ce moment-là, les hommes de la tribu présentent leur dos aux périphéries menaçantes. Ainsi opposent-ils aux pourtours sauvages, inconnus, habités sans doute par des êtres malfaisants, toute cette sacralité qui centre le cercle tribal. Et d'autant plus s'éprouvent-ils vulnérables aux périphéries, d'autant plus crucialement espèrent-ils du totem qu'il oppose cette puissance supérieure qui l'habite, à ces maléfices⁹.

La politique et le mouvement des idées dans la province traduisent ce repli sur soi : Duplessis s'affirme contre le pouvoir centralisateur fédéral (pan-canadianisme) et continue à privilégier l'agriculture comme élément fondateur de la société québécoise, alors que cette dernière s'ouvre graduellement sur la réalité industrielle et urbaine. Ce dernier est « un conservateur pour qui le respect de l'ordre fait les bons citoyens »¹⁰. Le *Refus global* de Borduas, co-signé par plusieurs artistes en 1948, s'oppose avec virulence à l'ordre établi et marque un fort désir de changement exprimé par les artistes. Mais ce désir ne s'est pas concrétisé en acte avant le tournant des années 1960-1970. Borduas s'est exilé, et seule une petite minorité de Québécois a participé à ce « nouvel espoir collectif » dans un souci d'indépendance culturelle en opposition au régime « arriéré » de Duplessis et de l'Église. La culture au Québec n'est donc pas synonyme de changement ou d'avenir à cette époque, mais symbole d'un repli pour survivre et se conserver.

Cependant, le Québec ne peut demeurer éternellement sclérosé dans une idéologie de la survivance qui s'accompagne de son lot de censures. Le monde évolue; la société canadienne-française doit bien, un jour ou l'autre, sortir de la

⁹ Médam, *Labyrinthes des rencontres*, Montréal, Fides, Collection Métissage, 2002, p.17.

¹⁰ *Ibid.*, page 147.

Grande Noirceur. Pour survivre, ne faut-il pas se dynamiser, ne faut-il pas se libérer pour respirer autrement? Le tournant se produit dans le courant des années 1960 grâce à une prise de conscience des Québécois de leur condition; l'impact de poètes comme Félix Leclerc (« L'alouette en colère ») et Paul-Marie Lapointe (« Arbres », ou encore « Blues » en ce qui concerne le jazz¹¹) sera bouleversant pour les jeunes générations; les chansonniers Gilles Vigneault, Claude Léveillée et quelques autres emboîteront le pas. Nous verrons que le destin du jazz à Montréal en sera affecté en même temps que les frontières de la société éclateront sous l'effet de la Révolution tranquille. La nécessité d'un changement commence à se faire sentir et laisse présager les bouleversements de la prochaine décennie : Montréal ne sera plus une menace pour le Québec, mais le lieu de la transgression et du changement.

3. Les années 1960 : l'aménagement brutal de l'espace urbain à Montréal

Face au vent de liberté occasionné par les bouleversements de l'après-guerre, les Québécois découvrent pas à pas leur métropole : ils y constatent pour une part la présence du fond interlope qu'elle recèle; ces filières illicites sont comme l'ombre maladive de son identité collective. Pour une autre part, la province s'ouvre également à la présence de l'immigrant et de l'anglais, ce frère ennemi avec qui toute réconciliation est pour l'heure impensable. Les institutions municipales et politiques veulent alors « nettoyer » Montréal de la pègre et ce, au prix d'un déclin du « show business ». Ce déclin contribue à celui de la communauté du jazz qui s'éteint, un moment, avec l'arrivée de la télévision en 1952, de la musique enregistrée et du rock'n'roll avec Elvis Presley et les Beatles.

Dans *Montréal interdite*, Médam remarque que

¹¹ « Au moment où s'inventera ton jazz / une espèce périra... », du poème « Blues » dans le recueil de Paul-Marie Lapointe, *Pour les âmes*, Hexagone, 1965, p. 67.

[...] dans Montréal et à travers elle, le Québec est contraint de vivre le crime organisé, la filière mafieuse, les réseaux de revente de drogue, la prolifération des langages communautaires, la dispersion d'une société agitée par des corps constitués pour se défendre chacun d'eux — syndicats, corporations, confréries, fraternités, chapelles, gangs — et dont surgit, enfin de compte, quelque chose qui n'est certes pas une historicité mais qui est pourtant l'histoire présente, la vie quotidienne du monde tel qu'il est, dans son indéniable objectivité. Quelque chose qui n'est pas l'expression de l'acte collectif d'un peuple; mais est pourtant bien inhérent à l'action d'une collectivité que ce peuple contient : sa métropole. Face à cet espace de morcellement — à cette diversité presque inacceptable —, on conçoit que le Québec, à travers ses institutions, ses organisations politiques, cherche à épurer, à structurer, à unifier la métropole. Qu'il cherche ainsi à mettre en œuvre ici ce qu'ailleurs il tente, justement, de ne plus reproduire : une conduite de dénégation du réel au bénéfice d'un idéal fantasmé, une conduite de reconstruction d'une cité qu'on voudrait parfaite, harmonieuse, fraternelle, au détriment d'une reconnaissance de la brutalité des faits¹².

Devant cette nécessité de centrer la ville, de reprendre le contrôle de ses flux contradictoires, Pacifique Pax Plante, défenseur des bonnes mœurs et chef de l'escouade de la moralité, ferme définitivement les maisons closes. Il prend la ville en main et donne une direction claire à toutes ces dimensions¹³. Sous le règne du maire Jean Drapeau, le nettoyage amorcé par Pax Plante se continue : les années 1950 sont caractérisées par de nombreuses démolitions et par une croissance dans l'industrie de la construction. La ville subit effectivement une dégradation de ses quartiers et manque d'appartements salubres pour sa population. Pour ériger le plan Dozois, devenu les habitations Jeanne-Mance, les autorités rasant les bordels et les autres bâtiments voués au vice en plein cœur du *Red light* : on fait *tabula rasa* pour une bonne cause. Le problème de la prostitution n'est toutefois pas résolu puisqu'il a seulement été déplacé, afin d'être moins visible aux yeux des touristes et des bien-pensants : les apparences sont ainsi sauvées pour l'exposition universelle de 1967 qui

¹² Médam, *Montréal interdite*, op. cit., p. 139.

¹³ Cette image de la poigne de fer de Pax Plante a été représentée, sarcastiquement, dans le roman *La nuit* de Jacques Ferron.

sacre Montréal cité d'envergure internationale. Son passé de « ville ouverte » est, désormais, enfoui sous les nouvelles constructions urbaines qui s'érigent dans Montréal comme une promesse de prospérité.

Le travail de Drapeau consiste donc à donner à la ville une cohésion visible : centrer Montréal autour d'une unité identitaire, construire des lieux de certitude et d'affirmation. Ainsi sont érigés la Place des arts — lieu de diffusion de la culture —, le Complexe Desjardins — symbole de la prospérité économique québécoise — et le Stade olympique — emblème du rayonnement de la ville à l'international. Des événements d'envergure mondiale tels que l'Expo '67 et les Jeux Olympiques de 1976 changeront à jamais l'histoire de Montréal et son image, tant au Québec que dans le reste du monde. Drapeau commente ainsi l'évolution de la ville dans la revue *Métropolis* en 1976 : « Elle est devenue une grande métropole internationale. On sait aujourd'hui qu'elle existe. (...) ». Et plus loin encore : « Nous sommes une ville nord-américaine et nous ne pouvons le nier »¹⁴. Mais les manières de faire de Drapeau sont brutales : il nettoie à grands coups en rasant des quartiers et en délogeant des populations. Il impose ses visions, ses rêves et aménage la cité selon les directions qu'il veut lui donner. De même, si le jazz a disparu avec la trépidante vie nocturne montréalaise, il se manifeste désormais de façon plus officielle à la nouvelle Place des arts et à l'Expo '67. Nous verrons cependant comment la nouvelle génération des années 1970 s'appropriera ce style musical, conformément à certaines valeurs de l'époque. L'espace urbain de Montréal devient un territoire de transgression et d'affirmation pour le peuple francophone.

¹⁴ Propos cités par Alain Médam dans *Montréal interdite, op. cit.*, p. 210.

II. Le tournant de la culture québécoise dans les années 1970 et 1980 : Montréal au centre de l'affirmation et de la diffusion des valeurs du Québec et naissance du FIJM

1. Les années 1970 : appropriation de Montréal par ses citoyens et effervescence culturelle

Dans les années 1970, l'art est considéré comme un facteur de transformation sociale¹⁵ : il n'est plus seulement une représentation du monde, mais surtout une action sur le monde. Les pratiques artistiques deviennent des moyens de lutte et d'affirmation. Des événements comme *La nuit de la poésie*, en 1970 au Gesù et filmé par l'ONF, ou *L'osstid'cho* en 1968, qui a lancé Robert Charlebois, affirment les valeurs de la nouvelle génération. C'est également l'époque d'une vie politique intense marquée par le désir d'indépendance d'un peuple; l'esprit de liberté et d'émancipation est le grand moteur de ces initiatives. Les mouvements sociaux (mouvements féministes, mouvements syndicaux, mouvements étudiants, mouvements indépendantistes, etc.) se développent et mobilisent les foules; ces mouvements permettent de prendre la parole au nom des intérêts collectifs. Les Québécois sont portés par les effets de la Révolution tranquille. Le milieu du jazz est bouleversé lui aussi. Le musicien Vic Vogel affirme, ni plus ni moins, qu'il y a alors « plus de bons musiciens de blues au pouce carré à Montréal qu'à Toronto, New-York ou Los Angeles »¹⁶. Patrick Straram (le Bison Ravi) remarque un tournant dans le rôle désormais joué par le jazz auprès des jeunes générations, qu'il exprime ainsi : « le cri du Québec est analogue à celui de la négritude, d'où cette accointance avec le jazz »¹⁷.

¹⁵ Jean Caune, *Une éthique de la médiation, le sens des pratiques culturelles*, Publication Université de Grenoble, Grenoble, 1999, p. 31.

¹⁶ Tétu de Labsade, *op. cit.*, page 358.

¹⁷ *Ibid.*, p. 360

Le jazz suit un nouveau chemin dans le Montréal des années 1970 : la grande liberté d'improvisation qu'elle permet attire de nombreux adeptes au Québec; des musiciens et des chanteurs « de souche » commencent à s'exprimer par le jazz. Le Quatuor de jazz du Québec est fondé à Montréal en 1963 et y établit une tradition d'improvisation qui se perpétue dans l'Atelier de musique expérimentale et dans l'Ensemble de musique improvisée de Montréal (EMIM). La participation du Quatuor de jazz libre du Québec, fondé en 1967, à l'Osstid'cho est tout à fait révélateur de l'effervescence des valeurs québécoises. D'une part, le jazz permet l'improvisation et la créativité individuelle; d'autre part, les chansonniers québécois prônent l'engagement collectif dans la communauté. Le Quatuor de jazz libre laisse progressivement les tournées de l'Osstid'cho pour rejoindre Walter Boudreau et Raoul Duguay avec l'Infonie, performance qui met en scène plus de 22 musiciens. Alors que Walter Boudreau favorise la structure, les musiciens de Jazz Libre, qui pratiquent le free-jazz, prônent une totale improvisation. Tâche difficile que celle de faire cohabiter l'improvisation à caractère individualiste avec un groupe de plus de 20 musiciens... Le Quatuor Jazz Libre est connu pour son engagement politique et ses actions sociales : ses musiciens sont de fervents indépendantistes en faveur d'un changement social radical. Alors qu'ils sont en train de créer leur commune, « Le Petit Québec Libre » en 1971 à Sainte-Anne de la Rochelle, ils publient un manifeste dans lequel on peut lire : « Fils et filles de travailleurs québécois, nous voulons, à partir d'une expérience communautaire, contribuer à la libération des Québécois ». Reprenant le discours des felquistes, les membres du Quatuor prônent la libération économique, politique et culturelle, et condamnent l'impérialisme américain de même que le gouvernement canadien (ce manifeste a été rédigé durant la période des mesures de guerre, il est donc contemporain du manifeste du FLQ). Les artistes québécois s'approprient ainsi le jazz comme moyen d'expression artistique privilégié pour la communauté et comme véhicule des valeurs des jeunes artistes indépendantistes du Québec. La nouvelle génération se veut provocante : les artistes et les intellectuels veulent confronter et bousculer les coutumes et les habitudes, ils

veulent entrer dans le monde contemporain et se saisir de la modernité. C'est un fort désir d'émancipation et de prise en charge de la culture qui est alors en mouvement dans la société québécoise et qui rejoint l'esprit de la Révolution tranquille. Cependant, si les valeurs montantes sont celles de la collectivité et de l'engagement social, le jazz est une forme d'expression qui sera davantage en résonance avec les valeurs individualistes des années 1980 durant lesquelles on voit se profiler, surtout dans le milieu littéraire, un retour à l'intimisme.

La ville de Montréal, en ces années 1970, est devenue une cité cosmopolite dont les diverses ethnies prennent une place de plus en plus visible dans la ville. Si les poètes et les chanteurs l'intègrent désormais dans leur art, c'est qu'elle devient pour l'heure un terrain de transgressions et de revendications : Montréal n'est plus aux seules mains des Anglais, on la veut francophone. Les Francophones s'approprient progressivement leur ville et commencent à rencontrer timidement les différences qu'elle contient dans une atmosphère de liberté et d'égalité. Médam nous livre une description de cette époque, en observant les passants sur la rue Sainte-Catherine au coin de la rue Bleury, en plein hiver :

Les êtres humains défilent à double sens sur le trottoir : en glissant. Vieux Siciliens — ou Polonais — chapeau sur la tête. Hommes des bois, vestes à carreaux. Jeunes Québécois pleins de cheveux et de barbes. Hommes d'affaires chinois en complets et attaché-case. Noirs géants. Petits juifs à calotte. Vieux Québécois en bonnets. Anglaises sans âge tressautant sur leurs talons. Amoureux emmitouflés. Tout cela passe. Vite. C'est la ville. Une ville où qui veut saisir ses différences, ses contingences, s'épuise plus vite qu'elle à produire celles-ci. À Montréal, l'immigration des communautés ethniques se poursuit en ces années soixante-dix. Ces communautés ne sont que très progressivement marquées par la matrice montréalaise. On peut donc observer comment elle l'adopte. Comment chacune d'elles, à sa façon, s'y installe; comment elle marque son espace : les Grecs, par l'inscription de leur alphabet sur leurs vitrines à babioles; les Portugais par les peintures vives de leurs maisons; les Italiens par leurs pizzerias; les Juifs par leurs boutiques casher¹⁸.

¹⁸ Alain Médam, *Montréal interdite*, *op. cit.*, p. 42-43.

Montréal se présente ainsi comme une ville multiethnique et commence à l'assumer. Elle devient partie prenante des transformations qui changent le visage du Québec et développe sa personnalité. Elle commence, peu à peu, à susciter la rencontre à travers les événements spontanés : manifestations politiques et artistiques, événements culturels et sportifs. Montréal se trouve, enfin, en situation de créer des valeurs nouvelles et de définir ses propres modèles : elle veut être libre, mais également reconnue par le reste de la population. Les institutions politiques, en érigeant des constructions symboliques (Complexe Desjardins, Place des arts, Jardin botanique, etc.) et en aménageant leurs espaces urbains, y participent grandement.

2. Les années 1980 : individualisme et coexistence de la différence

La culture et l'individualisme

Les années 1980 ont opéré une réconciliation entre l'économie et la culture. La création artistique de cette époque est en rupture avec l'engagement collectif des années 1970, ce dernier étant trop contraignant et boudé par le public, dès la fin de la décennie. Les années 1980 représentent l'ère de l'individualisme : « La dissolution des idéologies dans les années 1980 s'accompagne d'une perte de repères. Peu de textes se réfèrent à l'histoire ou au politique, beaucoup de textes explorent les territoires intimes »¹⁹. Ce que nous dit Ryngaert du champ théâtral français s'ajuste bien au changement de paradigme qui s'opère au tournant des années 1980 au Québec, et qui est, par ailleurs, apparent dans la seconde Nuit de la poésie en 1980 : contrairement au caractère festif et spontané de la première Nuit, le second événement met en scène des paroles intimes et discrètes. C'est à cette époque que naissent des institutions artistiques marquantes pour la culture québécoise : le Cirque du Soleil, Carbone 14, la Ligue Nationale d'Improvisation, issue du Théâtre

¹⁹ Citation de Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.

d'improvisation de Montréal (avec Ronfard, Gravel et Pol Pelletier), le théâtre de Robert Lepage, la troupe de danse Lalala Human Steps et, bien sûr, Le Festival International de Jazz de Montréal. Le théâtre de Robert Lepage en est un d'improvisation scénique sur le mode du « work in progress » : ce n'est pas sur la base d'une culture traditionnelle que les artistes vont travailler, mais, au contraire, sur un mode de création individuelle – l'acteur remplace l'auteur, les productions culturelles se sont libérées du carcan traditionnel ou révolutionnaire trop local et sont, désormais, exportables à travers le monde. La culture semble alors jouer « la fonction de globalisation des expériences humaines segmentées par le travail, la migration urbaine, l'inachèvement du processus éducatif »²⁰. D'un point de vue artistique, le FIJM s'inscrit dans cette tendance en célébrant annuellement une musique basée sur l'improvisation (c'est-à-dire une musique qui est performée par les musiciens et non pas seulement interprétée). Un nouvel organisme est créé en 1978 pour financer ces nouveaux ensembles artistiques et dont le but est d'appuyer la culture québécoise. Il s'agit de la SODEC, qui soutient les artistes dans la mesure où ces derniers précisent leurs activités, se spécialisent et développent des créneaux. Ces aides économiques incitent les artistes à spécialiser leurs pratiques pour y avoir droit, d'où une individualisation et une institutionnalisation de leurs activités.

La scène du jazz

Sur la scène du jazz au Québec, plusieurs groupes comme Uzeb, Wonder Brass, Offenbach, Ville Émard Blues Band, ou des groupes fusionnés entre le rock, le jazz et l'électro-acoustique comme Harmonium ou Manège ont persévéré malgré la suprématie du rock anglais qui prend de plus en plus de place dans tout l'Occident. En 1975, la seule salle exclusivement dédiée au jazz est le Rising Sun dont le propriétaire est un montréalais d'origine guyanaise, Doudou Boicel. À l'instar d'autres festivals qui ont vu le jour dans le monde, de Montreux à Berlin, sans oublier

²⁰ Caune, *op. cit.*, page 40.

ceux des États-Unis, Boicel met sur pied le Festijazz de Montréal à l'été 1978. Après deux années de succès – ce festival est effectivement salué par les médias –, l'été 1980 est marqué par l'arrivée d'un deuxième festival de jazz qui se produit sur l'île Ste-Hélène. Il s'agit du Festival International de Jazz de Montréal organisé par la jeune boîte de production Spectra Scène avec, à sa tête, Alain Simard et André Ménard. Les deux festivals cohabitent pendant deux années consécutives, mais dès 1982, c'est Spectra-Scène qui domine la scène en tenant son événement sur la rue St-Denis. Boicel se retire progressivement du jazz et se concentre désormais sur le reggae et la musique soul. Malgré la crise économique et un désintéressement de la population dans le domaine de la politique souverainiste avec le « Non » qui l'emporte au Référendum de 1980, la musique jazz à Montréal et dans la province retrouve une vitalité sans précédent et est accueillie avec enthousiasme par le public. De nombreux spectacles et événements sur le thème du jazz sont présentés. En témoignent, du reste, les activités durant l'année 1980 avec, par exemple, le festival de blues et jazz «Murs de sons» lancés à Québec, la Semaine du jazz au bar L'imprévu organisée par Radio-Canada ou, encore, le mini-festival de jazz et d'improvisation au Musée des Beaux-Arts de Montréal.

Les communautés multiculturelles

Durant cette période, les forces « trans » imprègnent Montréal avec la présence plus visible des communautés ethniques. Après avoir subi l'influence des forces disjonctives des années 1920 à 1960, le travail des autorités publiques a permis à la ville de se ressaisir au tournant des années 1960 et de résister aux mouvements de dislocation qui la travaillaient de l'intérieur. Après ces années de recentrement et de réorganisation de la ville — ces actions participant à un mouvement de forces centralisatrices —, les Montréalais s'ouvrent, peu à peu, à la différence qui circule dans leurs rues et dans leurs quartiers. Délaissant leur attitude défiante, les citoyens reconnaissent progressivement l'étranger : les forces du « trans » émergent dans la métropole qui commence à s'ouvrir sur le monde. Le Québec sait mieux comprendre

Montréal et sa diversité ethnique de plus en plus considérée comme une richesse culturelle. La métropole se développe en harmonie avec ses différentes communautés : on ne pense plus en terme de groupes sociaux ou de collectivités, on est Montréalais. Les immigrants hésitent cependant toujours entre l'anglais et le français. Il demeure que chacun peut vivre librement selon sa singularité. Le Québec, quant à lui, s'extirpe enfin de son passé de « survivance » et entre dans la modernité. Les politiques culturelles du Québec des années 1980 favorisent grandement l'intégration des groupes ethniques et l'affirmation du fait français. C'est à cette époque également que plusieurs revues ethniques sont créées dans le but d'intégrer les communautés montréalaises, qui s'élèvent à plus de 500 ethnies différentes. Ces revues sont, pour la plupart, soutenues financièrement par la SODEC et leurs noms représentent la langue du pays : *A voz* du Portugal, *Corriere italiano*, *Il cittadino Canadese*, *Luceafarul Romanesc*, *El mensajero*, etc. La plus belle réussite de l'époque est sans doute attribuable à la revue transculturelle *Vice-Versa*. Chaque communauté s'active : à titre d'exemple, les Italiens organisent des ligues de soccer pour leurs enfants, tandis que les Latinos américains ouvrent des écoles de danse.

Naissance du FIJM

Nous avons vu que le jazz participe également à l'expression de la diversité culturelle : c'est une musique métissée, née du mélange des cultures. Elle entre, en quelque sorte, en résonance avec l'ouverture multiculturelle que vit Montréal et la naissance du FIJM n'est pas étrangère à ce phénomène. À la question de savoir comment était venue l'idée de créer ce Festival, André Ménard souligne l'absence d'événements rassembleurs dans l'espace montréalais de l'époque :

[...] à Montréal, l'été, il n'y avait rien. Nous avons tous un peu la nostalgie de gros événements qui avaient quelques années plus tôt occupé l'espace pendant l'été : l'exposition universelle de 1967, les jeux Olympiques de 1976, avec un très important programme culturel d'accompagnement, etc. Au début des années 1980, après la défaite au premier référendum, il y avait une

certaine désillusion, une certaine nostalgie de tout ça. Nous, qui organisons des concerts tout le reste de l'année, nous étions quasiment au chômage technique l'été. En 1979, on avait déjà essayé d'organiser une première édition, qui n'a jamais eu lieu : à quelques semaines de l'événement, nous avons vu que nous ne pourrions pas équilibrer les comptes. Nous avons remis ça à l'année suivante, et c'est ainsi qu'a eu lieu la première édition de 1980. Une série de concerts tous les jeudis de l'été, Place des Nations, sur l'une des deux îles où a lieu actuellement le Grand Prix de Montréal, au milieu du fleuve. Deux ans plus tard on s'est installé dans le centre de Montréal, et c'est là que ça a vraiment décollé. Une grande faveur populaire s'est développée, réunissant dans un même événement, les communautés anglos et francos, et le festival est devenu un peu le symbole de cette trêve entre nous. C'est allé vite parce que les deux communautés s'impliquaient²¹.

L'arrivée de ce Festival semble donc combler un besoin de rassemblement : il met en représentation, dès ses origines, la communion possible, concrète et visible dans l'espace urbain des différentes communautés montréalaises, partageant une même passion pour le jazz — dont la structure permet et encourage les amalgames des musiques du monde. L'histoire du Festival et de ses fondateurs est ainsi en étroite relation avec l'évolution de la scène culturelle et sociale montréalaise : ceux-ci semblent se saisir, en effet, d'un espace resté vacant dans la ville. Contrairement à d'autres villes américaines qui possèdent leurs festivals²² et leurs traditions estivales, Montréal est laissé à elle-même durant l'été. Alain Simard, fondateur du FIJM, rêve alors d'un événement de jazz d'envergure comme celui qui a lieu à Newport. Il dépose en 1979 sa première demande de subvention pour créer le Festival et écrit : « un jour ce festival attirera à Montréal des milliers de touristes américains qui généreront des retombées économiques importantes justifiant l'investissement de

²¹ Propos recueillis par Christian Gauffre, texte en ligne sur le site Jazzmagazine.com, dernière consultation août 2005, à l'adresse Internet : <http://www.jazzmagazine.com/Interviews/Dauj/amenard/amenard.htm>

²² La tradition des festivals populaires, tel qu'on les connaît aujourd'hui en Amérique du Nord a certainement été initiée, en partie, par le célèbre festival hippie de Woodstock dans l'état de New-York en 1969.

fonds publics requis ... »²³. Visionnaire, ce dernier considère d'ailleurs le jazz comme « un langage universel, une musique qui transcende les frontières et incite à la fête (...). Le jazz est symbole de fête et de liberté »²⁴. Ainsi avait-il déjà pressenti le potentiel symbolique, culturel et économique qu'un tel événement permettrait de réaliser.

Nous aimerions maintenant aborder l'étude de cas du Festival en analysant la mission que cet événement se donne dans la ville et les objectifs, d'ordre symbolique et économique, que poursuivent ses organisateurs.

III. Le Festival International de Jazz de Montréal inscrit dans un mouvement de forces centralisatrices

1. Le FIJM comme mise en représentation de l'identité montréalaise et de l'ouverture à l'autre

Le fondateur du FIJM, Alain Simard, a bien connu l'époque des communautés hippies animées par un idéal social. En 1970, il crée la commune de production Kosmos et fait venir à Montréal Pink Floyd et Genesis qui se produisent, pour la première fois, au Canada. Il produit également des artistes locaux comme l'Infonie avec Raoul Duguay et Walter Boudreau. En 1973, il rencontre André Ménard, alors animateur culturel au Cégep Maisonneuve et organisateur de concerts et d'un ciné-club. En 1977, Alain Simard s'associe avec le gérant d'Harmonium au sein de Beau-Bec qui deviendra plus tard Spectra-Scène et dont les principaux associés sont Alain Simard, André Ménard et Denyse McCann. En 1979, cette compagnie de productions de spectacles a déjà fait venir à Montréal Dave Brubeck, Charles Mingus, BB King et

²³ Communiqué de presse « Montréal doit défendre son titre de 'Ville des Festivals' » d'Alain Simard, 17 mai 2005, en ligne sur le site Internet de l'Équipe Spectra, dernière consultation août 2005 à l'adresse Internet : <http://www.equipespectra.ca/communiqués/spectra/20050517.pdf>

²⁴ Programme rétrospectif du FIJM, 1980-1988, Québecor, Montréal, 1989, page 6.

Path Metheny. Conscient du potentiel du jazz sur la scène montréalaise – bien que les gouvernements fédéraux et provinciaux n’y voient à ses débuts aucun intérêt – Spectra Scène lance le FIJM en 1980. Si les débuts de ce Festival sont hasardeux, Alain Simard et ses associés persévèrent. Ils sont, également, des hommes d’affaires et d’excellents organisateurs. Ces qualités essentielles permettent au FIJM de se développer rapidement. Ce dernier génère bientôt des retombées économiques et symboliques (en terme de réputation et d’expertise) pour les différentes entreprises mises de l’avant par l’Équipe Spectra²⁵. Dès ses débuts, le FIJM présente, à la fois, des artistes de renommée internationale ainsi que des artistes québécois. Parmi eux, l’Orchestre Sympathique, Oliver Jones, Michel Donato, Guy Nadon et les groupes Nebu et Solstice sont présentés dans le cadre d’un volet de jazzmen québécois.

Le volet extérieur gratuit de ce festival est un des aspects innovateurs de cet événement qui se veut démocratique et ouvert au grand public. En 1981, la deuxième édition du FIJM se concentre sur trois sites plus accessibles que l’Île Sainte-Hélène : le Club de Montréal, le Transit et l’Expo-Théâtre. La proximité du Festival de jazz de Newport, du Festival de jazz de Toronto et du Festival d’été de Québec permet à Spectra de bâtir, dès ses débuts, une programmation d’envergure en encourageant les musiciens invités à Newport à faire un détour par Montréal. En 1982, le FIJM présente ses spectacles au Quartier latin et au Théâtre Saint-Denis, tandis que le volet extérieur se déroule sur la rue Saint-Denis. En 1984, alors qu’ils s’apprêtent à fêter la 5^e édition du FIJM, ses fondateurs décident d’installer définitivement l’événement sur

²⁵ L’Équipe Spectra et ces filiales démontrent une grande convergence dans le domaine du spectacle : elle couvre aujourd’hui trois principaux secteurs d’activités dont celui de l’événementiel avec plus de trois festivals annuels, le secteur du spectacle avec une agence d’artiste, un important parc de salles de spectacles privées, la mise en marché de produits dérivés et la production de comédie musicale, et enfin le secteur télévision avec l’association de producteurs télé dans différents domaines culturels. L’idée centrale d’une telle structure d’entreprise est de développer des produits culturels qui généreront des retombées pour toutes les filiales de l’entreprise. Une telle organisation permet de maximiser la mise en valeur du capital généré par des produits culturels à haut risque et souvent rentable uniquement sur le long terme (c’est généralement le cas lorsqu’on lance la carrière d’un artiste).

le parvis de la Place des arts. Selon Alain Simard, ce choix a été motivé par la proximité des dix salles de spectacles entourant ce secteur ainsi que par les plus grands espaces publics disponibles pour les festivaliers de plus en plus nombreux sur le site. Face à l'étroitesse de la rue Saint-Denis, la gestion de la sécurité était devenue difficile et entravait le bon déroulement de l'événement. Il était également impossible pour les organisateurs de vendre de la bière sur ce site²⁶, à la suite du refus des restaurateurs et cabaretiers qui se voyaient concurrencés par le Festival. Le site de la Place des arts présente ainsi des avantages importants pour l'organisation et l'aménagement d'un événement d'envergure accueillant plus de cent mille personnes simultanément²⁷.

Une vingtaine d'années plus tard, le Festival organise toujours son événement sur le parvis de la Place des arts où des milliers de festivaliers assistent à ses spectacles en plein air. En 2004, à l'occasion de son 25^e anniversaire, le FIJM a enregistré, selon une étude réalisée pour le compte du RÉMI (le Regroupement des événements majeurs internationaux du Québec), plus de deux millions d'entrées en douze jours, dont près d'un demi-million de visiteurs en provenance de l'extérieur de Montréal, principalement des États-Unis²⁸. Il y a donc aussi près d'un million et demi de Montréalais qui y participent. Selon André Ménard :

Il y a des gens qui viennent presque tous les soirs. Mais ce qui n'est pas analysé par les statistiques touristiques, c'est le facteur de rétention : ce qui fait que les gens ne sortent plus de Montréal à cette époque de l'année. C'est une évolution phénoménale sur vingt ans. Avant, l'été, il ne se passait quasiment rien sur le plan culturel ici. La tendance s'est totalement renversée : maintenant, ça commence avec le Grand Prix de formule Un début juin et ça n'arrête plus jusqu'en septembre. Le festival de jazz a été le premier à installer

²⁶ Les profits de la vente de bières et de tout autre produit sur le site par le Festival servent au financement des spectacles du site extérieur.

²⁷ Nous étudierons l'aménagement et l'animation festivaliers de cet espace en plein cœur du centre-ville de Montréal dans le prochain chapitre.

²⁸ Alain Simard, « Montréal doit défendre son titre de 'Ville des Festivals' », *op. cit.*

cette fièvre de l'été à Montréal. Dans la foulée du festival de jazz, il y a le festival Juste pour rire, depuis 1984, juste après nos dates, dans les mêmes lieux, etc. Nous organisons les FrancoFolies à l'automne, nous les avons ramenées fin juillet, etc. On peut donc venir n'importe quand à Montréal l'été, et être quasiment sûr qu'il y aura quelque chose. La caractéristique de toutes ces manifestations, c'est aussi qu'elles se tiennent toutes en pleine ville²⁹.

En d'autres termes, l'animation par le Festival de l'espace public de Montréal a considérablement changé la dynamique estivale de la ville. Cette animation urbaine, initiée par un organisme privé, a insufflé un mouvement nouveau au centre de Montréal, un mouvement qui réussit à attirer, chaque été, un important public montréalais, québécois et américain. Par cette animation urbaine, le Festival remplit deux autres fonctions : celle de mettre en représentation la diversité culturelle par sa programmation musicale, et celle de représenter le sentiment d'appartenance de ses citoyens vis-à-vis leur ville. Alain Simard souligne, en ce sens, que le FIJM est une fête de la musique, du rassemblement et de la diversité culturelle dans Montréal : « (...) la mission du Festival (est) de rassembler par la musique les gens de toutes races, langues, nationalités et religions dans un grand esprit de fête et de paix »³⁰, et plus loin : « cet important volet d'animation extérieur veut aussi créer un rapprochement entre les diverses communautés, par le biais d'une programmation multiculturelle, rassembleuse et conviviale »³¹. Ce discours, misant sur le rôle multiculturel et rassembleur du Festival, a été développé, dès ses débuts, par les organisateurs de l'événement qui en connaissent et en maîtrisent parfaitement l'importance.

En somme, les spectacles en plein air du Festival pratiquent l'art de la captation du public et offrent, à son imaginaire, un même terrain discursif et festif. Les manifestations publiques comme les défilés, les cortèges ou les processions dans

²⁹ Christian Gauffre, Jazzmagazine.com, texte en ligne déjà cité.

³⁰ Programme 2004 du Festival International de Jazz de Montréal, « Mot du président », Montréal, Québecor, p.20.

³¹ *Ibid*, p.23.

les villes étaient autrefois porteuses de sens : elles organisaient la signification de l'espace social à partir de la structuration de lieux³² où les gens se voyaient et se côtoyaient à un moment spécifique. Les propos d'André Ménard et d'Alain Simard traduisent, selon nous, cette idée : grâce à l'attroupement qu'ils créent, ces spectacles en plein air tendent à constituer les festivaliers en un même ensemble, et à le leur faire constater de *visu*. Le rassemblement de ce public, qui forme un ensemble temporaire, permet de vivre un sentiment de partage dans un même lieu et une même temporalité, ce qui renvoie à une identité collective. De plus, l'émergence de cet espace festivalier ou, du moins, la nouvelle sensibilité qui s'en dégage, réactualise une identité de la ville, la cidadinité. Le rassemblement du public construit également une mémoire commune de l'événement. Ces qualités répondent directement aux objectifs des forces centralisatrices. Nous avons vu, dans le deuxième chapitre, que ces dernières permettent aux citoyens et aux communautés immigrantes de s'intégrer à la ville et de se l'approprier. Elles assurent, en effet, le passage des immigrants vers la centralité, transmettent un savoir-vivre dans la ville (la civilité), un « savoir être responsable » de *sa* ville (la cidadinité) et enfin, elles permettent à tous de prendre part à la Cité, à la démocratie et à la société (la citoyenneté). Le Festival de Jazz est ainsi un temps de retrouvailles où « divers 'dis' s'aperçoivent qu'ils sont présents, ensemble, autour d'un même 'co' »³³. Un des succès de cet événement est d'avoir réussi à mettre en place et à faire adopter, par ses citoyens, ce Festival perçu comme un marqueur de l'identité montréalaise. Parce qu'il se répète annuellement depuis vingt-cinq ans, il fait figure de rituel, entendu au sens large d'initiation ou de rite de passage. Les autorités politiques reconnaissent, également, le rôle de cet événement dans la cohésion sociale et la diversité culturelle de Montréal. Line Beauchamp, ministre de la culture et des communications, souligne à cet effet que « Depuis un quart de siècle le Festival International de Jazz de Montréal participe activement à la

³² Louis Marin, « Une mise en signification de l'espace social : manifestation, cortège, défilé, procession » in *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994, p.48-61.

³³ Alain Médam, *Labyrinthes des rencontres*, *op. cit.*, p. 112.

promotion de la diversité culturelle en offrant au public festivalier un feu roulant de prestations où se surpassent les meilleurs musiciens de la planète. Près de deux millions de personnes vibreront à ces rythmes qui transcendent les différences culturelles et qui rejoignent la part universelle de l'âme humaine »³⁴.

Dans l'espace public de la ville, nous avons vu que cet événement festif rassemble les citoyens en un même lieu, en un même temps et pour une même jouissance collective autour d'un même axe de connivence. Il permet à ces derniers de s'identifier à cette fête populaire et culturelle qui favorise l'inclusion et les métissages dans le respect de la diversité culturelle. Le FIJM répond ainsi à ce besoin d'établir, au centre de la ville, un événement qui donne forme à la certitude et à l'affirmation de l'identité montréalaise. Il représente un espace privilégié de l'échange interculturel et de la reconnaissance de l'autre : il s'inscrit dans le mouvement de forces centralisatrices en permettant les rencontres autour d'un même espace entre individus de communautés diverses dans un esprit de convivialité et de consensualité. Les festivaliers semblent partager ce sentiment : à la demande des organisateurs en 2003, certains d'entre eux ont fait part de leurs impressions sur le Festival. Parmi les commentaires, dont certains se retrouvent dans le programme de 2004, on peut lire : « La tenue du Festival a permis de m'intégrer à la communauté montréalaise (...) », ou encore, une autre festivalière dit : « Je suis toujours remplie d'une sensation d'extrême joie, de bonheur, et d'une pointe de fierté pour ma ville natale, capable d'accueillir autant de gens dans ses rues, le tout sans trop d'incidents, et surtout avec un tel climat de paix, dans un contexte multiculturel, dans un monde de mondialisation et de conflits armés ! »³⁵. Cet événement permet aux Montréalais de se rencontrer autour d'un mouvement qui les porte vers le haut : celui d'une grande fête musicale qui transcende les différences. Cette rencontre autour d'un « Grand Autre » génère le sentiment d'une identité commune et permet au citoyen de

³⁴ Programme 2004 du Festival International de Jazz de Montréal, *op. cit.*, p.17.

³⁵ Propos présenté dans le programme souvenir 2004, *op. cit.*, p. 25.

s'engager dans un mouvement inverse : celui de la rencontre de l'autre différent de soi. Il peut alors fusionner et communier avec cet autre qu'il reconnaît désormais comme son semblable. Qu'ils soient québécois de souche, anglophones, immigrants ou montréalais de première génération, tous sont emportés dans une impulsion de forces centralisatrices qui s'incarne sur un mode ludique et convivial dans cette fête de la musique du jazz. Le Festival de Jazz inscrit également Montréal dans un autre mouvement, celui-là non plus vertical, mais horizontal : il ouvre Montréal sur le monde. Nous proposons de conclure la présentation de l'objet qui constitue notre étude de cas en rappelant comment il a amené le monde dans la ville et, inversement, propulsé la ville de Montréal à l'ère de la mondialisation.

2. Le Festival International de Jazz de Montréal à l'ère de la mondialisation : Montréal dans le monde

Le FIJM a connu, ces vingt-cinq dernières années, un essor remarquable : cet événement représente aujourd'hui un des plus importants festivals culturels du monde, il est répertorié dans le livre des Records Guinness comme le plus important festival de jazz du monde et figure en bonne place dans le best-seller américain *Thousand places to see before you die*³⁶. Sa formule d'animation extérieure lui permet de se démarquer d'autres villes moins stables socialement : en présentant gratuitement des spectacles en plein cœur du centre-ville, sur un site sécuritaire et convivial, il permet la participation de foules considérables et d'une masse critique de touristes. Ses organisateurs y ont consacré, en 2004, un budget de plus de 20 millions de dollars. L'implication des commanditaires privés et l'appui des partenaires publics sont essentiels pour assurer le financement du volet extérieur de ce Festival puisque ce dernier, gratuit, ne peut s'autofinancer. Il génère pourtant annuellement plus de cent millions de dollars dans l'économie québécoise. Une étude de la firme KPMG

³⁶ Alain Simard, « Montréal doit défendre son titre de 'Ville des Festivals' », *op.cit.*

estimait en 2002, qu'à eux seuls, les touristes venus au FIJM injectent annuellement 45 millions de dollars dans l'économie, ce qui permet à l'industrie touristique de Montréal et aux paliers gouvernementaux (en termes de retombées fiscales directes) de profiter de ses recettes touristiques³⁷. Si le FIJM a largement contribué au succès et à la renommée de Montréal, il lui a également permis de développer un avantage stratégique sur d'autres grandes villes du monde : nombre de touristes américains et européens choisissent Montréal comme destination de voyage à cause de son Festival de Jazz et de sa réputation internationale. Près de 500 mille touristes, principalement des Américains, participent annuellement aux festivités : si la diversité ethnique de Montréal est présente lors du Festival, la présence des touristes est tout aussi remarquable. La fonction du site extérieur du FIJM semble s'apparenter à celui de « sas » entre le local et l'international, ou de pont symbolique vers un certain idéal de la ville culturelle internationale.

Cependant, plusieurs villes comme Toronto mettent en place d'importants moyens pour attirer à elle plus de touristes. L'industrie du tourisme est en effet devenue aujourd'hui l'industrie mondiale la plus importante³⁸ : son incidence est déterminante dans l'industrie du transport et sur la balance des paiements des pays. Alain Simard souligne que le tourisme est « un énorme marché en croissance constante que se disputent de plus en plus toutes les destinations à travers le monde. Comme les voyages de court séjour urbain sont la nouvelle tendance de fond, plusieurs études ont démontré l'importance des festivals dans cette lutte que se livrent désormais les grandes agglomérations urbaines pour se démarquer »³⁹. Si le monde est entré « dans » Montréal, notamment par le biais du Festival de Jazz, la ville est aussi projetée dans le monde par cet événement. En effet, Montréal devient accessible

³⁷ Source : Programme du FIJM 2004 et communiqués de presse d'Alain Simard (« Montréal doit défendre son titre de 'Ville des Festivals' », 17 mai 2005 et « Le FIJM : catalyseur de l'identité montréalaise », 2 juillet 2005).

³⁸ Alain Simard, « Montréal doit défendre son titre de 'Ville des festivals' », *op. cit.*

³⁹ Alain Simard, *Ibid.*

au monde (par exemple, les passionnés de jazz de la planète au FIJM) et concurrence désormais les plus grandes villes internationales : ce ne sont plus seulement les montréalais que le Festival de Jazz veut rassembler en son centre, il désire attirer les touristes. Ces derniers, nous l'avons vu, contribuent au développement de Montréal en créant de l'emploi dans l'industrie du tourisme et en injectant de l'argent neuf dans l'économie. Encore une fois, le FIJM est étroitement lié aux enjeux de la ville : si cet événement international a fait connaître Montréal dans le monde, son succès se voit désormais concurrencé par des villes comme Paris ou Chicago qui investissent, à coup de centaines de millions de dollars, en infrastructures pour leurs événements internationaux. La compétitivité de Montréal se joue, en partie, dans le succès de ses événements culturels et sportifs d'envergure internationale. Dès lors, le FIJM ne s'adresse plus seulement aux Montréalais et à ses différentes communautés : il doit être à l'écoute des désirs des touristes venus principalement des États-Unis. Ses actions sont alors orientées par une logique de séduction : l'événement doit séduire les touristes en plus de la masse des festivaliers montréalais, il doit plaire aux mass médias, il doit satisfaire les exigences de ceux qui le financent directement, tels que les commanditaires, les pouvoirs publics et la Ville de Montréal.

Le mouvement de forces centralisatrices qui porte le festival, semble subir, sous l'effet de la mondialisation, la pression d'objectifs économiques. Être rentable pour assurer sa survie, être attirant pour capter les foules, séduire les mass médias et générer des retombées économiques pour l'industrie du tourisme sont autant d'exigences à satisfaire : le grand danger pour ce Festival unique au monde n'est-il pas justement de perdre sa singularité et de produire un espace urbain de similitudes, un espace voué, peut-être de plus en plus, au divertissement et à la consommation?

Nous avons tenté de comprendre la dynamique actuelle de Montréal et du Festival de jazz à partir des différentes forces qui l'ont investi dans sa brève histoire. Nous avons vu que la réalité de Montréal comme ville festive et ludique, possédant

une culture riche et variée, n'est que très récente. Sa diversité culturelle est le fruit d'une acceptation, d'une affirmation et d'une intégration progressives des communautés culturelles de Montréal. Ayant besoin de se centrer autour de dénominateurs communs et de se reconnaître dans une identité collective montréalaise, le Festival de Jazz s'est inscrit dans ce mouvement à la fois identitaire pour les citoyens et de reconnaissance internationale pour ses organisateurs. Cet événement a su capter la matière humaine dans l'espace urbain et la mettre en forme selon des modalités de rencontre particulières : celle du rassemblement autour d'une fête de la musique. Mais ne perdons pas de vue la nécessité, pour la ville, de produire des marges de jeu et des interstices de liberté pour que la nouveauté émerge, pour que sa créativité et son effervescence se maintiennent. Dans notre étude de cas, nous observerons l'aménagement de l'espace urbain opéré par les organisateurs et par les festivaliers, en gardant en tête que la ville est un *labyrinthe de rencontres* qui ne peut se reproduire conformément à un modèle préétabli.

Nous analyserons donc, dans notre étude de cas, comment les rapports de force entre « producteur d'espace » et « pratiquant d'espace » s'incarnent dans l'aménagement de l'espace urbain par le Festival. Ce sont donc les stratégies du producteur et les tactiques possibles des festivaliers que nous étudierons. Dans cette perspective, nous utiliserons les outils conceptuels de Certeau, pour nous intéresser à l'écart qui existe entre la représentation de la ville produite par le FIJM et ce que les festivaliers « font » avec cette dernière.

Cinquième chapitre

Stratégies et tactiques dans l'espace du Festival International de Jazz de Montréal

Nous avons élaboré, dans le quatrième chapitre, une brève histoire de Montréal et du Festival International de Jazz. Nous avons vu que la ville a évolué au gré des forces disjonctives et centralisatrices qui lui ont donné son équilibre actuel : sa singularité est née de la coexistence de différentes communautés — francophones, anglophones et multiethniques — qui se sont affirmées et intégrées dans le paysage urbain montréalais. Son effervescence culturelle n'a donc pas été « forcée » ou produite par le concours unilatéral des autorités municipales ou politiques¹. Cette diversité et cette convivialité ont davantage été encouragées par ces dernières puis révélées et vécues concrètement par les Montréalais dans le cadre du Festival International de Jazz de Montréal. Durant cette période charnière des années 1980, cet événement a su capter et réunir des publics différents dans le centre de la ville, elle qui n'avait justement pas de véritables points de rencontre commun. Ce festival a donc donné naissance à une forme de rituel qui a cours chaque année durant l'été. Le Festival a ainsi mis en représentation l'identité montréalaise en rassemblant sa population, dans l'espace de la ville, autour d'un même événement aux symboles évocateurs et puissants : celui de la liberté et de la paix. Le jazz et les musiques du monde en sont certainement l'incarnation la plus tangible, puisque cette musique prône la liberté d'expression par l'improvisation et l'intégration des différentes influences culturelles dans sa structure musicale. À travers lui, la ville se présente dans un esprit de conciliation et de célébration de sa diversité culturelle tout en surmontant les tensions entre les communautés ethniques, le nationalisme québécois

¹ C'est ce qui semble se produire, par contre, avec la ville de Toronto qui investit des millions de dollars dans ses musées et ses différentes institutions culturelles dans le but de devenir une ville « culturelle » de renommée internationale. Dans ce cas, la personnalité de la ville est imposée par les autorités plutôt que d'émerger spontanément de ses habitants. C'est un pari risqué pour Toronto et pour ses habitants qui pourraient ne plus se reconnaître dans une ville « fabriquée » pour des touristes et soumise aux visées de rentabilité des différentes instances qui y investissent des sommes considérables.

et la société anglophone. Dès sa naissance, il a symbolisé une trêve dans l'espace urbain montréalais et au Québec.

Nous avons procédé à cette analyse en recourant aux conceptions de forces qui s'expriment dans la ville. Ces dernières sont des mouvements et des influences dont les fonctions semblent abstraites (centrer la ville, affirmer son identité), mais qui s'incarnent pourtant dans l'histoire à travers des lieux de transmission concrets tels que les événements politiques, culturels ou sociaux. Le FIJM, qui s'inscrit dans un mouvement de forces centralisatrices, aménage et définit l'espace du centre-ville de Montréal durant le temps de ses festivités : il instaure un dispositif de communication. Le mode d'activité des organisateurs de cet événement correspond aux stratégies que nous avons étudiées dans le troisième chapitre. Nous avons vu, en effet, que ces dernières intervenaient sur un plan propre, déterminé par les décideurs, en fonction de leurs exigences et d'un type de relations sujet-objet. Les tensions entre les stratégies mises en place par les organisateurs et les tactiques correspondantes des festivaliers se précisent donc dans l'espace même de l'événement. Ce sont ces stratégies, qui s'incarnent notamment dans le dispositif de délimitation de l'espace et la prise en charge de l'expérience festivalière, que nous voulons étudier maintenant. Nous nous intéresserons, ensuite, aux tactiques des festivaliers qui sont les « arts de faire » des individus jouant dans les interstices de l'espace produit par les organisateurs. Nous voudrions voir si ces derniers y aménagent des marges de manœuvres étrangères à l'espace festivalier produit par les décideurs. Nous analyserons, finalement, comment ces tactiques permettent éventuellement, à la ville, de « s'inventer ».

D'un point de vue méthodologique, notre analyse de cas suivra celle de Michel de Certeau sur New York. Notre point de vue initial se développera donc à partir d'un regard totalisant de l'espace produit par les organisateurs, pour ensuite se plonger dans l'expérience concrète et corporelle de ce qui se déroule sur le site du FIJM. Après avoir présenté notre méthodologie de cueillette de données, nous donnerons une description détaillée du site extérieur dans son ensemble en tenant

compte de son aménagement, de son apparence, de sa programmation et de la présence du personnel sur les lieux. Nous verrons que ces actions et planifications spatiales sont autant de stratégies développées par les concepteurs de l'événement. Nous aborderons, ensuite, les conditions de formation de l'espace festivalier : comment se vit concrètement l'expérience de l'espace urbain du FIJM à travers le passage qui diffère de l'extérieur vers l'intérieur du site, et les différents types d'espace qui y sont produits. Dans une deuxième partie, nous décrivons les expériences spatiales des festivaliers ainsi que celles que nous avons nous-mêmes expérimentées. Nous avons choisi d'adopter la démarche du « flâneur », à la manière de Sennett explorant New York, inspiré par les déambulations de Baudelaire. Nous pensons que l'implication du chercheur, dans ce type d'expériences impressionnistes (par exemple, suivre des règlements ou non, être transporté par un spectacle ou non, etc.), doit être prise en compte. Nos observations, sur le terrain, des attitudes des festivaliers sont teintées par notre propre expérience de l'événement. Il est difficile de prétendre à une parfaite objectivité dans ce genre d'étude de cas portant sur un événement culturel et social. De même, nous tenons à mentionner que nous avons nous-même travaillé pour l'Équipe Spectra et à l'organisation de ces festivals pendant quatre années, ce qui nous donne l'avantage de bien connaître l'appareil producteur de l'événement, mais nous oblige à la plus grande prudence au moment de l'interpréter, le cadre théorique et le recul critique nous ayant servi de « filet de sécurité ». En contrepartie, cette connaissance « de l'intérieur » de l'événement risque d'influencer notre perception, travaillée par une habitude de l'événement. Nous avons donc tenté, tout au long de nos observations, de demeurer à l'affût de ce qui se passait concrètement sur le terrain. C'est une des raisons pour lesquelles nous avons choisi de filmer le site, à différents moments, afin d'en saisir les détails et les nuances qui nous échapperaient autrement.

Méthodologie et opérationnalisation

Afin d'analyser les effets du FIJM dans l'espace urbain et d'observer les pratiques urbaines de ses usagers, nous avons filmé le site extérieur de ce festival de juin à juillet 2004, pour un total de plus de huit heures. Nous n'avons filmé que le

site extérieur du FIJM et ce, avant le festival, pendant et une semaine après la fin du festival. Nous avons choisi de filmer la journée et le soir afin d'être présente sur les lieux du Festival en période de grande activité et de temps mort. Nous avons essentiellement couvert le terrain, les installations, les mouvements de foule et son comportement dans l'espace et, bien sûr, les employés (vendeurs, animateurs, sécurité, etc.). Nous avons choisi de porter une attention particulière à l'événement majeur le plus médiatisé de la 25^e édition du FIJM : le spectacle de clôture avec la célébration du 20^e anniversaire du Cirque du Soleil. En effet, à cause de l'important déploiement et des modifications spatiales qu'il demandait, cet événement a été très révélateur des manières de gérer la foule, par les organisateurs, ainsi que des faits et gestes des festivaliers dans l'espace.

En 2004, le Festival a eu lieu du 30 juin au 11 juillet. Pendant l'événement, nous avons filmé à des heures différentes de la journée et nous avons également choisi de filmer aux limites extérieures de l'espace festivalier afin de saisir les différences et les influences s'exerçant entre les différentes zones de la ville. Nous nous sommes finalement intéressée au parvis de la Place des arts et à ses rues adjacentes avant et après le Festival. Voici le calendrier de tournage :

le 11 juin 2004, de 13 h à 14 h; le 18 juin 2004, de 21 h à 22 h; le 2 juillet 2004, de 16 h à 17 h; le 7 juillet 2004 de 14 h à 15 h; le 8 juillet de 17 h à 18 h; le 10 juillet 2004, de 18h30 à 21 h et de 22 h à 23h30; le 11 juillet 2004, de 14 h à 15 h, de 20 h à 21h30 puis de 22h30 à 23h30; le 20 juillet de 20h30 à 21h30.

Nous sommes retournée sur le site pour l'édition 2005 qui se tenait du 30 juin au 10 juillet. Lors de nos visites, nous avons procédé, cette fois, par prise de notes pour les journées du 8 et 9 juillet 2005. Nos observations sur le terrain sont donc principalement basées sur l'édition 2004 et 2005 du Festival. Nous avons pu compter également sur les informations transmises par les membres du Festival, le matériel publicitaire du FIJM tel que les programmes souvenirs, les dépliants d'information,

le site Internet du Festival, les communiqués de presse émis par les responsables du Festival ainsi que des articles de journaux qui ont couvert l'événement en 2004.

I. Stratégies présentes sur le site extérieur du Festival International de Jazz de Montréal

1. Observation de l'espace produit par les organisateurs du Festival

• Description de l'aménagement extérieur

Depuis 1984, le Festival a établi définitivement son site officiel autour de la Place des arts et du Complexe Desjardins, dans un quadrilatère formé par le boulevard Maisonneuve, la rue Saint-Urbain, la rue Sainte-Catherine et la rue Jeanne-Mance. Le Festival est composé de deux volets : un volet en salle et un volet extérieur. C'est sur ce dernier que nous nous arrêtons. Le site extérieur est délimité par des clôtures et des barrières. On entre sur le site par les rues qui sont fermées à la circulation automobile, par le Complexe Desjardins ou, encore, par la Place des arts ou le Musée d'art contemporain de Montréal. L'accès au site est gratuit et ne demande aucun billet, carte ou passe particulière. Le site du Festival comporte plus de dix scènes extérieures réparties, pour la plupart, autour du parvis de la Place des arts et sur les rues qui forment le quadrilatère. Des couloirs de circulation, des escaliers et des gradins sont aménagés près des scènes afin d'orienter la circulation des festivaliers et d'éviter les engorgements. Sur les scènes et à proximité, le matériel technique s'accumule : projecteurs, micros, amplis, synthétiseurs, instruments de musique, fils électriques font partie du décors et nous indiquent clairement les traces d'un spectacle terminé ou à venir.

Au centre du site, les organisateurs ont créé un *Village du Festival* qui se veut « une escale d'échanges et un havre de détente au coeur du site »². Il s'agit d'une « aire de restauration et de rencontres » aménagée sur l'espace nord-est du parvis, où l'on retrouve plus de onze points de vente tels que bistros, bars, sandwicheries, kiosques d'informations et kiosques de vente de produits souvenirs. Au centre du

² Programme gratuit de la programmation du FIJM pour l'édition 2004, p. 21.

Village se trouve le *Point de rencontre* où les festivaliers peuvent laisser des messages personnels. Le but de ce lieu, créé pour la première fois en 2004, est « de se donner rendez-vous, (ou encore) de s’asseoir un moment sur les grands bancs publics et ... de faire connaissance devant le Kiosque à musique du Festival »³. Toujours dans le *Village*, le coin des enfants comprend une boutique pour enfants, un parc musical pour les tous petits, des activités de maquillage et un stationnement de poussettes. Le site extérieur est donc conçu également pour les familles.

À chaque point de vente, des affichettes indiquent que les profits générés par la vente des produits et aliments dans les kiosques du Festival permettent de financer les spectacles extérieurs. On retrouve également, sur le site, une *Galerie du Festival* où des tableaux et des œuvres d’art sont en vente, un disquaire Archambault qui présente une sélection de CD de jazz des artistes qui prennent part au Festival, des billetteries pour les spectacles en salle du Festival et des kiosques infotouristes. Les kiosques de restauration, les équipes de sécurité et de premiers soins et les aires de repos sont disposés sur l’ensemble du site.

Les rues du quadrilatère sont fermées à la circulation automobile en soirée. La rue Sainte-Catherine, entre les rues Jeanne-Mance et Saint-Urbain, est interdite aux automobiles durant toute la période du Festival. Les activités sur le site se déroulent de midi à minuit. Durant la nuit, le site est gardé par le personnel de sécurité du Festival qui tente d’éviter le vol de matériel et les actes de vandalisme. Il est possible de traverser le site la nuit, quoique certaines zones soient fermées à la circulation piétonne par mesure de sécurité.

Durant les activités du Festival, certains espaces extérieurs du site ne sont pas accessibles au public, tels que les arrières-scènes, certains passages de sécurité ou, encore, les loges ou les tentes pour le personnel et les artistes. Pour accéder à ces espaces, il faut être muni d’une carte d’accréditation avec photo indiquant les zones accessibles et le statut du détenteur (médias, employés, artistes, etc.). Toujours pour

³ *Ibid.*, p. 21.

des raisons de sécurité, les cannettes, bouteilles, patins à roues alignées, chaises de jardin et bicyclettes, de même que les chiens sont interdits sur le site. Étant donné la congestion occasionnée par la foule et les déviations de circulation automobile, les organisateurs encouragent le transport en commun.

Depuis ses débuts, le Festival a maintenu une politique de non-sollicitation des commanditaires ou autres partenaires auprès des festivaliers sur le site. Par exemple, on ne retrouve pas de kiosque de vente de cartes de crédit, et encore moins des vendeurs de cellulaire ou des distributions de produits d'échantillon. Les commanditaires ont droit, cependant, à une visibilité qui prend une forme standardisée : l'identification du logo du commanditaire se voit sur les scènes, sur certaines bannières et affiches, sur les outils de promotion, de publicité et de programmation produit par le Festival (programme, dépliant, publicité dans les médias écrits ou électroniques, etc.). Les commanditaires peuvent aussi avoir l'exclusivité de la vente de certaines catégories de produits dans les différents points de vente du site (par exemple, la vente de bière ou de crème glacée dans des kiosques qui demeurent sous la responsabilité et la gestion du département de la commercialisation). Les commanditaires peuvent aussi s'associer au concours de la Carte des Amis⁴. Mentionnons que les partenaires du FIJM ne peuvent utiliser le logo du Festival dans leurs propres campagnes publicitaires sans l'accord de ce dernier. De part et d'autre, l'emploi des logos des commanditaires sur le site et celle du Festival à l'extérieur du site sont très règlementés par souci de contrôler l'image de marque du Festival.

- **Pavoisement du site extérieur**

Des oriflammes colorés, des drapeaux, des bannières, des affiches et des panneaux de signalisation habillent l'ensemble du site. On y retrouve principalement le logo du Festival, ceux des commanditaires principaux (General Motors et Labatt

⁴ À l'achat de la carte des amis du Festival, le festivalier reçoit un CD de jazz, différents rabais et la possibilité de gagner plusieurs prix, dont le principal consiste en un véhicule offert par le commanditaire présentateur du Festival, General Motors. Les ventes de la Carte des amis contribuent au financement du Festival et de ses spectacles extérieurs.

Bleue) et l'imagerie du Festival. Dans le cadre de la 25^e édition du Festival, le design présentait l'image de la lune symbolisant le jazz (musique de nuit) à côté de laquelle le dessin des corps entremêlés d'une chanteuse et d'un musicien forme le chiffre 25. Les scènes, les kiosques et la plupart des murs des immeubles sur le site (Hôtel Hyatt Regency, Complexe Desjardins, bâtiment du Théâtre Maisonneuve et de la Salle Wilfrid Pelletier et plusieurs immeubles adjacents au site) sont habillés par le logo du Festival et son imagerie. On retrouve de nombreux panneaux publicitaires, de banderoles et de bannières indiquant la présence des commanditaires et des partenaires de l'événement. Ainsi, où que l'on soit sur le site, le logo et l'imagerie du Festival sont généralement très visibles.

La propreté et l'embellissement du site nécessitent, de la part des équipes techniques et des aménagements, un travail qui débute plusieurs semaines avant le début du Festival. Dès la fin du mois de mai, les techniciens des différents départements sont mobilisés pour préparer les points d'ancrage et tous les détails techniques relatifs à l'installation des scènes, des équipements électriques, des bannières, des caravanes (pour les loges, toilettes, etc.) ou encore des cuisines des aires de restauration du site. Des travaux de peinture, de menuiserie, d'électricité ont lieu tout au long du mois de juin. Les organisateurs offrent, en fait, un site particulièrement ordonné et harmonieux, si nous considérons l'importance des installations techniques des 300 spectacles et le nombre de festivaliers qui le fréquentent (deux millions en 2004). À noter que les fils électriques et autres éléments techniques sont quasiment invisibles dans l'espace où circulent les festivaliers (ils sont cachés sous des rampes de bois qui longent les bords de trottoirs, par exemple) ce qui assure une plus grande sécurité, tout en préservant l'apparence agréable des lieux.

L'espace est bien balisé, avec des plans de site aux intersections des rues et dans les secteurs très achalandés. Les indications et les repères pour trouver une scène ou l'heure d'un spectacle sont accessibles aux kiosques d'informations, auprès du personnel d'information, dans les programmes disponibles sur le site et sur les roses

des vents qui permettent aux festivaliers de se retrouver facilement au milieu de toutes ces scènes. Les organisateurs s'assurent que le site ne soit pas un « labyrinthe », mais plutôt un espace clair où l'on peut se repérer aisément. L'espace du site est ainsi entièrement annoncé, signalé, quadrillé :

- a. Pour les spectacles, les scènes, les horaires avec les dépliants quotidiens, les dépliants des spectacles en salle, les programmes complets gratuits, les affiches présentant l'horaire quotidien, les « flyers » qui annoncent les spectacles spéciaux, les roses des vents pour indiquer la direction des scènes.
- b. Pour les services publics (informations, toilettes, sécurité, Croix-Rouge, etc.).
- c. Pour la consommation d'alimentation (kiosques de vente de bière, de vin, de fromage, de sandwichs, d'eau, de crème glacée, etc.). Les kiosques alimentaires sont généralement commandités, ce que les logos sur les kiosques nous rappellent constamment.
- d. Pour l'achat de produits souvenirs, des kiosques Archambault et la Galerie du Festival.
- e. Pour la vente de la carte des amis qui permet de financer, en partie, les activités du Festival. Les modèles de voitures GM qui peuvent être gagnés dans le cadre du concours de la Carte des amis sont à différents endroits sur le site.

- **Programmation des activités musicales**

Près de 28 séries de spectacles, presque toutes commanditées, sont présentées durant les 11 jours du Festival sur plus de dix scènes extérieures. C'est au total plus de 300 spectacles extérieurs qui sont programmés en plein air. Les spectacles de musique sont variés : les musiques présentent des styles « aux nuances jazz, blues, latines-jazz, brésiliennes, cubaines, africaines, reggae, contemporaines, électroniques »⁵. Les genres musicaux représentent un aspect multiculturel propre aux musiques d'influence jazz. Afin de donner une certaine cohérence et unité à cet ensemble, chaque scène extérieure présente des styles de spectacles de musique selon une thématique : à titre d'exemple, sur la scène Labatt Bleue à la Place Fred-Barry,

⁵ Référence : site Internet de l'Équipe Spectra, présentant le volet extérieur du Festival International de Jazz de Montréal. Site Internet consulté pour la dernière fois en août 2005, adresse Internet : http://www.equipespectra.ca/eve/fijm_fr.php

ce sont surtout des spectacles de blues qui sont programmés. Sur la scène Bleue Légère située dans le Parc des festivaliers, entre Bleury et Jeanne-Mance, la programmation est davantage de style latino-africain et groove. La scène Loto-Québec, sur le boulevard Maisonneuve, reçoit quant à elle les nouveaux talents de jazz vocal. Chaque scène possède ainsi un style musical qui lui est propre, ce qui permet d'harmoniser l'ambiance autour des scènes. De même, le style de programmation et le décor de la scène peuvent être adaptés avec le style du commanditaire, selon qu'il veuille rejoindre une clientèle plus âgée et bien nantie, ou une clientèle plus jeune et à l'affût de nouveautés.

Les spectacles sont programmés dans le sens des aiguilles d'une montre et se succèdent l'un après l'autre. Cet horaire permet, d'une part, d'éviter la cacophonie entre les spectacles et assure, d'autre part, une circulation fluide des piétons qui peuvent se déplacer facilement d'une scène à l'autre. Au début de chaque spectacle, une personne présente le groupe de musique qui performera sur la scène et annonce, au même moment, les prochains spectacles à voir, ce qui dirige d'emblée les mouvements de foule après les spectacles.

Pour célébrer son 25^e anniversaire, le FIJM a produit, pour l'édition 2004, quatre événements spéciaux d'envergure offerts gratuitement aux festivaliers. Le premier était La Grande Fête d'ouverture avec Johnny Clegg et Ladysmith Black Mambazo, le second était l'Événement spécial Labatt Bleue qui célébrait le soul avec les Funk Brothers de Detroit, le troisième événement était la Soirée commémorative présentée à la Place des Nations avec Vic Vogel et son Big Band, puis l'événement de clôture du 11 juillet : un spectacle présenté sur la grande scène GM au coin des rues Sainte-Catherine et Jeanne-Mance, intitulé « Soleil de minuit », qui célébrait le 20^e anniversaire du Cirque du Soleil et le 25^e anniversaire du FIJM.

Plusieurs activités musicales gratuites viennent s'ajouter à la programmation régulière du site :

- La Parade du Festival, composée de marionnettes géantes et de musiciens, traverse chaque jour le site à 17h30;

- Des fanfares dixieland, des « batterias » et autre amuseurs de foules se mêlent également aux festivaliers;
- La Petite École du Jazz, présentée gratuitement sur la scène intérieure du Complexe Desjardins, initie par des spectacles de musique interactifs les enfants à la musique de jazz.

- **Présence du personnel sur le site**

Plus de mille employés sont embauchés chaque année durant le Festival. Parmi les principaux secteurs d'emplois impliqués directement sur le site extérieur, on compte les employés de la sécurité, de l'information, de l'alimentation, de l'animation, de la maintenance des lieux (l'équipe jazznet), les techniciens de scènes et, finalement, les employés de montage (principalement les aménagements et le pavoisement). Chaque employé relève d'un département géré par un directeur. Les principaux départements impliqués sur le site extérieur sont : le département de la commercialisation, qui est responsable de la vente sur le site de produits dérivés du FIJM et des produits alimentaires (nourriture, alcools, etc.). Ce département a aussi la responsabilité du service de traiteur auprès des artistes. Le département des aménagements, dont relèvent la sécurité, le pavoisement, l'aménagement (électricité, menuiserie, montage, équipe de nettoyage, etc.) puis le département de la technique des scènes (éclairage, son, coordonnateurs de scène, équipements de scènes, etc.). Les employés d'informations sont sous la responsabilité du département de communications. Les artistes et animateurs de foule sont, quant à eux, engagés par le département de la programmation. D'autres départements importants travaillent à la réalisation du FIJM (département marketing, finances, télévision, etc.), mais ils ne sont pas impliqués directement et quotidiennement dans l'espace physique du site, c'est la raison pour laquelle nous ne nous attarderons pas à la description de ces derniers.

Les employés qui travaillent sur le site n'ont pas d'uniforme en tant que tel. Ils portent plutôt un t-shirt de la couleur de leur département avec l'identification de leur fonction au dos du t-shirt : sécurité, alimentaire, Jazz-net, informations, technique,

animation, etc. Les employés qui travaillent sur le site sont « inter-reliés » par des walkies-talkies. Ils sont en communication directe avec leur département via une fréquence radio spécifique. Ce mode de communication est extrêmement efficace et permet aux organisateurs de régler rapidement une situation ou un problème : un secteur du site est sale, l'équipe jazznet est envoyée pour nettoyer; une personne est blessée, du personnel qualifié prend les mesures nécessaires; un individu fait du grabuge, la sécurité est avisée et se présente sur les lieux; des vents forts se préparent, le personnel des kiosques est prévenu et retire les parasols des terrasses; la météo s'annonce turbulente, toutes les équipes sont avisées et se mettent sur le mode d'alerte. Les employés permanents sont, selon leurs fonctions et leurs responsabilités, équipés d'un cellulaire, ce qui permet de les rejoindre, de les réunir, de leur transmettre des informations rapidement et en tout temps. Cette méthode s'avère particulièrement efficace dans le domaine de l'événementiel où les décisions et les réactions doivent être rapides.

À chaque entrée et sortie du site (à l'exception de certaines entrées du Complexe Desjardins ou de la Place de arts), des employés de sécurité et d'information accueillent les festivaliers : ils leur souhaitent la bienvenue, répondent à leurs demandes d'informations et vérifient éventuellement le contenu de leurs sacs. Nous avons constaté que cette vérification n'était pas systématique. Le personnel s'assure que les festivaliers n'entrent pas sur le site avec des bouteilles de verre, cannettes de bières, avec leur bicyclette ou en patins à roues alignées. Il s'agit en fait d'une forme de « filtrage » aux entrées du site.

À chaque scène et point de vente, on retrouve un ou plusieurs employés de la sécurité qui surveillent les kiosques et le matériel. La sécurité circule également sur le site, mais elle est plus ou moins présente et reste discrète selon le niveau d'activité. Plusieurs caméras, non visibles généralement, sont installées sur le site afin d'assurer un maximum de sécurité⁶. Une centrale, en contact direct avec le service de la police

⁶ Dans un interview avec André Ménard pour la revue électronique Jazzmagazine, ce dernier commente l'organisation de la sécurité sur le site du Festival en ces termes : « Cela dit, il y a une

de Montréal, surveille jour et nuit le site. Dans le cas d'actes illicites ou de comportements jugés dangereux pour la population, les agents de sécurité peuvent intervenir et livrer aux policiers les contrevenants.

Une équipe de nettoyage, appelé Jazznet, travaille durant le festival pour assurer la propreté des lieux. Après chaque spectacle, une équipe vient éliminer les ordures laissées par la foule et nettoyer les rues et les trottoirs. Les poubelles sont régulièrement vidées, les rues et trottoirs balayés, les tables et bancs essuyés et les toilettes publiques nettoyées : l'apparence du site est maintenue propre et ne laisse aucune trace de sa dégradation après le passage des festivaliers.

Les organisateurs remettent aux employés qui travaillent avec le public un « mode d'emploi de l'employé » leur indiquant les règles à suivre telles que l'habillement, l'attitude conviviale privilégiée par les organisateurs, ce qu'il faut faire en cas de crise (conditions météorologiques dangereuses, incidents ou accidents sur le site, plaintes de festivaliers, etc.).

Nous pouvons constater, à ce stade-ci, l'ampleur des stratégies déployées par les aménageurs de l'espace : tout semble avoir été pensé, de la beauté des lieux à la sécurité, de la profusion de spectacles à la consommation. Il s'agit d'une organisation spatiale remarquable pour son expertise et son efficacité : l'espace semble maîtrisé dans sa totalité. Nous voulons voir comment se concrétisent ces stratégies lorsque nous traversons le site de l'événement. Nous observerons, en fait, dans quelle condition se forme l'espace du Festival.

surveillance très serrée, avec des caméras, et divers systèmes. C'est une organisation très militaire, mais qui n'en a ni l'aspect ni le comportement extérieur. On n'est pas là pour protéger la réserve fédérale des États-Unis », propos recueillis par Christian Gauffre, <http://www.jazzmagazine.com/Interviews/Dauj/amenard/amenard.htm>, consulté pour la dernière fois adresse Internet : août 2005.

2. Les conditions de formation de l'espace du Festival

Nous nous intéressons maintenant à l'expérience spatialisante vécue sur le site du Festival et à la manière dont l'espace aménagé par les organisateurs est expérimenté. Lors de nos visites sur le site, nous avons analysé, dans un premier temps, comment l'espace du Festival prenait forme et de quelles manières s'opérait le passage de l'espace extérieur à l'espace intérieur du site. Nous avons observé d'abord comment se produisait ce passage en marchant sur la rue Ontario, de la rue Saint-Denis en direction du site, puis en marchant sur la rue Sainte-Catherine, afin de relever les changements qui se produisaient dans l'espace. Nous en présentons maintenant une synthèse, en décrivant l'espace lorsque nous nous approchions du site, lorsque nous franchissions les limites du Festival et lorsque nous intégrions l'espace du site.

- **Entrée sur le site : franchissement d'une limite**

Densité et déviation de la circulation automobile : à l'approche du site du Festival, nous avons noté une augmentation des embouteillages et une plus grande densité de piétons. La circulation automobile est détournée à l'aide de panneaux de signalisation qui sont très présents sur les principales artères et intersections à proximité du site. Y sont indiqués les noms des rues fermées à la circulation et les horaires de fermeture avec le logo du FIJM. Lorsque l'affluence est importante, des agents de sécurité et des policiers gèrent la circulation et les embouteillages.

Logo et imagerie du Festival : plus on approche du site, plus le Festival est annoncé à l'aide de bannières et d'affiches. Les signes (la tête de chat noir, le logo du 25^e anniversaire, la lune symbolisant le jazz), les logos du FIJM et les détours de circulation délimitent une région interne de la ville.

Ambiance : plusieurs mètres avant d'accéder aux barrières du site, nous voyons un changement dans l'espace et dans l'ambiance de la rue : la circulation piétonnière est plus importante (de plus en plus de gens se dirigent vers le site ou le

quittent) et la musique provenant des scènes extérieures commence à se faire entendre. Lorsqu'il fait nuit, l'éclairage est plus intense sur le site que dans la zone extérieure — cette luminosité provient des scènes et des bannières du Festival. Tous ces signes nous indiquent qu'au-delà des limites formées par les barrières, une activité intense se déroule dans cet espace intérieur circonscrit.

- **Intégrer l'espace festivalier**

Le dispositif des barrières : le changement de territoire entre la zone extérieure et intérieure du site est matérialisé par la limite, la frontière du Festival. Cette limite, qui se concrétise par le dispositif des barrières, définit concrètement l'espace extérieur et intérieur du Festival. Ce dispositif s'ajuste selon l'activité sur le site. Durant le jour, lorsqu'il y a peu d'affluence, les barrières sont davantage en retrait afin de libérer le passage sur les trottoirs. Lorsque l'activité devient plus intense, les barrières occupent toute la largeur de la rue pour ne laisser qu'une ouverture permettant de laisser entrer deux ou trois personnes à la fois. En fin de soirée, lorsque les spectacles se terminent, les barrières sont repliées pour laisser sortir les nombreux festivaliers. Les barrières sont donc régulièrement modifiées par les organisateurs selon les besoins : c'est une stratégie des aménageurs qui s'incarne dans le dispositif mobile et efficace qui s'adapte, selon l'ampleur de la foule et la tension entre l'extérieur et l'intérieur de l'espace festivalier. Cette organisation physique sous forme de barrières contrôle la circulation piétonnière aux abords du site en modélisant les formes de rassemblement du public qui entre dans l'espace festivalier.

Passage à l'intérieur du site : des bannières, accrochées en traverse des rues, ainsi que des affiches d'informations (indiquant les interdictions, les horaires, la durée de l'événement, etc.) et des tours pavoisées aux couleurs du Festival indiquent clairement le lieu où l'on entre. La limite (la frontière des barrières) se franchit sous le regard d'agents de sécurité qui peuvent fouiller les sacs. Les agents sont courtois et le personnel de l'information distribue généralement des dépliants, dès l'entrée, annonçant les horaires de spectacles. Le territoire du Festival est ainsi un espace clairement séparé de celui de la ville par son identification : nous passons, en quelque

sorte, d'une région de signification « ville » à une autre région de signification « Festival », ce qui se fait sous le mode de la convivialité, mais selon les règles des organisateurs : la présence de la sécurité nous rappelle, en effet, que l'espace est surveillé et encadré. Cette surveillance favorise, en grande partie, un sentiment de confiance pour le festivalier qui se voit plongé dans une foule impressionnante. Le passage d'une région à l'autre, le franchissement de la limite du Festival, donne accès à son espace et signifie, à l'individu, qu'il est désormais un festivalier.

Les barrières circonscrivant le site, les signes (logos, pancartes, lumières, etc.) marquant l'espace du FIJM ainsi que la présence des employés accentuent la limite produite entre l'espace extérieur et l'espace intérieur du Festival qui prend valeur de zone homogène dont la signification ne prête pas à confusion : elle désigne un centre de rassemblement festif, temporaire mais stabilisé, consacré au monde de la musique de jazz.

- **L'espace festivalier**

Les festivaliers se retrouvent dans un espace urbain marqué par une série de signes soulignant la présence et l'ordre festivalier : banderoles, bannières, affiches, logos (et éclairage la nuit) habillent cette partie de la ville, la décorent et l'affublent de l'identité du Festival. La ville (ses rues, ses bâtiments, etc.) sert alors de support de communication au Festival et lui assure sa visibilité extérieure. Elle devient une véritable façade qui expose le Festival : les signes qui la recouvrent depuis les abords du site façonnent et balisent son espace. La rue et les trottoirs sont transformés pour l'occasion en salle de spectacles à ciel ouvert avec scènes et musiciens. Les festivaliers s'installent librement devant les scènes pour écouter les spectacles. La musique, émanant d'une scène extérieure et qui s'entend un peu partout sur le site, plonge entièrement les festivaliers dans un espace musical.

Nous allons nous intéresser maintenant aux différents espaces qui donnent du volume au site : chacun d'eux est aménagé selon une fonction spécifique qui permet de renforcer l'identité festivalière. Ces espaces structurent donc l'expérience du

festivalier. Nous en identifions quatre principalement : 1) les espaces aménagés devant les scènes pour les spectateurs, 2) les espaces aménagés spécifiquement pour la circulation des piétons, 3) les espaces de repos et de consommation, 4) les espaces aménagés pour l'usage exclusif des organisateurs, des médias et des artistes.

- **Description des différents espaces produits sur le site**

- a. **Les espaces pour les spectateurs**

Devant les scènes de spectacles, des espaces ouverts sont aménagés pour que les festivaliers puissent s'installer, s'asseoir ou danser. Ces espaces, que nous pouvons appeler des « salles de spectacles à ciel ouvert », sont généralement délimités par des clôtures, des gradins, des cordons, parfois même des arbres ou des bâtiments. Il n'y a généralement pas de chaises devant les scènes mais on en retrouve accompagnées de tables près des kiosques de vente, situés à proximité des scènes. Des gradins sont la plupart du temps installés sur les côtés ou au fond de ces « salles de spectacles ». Lorsqu'un spectacle commence, l'espace vide est rempli rapidement par la foule. Près des scènes, il y a des kiosques de vente de bières et autres boissons, des « stands » de crème glacée ou de hot-dogs et, parfois, des boutiques souvenirs du FIJM. Évidemment, plus la foule est nombreuse, plus les gens consomment à ces kiosques.

- b. **Les espaces pour la circulation piétonnière**

Afin que les festivaliers puissent circuler sur le site facilement et en toute sécurité, des couloirs de circulation sont aménagés dans les espaces particulièrement engorgés tels que la rue Sainte-Catherine (qui compte deux scènes) et le long des escaliers menant au Parvis de la Place de arts. À ces endroits, la circulation piétonnière est intense et les spectacles programmés, nombreux. Des cordons ou des barrières délimitent les couloirs où les festivaliers doivent circuler. En effet, par mesure de sécurité, les festivaliers ne peuvent s'y arrêter ou s'y asseoir pour écouter un spectacle. Ces espaces doivent rester des lieux de circulation afin d'éviter les congestions et d'évacuer les lieux immédiatement en cas de nécessité. À certains endroits, des escaliers sont installés pour permettre aux festivaliers d'accéder plus rapidement aux scènes. C'est le cas entre la rue Jeanne-Mance et la scène du parc des

Festivals, et aussi entre la rue Saint-Urbain et le parvis de la Place des arts. Ces escaliers qui contournent des obstacles ont pour objectif de faire circuler la foule de spectacle en spectacle, dans le sens des aiguilles d'une horloge.

c. Les espaces de repos ou de consommation

Certaines zones du Festival sont aménagées pour que les festivaliers puissent se restaurer ou se reposer sur des bancs. C'est le cas du Village du Festival et du Point de rencontres que nous avons précédemment décrits. Des chaises, des tables avec des parasols et des bancs sont installés pour l'usage des festivaliers. Nous retrouvons ce même type d'espace près des kiosques de vente de bières à proximité de la plupart des scènes.

d. Les espaces réservés à l'ensemble producteur

Juste devant et sur les côtés des scènes, des espaces sont exclusivement réservés à ceux qui détiennent une accréditation. Il s'agit des arrières-scènes qui sont accessibles exclusivement aux musiciens, aux techniciens de scènes, à certains employés et journalistes. Ils sont gardés par des agents de sécurité. Ces espaces réservés accentuent le sentiment d'une différence entre l'espace des festivaliers et l'espace des producteurs. Certains espaces sont également accessibles uniquement aux médias (télévision, journalistes) et aux organisateurs (qui portent une accréditation), comme les tours médias qui permettent d'avoir une vue surplombante et extérieure à la foule. C'est de là, entre autres, que les caméras de télévision captent les images. La salle de presse, réservée aux médias, est située devant la Terrasse de l'Hôtel Hyatt. Les journalistes peuvent s'y informer sur la programmation du jour, ils peuvent préparer leurs articles, téléphoner, surfer sur l'Internet, rencontrer les attachés de presse ou les artistes. De la terrasse de l'Hôtel — à laquelle seuls les journalistes et les employés du Festival ont accès—, on peut voir l'ensemble de la rue Sainte-Catherine et du parvis de la Place des arts : l'effet est saisissant étant donné l'ampleur de la masse de festivaliers qui recouvre la rue Sainte-Catherine. Il y a aussi sur le site des espaces réservés uniquement aux employés du Festival (loges, espaces de travail ou de repos, stationnement de véhicules spécialisés pour le montage du site, entreposage du matériel, etc.).

Finalement, ces différents espaces, outre leurs fonctions spécifiques, créent un sentiment d'identités différentes sur le site avec, d'un côté les festivaliers, et de l'autre, l'ordre producteur. Un peu comme si l'un et l'autre circulaient dans des réalités différentes. Cette impression est sans doute accentuée lorsque l'on travaille pour le Festival puisque les employés se reconnaissent aisément entre eux, se distinguant, par le fait même, des festivaliers.

Nous venons d'identifier, d'abord, comment l'espace festivalier prenait forme et se démarquait d'un espace extérieur, celui de la ville. À l'intérieur même de l'espace festivalier, nous avons décrit, ensuite, une série d'espaces coexistants voués à des fonctions plus ou moins spécifiques sur le site : espaces de spectacles, espaces de consommation, espaces de circulation et espaces réservés aux producteurs, artistes et médias. Par leur aménagement, nous avons vu comment ces espaces suggèrent ou encouragent des types de comportements tels que s'asseoir, écouter, manger ou, plus simplement, circuler. Ces espaces structurent ou, du moins, influencent l'expérience spatialisante du festivalier : les stratégies mises en place par les organisateurs cherchent, en quelque sorte, à guider son expérience spatiale pendant ses déambulations par l'installation de limites, par des signes (comme les logos ou publicités), par son personnel. Dans ces espaces produits, des comportements sont possibles ou recommandés, tandis que d'autres sont prescrits par les organisateurs, comme ne pas s'asseoir dans les couloirs de circulation, ne pas apporter de bouteilles en verre, etc.

Cette première partie nous a permis de décrire l'ensemble producteur : nous avons détaillé les différentes stratégies mises en place dans l'espace sous la forme d'un dispositif de délimitation de l'espace (clôture, présence du personnel, pavoisement du site, multiples indications). Ses stratégies ont pour rôle de diriger ou plus subtilement de suggérer des comportements aux festivaliers dans le but de maintenir, sur le site, une ambiance de convivialité et de paix. Nous aimerions voir, cependant, comment ce travail des organisateurs, qui vise à contenir et à maîtriser l'événement le plus possible, tend à faire de la ville un espace neutre où les

transformations et les imprévisibilités propices à la créativité de la ville sont réduites, voire effacées. Mais avant, nous devons observer comment l'espace urbain, investi par les stratégies, est aussi travaillé de l'intérieur par les tactiques des festivaliers.

II. Tactiques des festivaliers

1) Observations des comportements des festivaliers sur le site

- **Observations du parc Fred-Barry et du parc des festivaliers, pendant et avant le FIJM, de jour**

Nous constatons que la semaine, en journée, les scènes périphériques sont plutôt désertes, ce qui s'explique probablement par le fait que la programmation ne débute qu'à 18h30 sur la scène de la rue Maisonneuve et Jeanne-Mance et à 19 h sur les scènes de la place Fred-Barry et du parc des Festivals. C'est surtout les techniciens et le personnel de l'organisation que nous voyons circuler ou travailler dans ces espaces vacants. Quelques agents de sécurité surveillent les scènes et le matériel, tandis que le personnel d'autres départements circule sur le site. Il n'y a pas d'activités pour les festivaliers le jour à ces endroits, et peu d'individus se retrouvent dans ces espaces. Nous avons filmé en après-midi quelques personnes installées sur les gradins du parc Fred-Barry : un homme lisait pendant qu'un couple discutait. Au parc des Festivals, à part la présence du personnel, l'espace est resté désert tout le temps que nous y étions. Il est surprenant de constater à quel point ces espaces sont délaissés par les citadins lorsque aucune activité ne les anime. En fait, à part « traverser » cet espace ou « passer par là », nous sentons bien, avec la présence du personnel du Festival, que nous n'y avons pas notre place et il semble improbable qu'on veuille s'y installer.

Nous avons observé, cependant, ce même endroit au mois de mai (soit plus d'un mois avant le FIJM) et nous y avons constaté, durant le jour, peu d'activité : ces espaces semblent laissés à eux-mêmes. Nous avons observé que ceux qui se l'appropriaient étaient surtout les itinérants ou les sans-abris. Il y a un accueil pour eux dans l'église sur la rue Président Kennedy, au coin de la rue Saint-Urbain. Ils ne

sont pas nombreux, mais nous sentons bien que c'est « leur spot ». La plupart d'entre eux sont installés sur les bancs de parc. Nous avons vu un vieil homme portant « sa maison » sur un chariot qu'il traîne avec lui. Il s'était installé à côté du parc des Festivaliers, à l'abri des regards indiscrets. Nous avons vu de soir quelques groupes de jeunes marchant sur le trottoir, un autre groupe traversant la rue de biais, en parlant fort. Ils marchaient en direction de l'Ouest du centre-ville. Nous pourrions dire que ces espaces sont relativement peu achalandés comparativement à d'autres secteurs de la ville. Durant l'événement, s'il n'y a aucune programmation qui anime les lieux, ils sont aussi désertés, peut-être même davantage puisque les itinérants n'y ont pas leur place pendant toute la durée du Festival, même le jour lorsqu'il n'y a aucune activité. Dans cette portion de la ville, nous constatons que les « marginaux » sont écartés de l'espace festivalier, ce qui participe à faire de cet endroit un lieu homogène et neutre, différent de l'espace public urbain extérieur.

- **Le parvis de la Place des arts et la rue Sainte-Catherine :**

Durant le Festival, en journée, l'activité est plus importante dans le secteur du parvis de la Place des arts : les kiosques de vente ouvrent dès midi, les spectacles de la Terrasse Grand Marnier débutent également vers midi et l'animation pour les enfants commence en après-midi. Sur la rue Sainte-Catherine, où la circulation piétonnière est naturellement plus importante, l'activité varie selon l'heure : des piétons traversent le site, des employés de bureau vont manger sur le bord des fontaines, tandis que des touristes et des familles circulent ou s'arrêtent devant un spectacle en cours. Certains sont assis aux tables des kiosques de vente et ne font rien d'autre que « regarder ». Dans le secteur du Village, l'animation est tout aussi présente quoique plus irrégulière : à cet endroit, le parvis peut se vider rapidement, puis se remplir de nouveau en à peine une heure. En effet, il n'y a pas de flux de circulation naturelle, comme c'est le cas sur la rue Sainte-Catherine. Les activités programmées par le Festival à cet endroit sont en étroites relations avec le Parc des enfants. La présence des kiosques de vente, des aires de restauration et des boutiques souvenir parvient à capter la foule qui mange ou consomme dans les boutiques souvenir. Nous n'avons pas observé de comportements différents de ceux auxquels

nous nous attendions : les gens marchent, certains s'arrêtent devant les boutiques, d'autres consomment aux différents points de vente. Seuls les enfants courent parfois derrière les marionnettes géantes et dansent avec elles. En assistant à la fin d'un spectacle sur la scène de la Terrasse Grand Marnier (située sur le parvis près de la fontaine du Musée d'art contemporain) vers les 14 h, nous avons observé que la foule, attentive et captivée par le spectacle, se dispersait très rapidement à la fin du spectacle : la plupart des festivaliers quittent les lieux immédiatement après le spectacle, seule une poignée d'entre eux traînent autour de la scène pour discuter entre amis ou pour consulter dans le programme l'heure du prochain spectacle : certains semblent hésiter sur le choix de leur prochaine activité. Beaucoup de festivaliers investissent la Galerie du Festival ou la Boutique Souvenir, toutes deux situées près de la Terrasse Grand Marnier. Ces boutiques se remplissent presque instantanément après la fin du spectacle. Puis l'endroit redevient calme après un moment. Nous nous sommes également installée près du bassin du parvis de la Place des arts pour filmer la foule à cet endroit. Pour l'essentiel, les gens ne font que passer, marcher, se diriger d'un lieu à un autre. D'autres personnes sont assises sur les bords du bassin, sur les marches d'escalier ou aux tables placées à cet effet; ils semblent attendre le début d'un spectacle.

De façon générale, nous remarquons que les festivaliers suivent les horaires des spectacles et qu'ils n'investissent pas les lieux en dehors des activités programmées : là où il n'y a aucune activité programmée ou de consommation possible, les espaces festivaliers se vident, à moins que ce soient des espaces ordinaires de circulation (comme la rue Sainte-Catherine).

Lorsqu'il n'y a pas de Festival, nous avons surtout constaté, sur le parvis de la Place des arts, la présence des employés de bureau qui déjeunent souvent dans ces lieux, s'assoient sur les bords de la fontaine ou sur les marches d'escalier du parvis pour fumer une cigarette ou prendre un bain de soleil. Il semble y avoir des touristes et, surtout, des passants qui circulent normalement. Nous avons remarqué aussi la présence d'itinérants et de jeunes « squeegees » sur la rue Sainte-Catherine. La nuit

tombée, nous sentons la présence de la ville par les bruits urbains typiques (crissement de pneus, moteurs de moto, sirène), par la présence de groupes de jeunes au look « yo », arborant foulard autour du front, ou encore, quelques groupes de jeunes d'origines ethniques différentes. Ces jeunes ne sont pas plus de vingt au total, ils sont très dispersés, particulièrement sur le côté nord et plus excentré du parvis. Celui-ci semble constituer, pour eux, un point de rendez-vous, ou encore un endroit pour passer le temps. Près des fontaines et des escaliers menant au parvis, des gens plus bruyants, plus voyants et plus nombreux se prennent en photo : tout semble indiquer qu'il s'agit de touristes. Les marches du parvis et les fontaines du MAC semblent être un lieu de rendez-vous pour les citadins, probablement avant d'aller voir un film, un spectacle, ou d'aller au restaurant. Nous y croisons, ce soir-là, une future mariée qui, se prêtant au jeu de ses copines, doit vendre une paille aux gens qu'elle rencontre. Les passants acceptent volontiers : c'est pour eux un événement heureux. Cela crée une animation spontanée sur le parvis qui retrouve immédiatement le calme après le départ du groupe de femmes.

- **Rue Jeanne-Mance et rue Saint-Urbain**

Ces deux rues, perpendiculaires à Sainte-Catherine, sont des espaces de circulation. L'effet de rétention semble minime sur ces rues qui s'apparentent davantage à des couloirs de passage des rues Maisonneuve à Sainte-Catherine, et vice-versa. Pendant le Festival, ces rues doivent être libres à la circulation éventuelle de camions de pompiers ou de police, ou encore pour les véhicules lourds servant aux organisateurs. Contrairement aux parcs ou au parvis de la Place des arts, il n'y a pas d'espace spécifique pour s'asseoir, se reposer ou, simplement, regarder les fontaines d'eau ou les gens passer. Sur la rue Jeanne-Mance se trouve cependant deux arches d'animation et un kiosque de bière avec tables et chaises. Durant la journée, ces espaces ne sont pas animés et demeurent des lieux de passage sur l'axe nord-sud du site du Festival. Tout le reste de l'année, ce sont des rues peu achalandées, contrairement à la rue Saint-Catherine.

En somme, selon le moment de la journée, selon le lieu (sa configuration), l'animation de l'endroit (foule dense, espace déserté ou de circulation) et le type d'événement (spectacle à grand déploiement ou concert musical plus feutré) l'ambiance sur le site du FIJM est changeante. En fait, les festivaliers investissent l'espace du site selon les stratégies mises en place par les organisateurs. L'individu prend essentiellement le rôle de passant, de spectateur ou de consommateur, suivant la fonction que la structuration des lieux permet ou encourage.

2. Spectacle de clôture du 11 juillet :

Nous avons observé, d'abord, comment se formait la foule sur le site pour ce spectacle qui s'annonçait dès le départ grandiose. Nous voulions savoir comment se déroulait l'attente des festivaliers et quelles étaient les différentes tactiques de ces derniers pour se trouver une place ou, plus simplement, passer le temps. Nous avons ensuite dirigé notre attention sur la manière dont la foule se dispersait après le spectacle. Ces deux moments de l'événement nous paraissent stratégiques : entre l'arrivée et le départ des « pratiquants » d'espace, nous pouvons remarquer aisément comment ils s'approprient les lieux et négocient avec l'organisation de l'espace qui leur est offert.

Formation de la foule : nous avons commencé notre enregistrement vers les 17 h. Le spectacle de clôture débutait à 21 h, mais nous apprenons que beaucoup de gens se sont installés devant la grande scène General Motors dès 14 h. Nous avons eu beaucoup de difficulté à entrer sur le site du Festival. Tout de suite après notre entrée, le personnel de sécurité l'a d'ailleurs fermé : ces derniers en ont informé les gens en leur demandant brusquement de rebrousser chemin. Plusieurs personnes ont alors manifesté leur déception et leur frustration au personnel qui demeurait ferme. Puis, la sécurité ayant reçu un ordre inverse, via leurs walkie-talkies, les agents ont alors rouvert les barrières pour laisser entrer les gens. Nous avons constaté un mouvement de foule, les gens se ruant vers les entrées pour profiter de cette ouverture inespérée. Par la suite, les personnes restées à l'extérieur n'ont pu accéder

au site qui contenait, désormais, la foule dans ses limites. Le prochain mouvement de foule important, la dispersion de la masse, ne se fera qu'à la fin du spectacle.

Étant donné la densité de la foule sur le site, il a été difficile de nous promener librement. Les couloirs de circulation devaient servir uniquement à cette fin : nous remarquons la présence très visible du personnel de sécurité et de la police. Impossible de contrevenir aux règlements du site dans de telles circonstances. Nous suivons donc la foule. En chemin, nous surprenons quelques conversations entre personnes étrangères qui sympathisent durant ce temps d'attente très long. Entre autres, nous entendons une dame, assise sur le parvis de la Place des arts, parler à un homme dans la trentaine, lui demandant d'où il venait et à quelle heure il était arrivé. Nous voyons un autre homme commentant la foule avec ses voisins, dans la bonne humeur, bière à la main. Les gens, en attente du spectacle, regardent les passants, particulièrement ceux qui ont réussi à se trouver une place assise sur les blocs de béton, les marches d'escalier, la terrasse à côté de la tente Radio-Canada, les trottoirs de la rue Sainte-Catherine, les cafés ou les terrasses du Complexe Desjardins donnant sur la rue Sainte-Catherine. Spécifions que les festivaliers s'installent où ils le peuvent, ils n'investissent en fait que les espaces que les agents de sécurité autorisent. Par exemple, personne ne peut s'asseoir sur les rambardes du parvis, grimper sur les structures des tours (techniques, médias ou du pavoisement), ou encore investir les couloirs de circulation. Les festivaliers se donnent à voir, ils se regardent, commentent entre eux ce qu'ils observent. Nous tentons de rejoindre des amis qui se sont installés sur les marches des escaliers de la Place des arts, mais cet endroit demeure inatteignable étant donné la quantité de personnes qui s'y trouve. Plongée dans la foule, nous avons de la difficulté à l'approcher, à la saisir en totalité ou en partie, tellement elle semble s'étendre à l'horizon. Nous remarquons que les gens ont une attitude conviviale, voire enthousiaste malgré la chaleur et l'obligation de devoir attendre sur place. Pour se rendre à la salle de bain ou pour aller manger, les tactiques des festivaliers consistent à se relayer, ils s'assurent ainsi de ne pas perdre leur place. Beaucoup de festivaliers négocient alors leur passage avec les agents de sécurité, car s'ils quittaient certaines zones, notamment devant les marches

ou les escaliers du parvis, les agents de sécurité ne leur permettraient plus d'y revenir.

Le site est plein à craquer. Les gens consomment aux points de vente de nourriture, de boissons ou dans les boutiques souvenir qui sont très occupés. Cependant, nous constatons que beaucoup de festivaliers ont apporté leur propre nourriture, une autre tactique qui permet d'éviter de consommer sur le site des produits plus chers. Au fur et à mesure que le temps s'écoule, le site se remplit : la rue Sainte-Catherine est bondée jusqu'à la rue Saint-Laurent. Il en est de même sur le parvis de la Place des arts. Des écrans géants ont été ajoutés pour permettre à tout le monde de voir le spectacle. Ce dernier débute avec un peu de retard, la foule est échauffée, prête à être éblouie par ce méga-spectacle que les médias encenseront le soir même aux nouvelles télévisées de 22 h. L'espace du site déborde ses limites : il semble présent dans toute la ville grâce aux mass médias et à la publicité qu'ils déploient. En somme, les tactiques de la foule semblent minimales en comparaison des stratégies déployées par les organisateurs : les festivaliers négocient comme ils peuvent pour se trouver une place sur le site bondé et sont prêts à attendre plus de six heures pour voir le spectacle de clôture. La fascination qu'exercent ensemble le FIJM et le Cirque du Soleil sort de l'ordinaire pour ces gens. Ils sont donc prêts à négocier avec le personnel de sécurité, et dans la bonne humeur, ce qui est remarquable étant donné la chaleur, la foule compacte et le temps d'attente. Entre eux, les festivaliers sont plutôt courtois et pratiquent une sociabilité de distance. Leur attente est crispée lorsque débute le spectacle, là où leur enthousiasme atteindra sans doute sa limite. Durant le spectacle, la foule se montre unie, dans les mêmes mouvements de clameur, d'applaudissement, de tension (notamment face à certains numéros d'acrobates) et de fascination. Les costumes, les chorégraphies, les musiques thématiques du Cirque du Soleil, dont la chanson *Allegría*, la profusion d'artistes invités et de figurants sur la scène ainsi que les éclairages participeront à l'éblouissement des festivaliers.

Dispersion de la foule : le spectacle se termine vers les 23 h. Dès que la fin de l'événement approche, des gens commencent à quitter le site, principalement ceux qui sont éloignés de la scène, aux limites du site. Nous choisissons d'observer la fin du spectacle de la rue Saint-Laurent afin de voir comment la foule se disperse. De la rue Saint-Laurent, les gens voient mal ce qui se passe sur la scène située au coin de la rue Saint-Urbain, mais ces derniers profitent de la musique diffusée par les haut-parleurs et voient, au loin, les feux des saltimbanques sur la scène et les éclairages du spectacle. Même éloignée de la scène, nous pouvons sentir l'ambiance survoltée que produit le spectacle sur la foule. Un vendeur de crème glacée du Festival, installé sur un trottoir, sonne une cloche pour attirer l'attention des gens qui passent. Puis le spectacle se termine, un grand mouvement de dispersion de la foule se fait sentir. C'est une masse de gens joyeux, pressés et excités qui marchent vers la rue Saint-Laurent : ils semblent habités par un surplus d'énergie qui ne s'est pas totalement dépensé lors du spectacle. Nous sentons que pour plusieurs, la fête n'est pas finie. Beaucoup vont prendre le métro sur la rue Saint-Laurent, tandis que d'autres poursuivent leur route sur la rue Sainte-Catherine vers l'Est. Une fois que la majorité de la foule a quitté les lieux, il reste ceux qui traînent, qui veulent peut-être rester encore un peu, discuter et savourer ces derniers instants. Ils ne pourront pas rester longtemps car moins d'une demi-heure après la fin du spectacle, la police se présente en groupe et marche du site vers la rue Saint-Laurent pour faire circuler les gens vers l'extérieur. Marchant en groupe de plusieurs, quadrillant toute la largeur de la rue, ils avancent en disant qu'il faut circuler. Leur action est efficace et le tout se fait sans heurt. Personne ne discute ou ne semble vouloir contester, la foule suit les consignes. Elle laisse derrière elle une quantité importante de déchets : verres de plastique, papiers, nourriture. Lorsque les lieux sont libérés de la masse et que la circulation redevient fluide, l'équipe jazznet intervient : de jeunes employés ramassent tout ce qui traîne sur le sol, balayent, vident les poubelles.

C'est à ce moment que nous remarquons un homme assis près de la scène sur une chaise pliante, il est installé en plein milieu de la rue Sainte-Catherine, il a l'air décontracté. Il semble avoir échappé aux « filets » de la police. Puis une jeune fille

de jazznet se met à balayer autour de lui, sous sa chaise, comme si de rien était, comme s'il n'était pas là. L'homme ne bouge pas d'un pouce, lui non plus ne semble pas la voir. La scène paraît durer un moment, puis l'homme se lève, ramasse sa chaise, regarde le travail des équipes de nettoyage et s'en va. Cette scène n'apparaît-elle pas comme l'exception qui confirme la règle? Situation si incongrue qu'elle met en relief à quel point les espaces de liberté sont limités par les stratégies des organisateurs. Ainsi, après un spectacle si important, les lieux sont rapidement vidés, on ne laisse pas de traces de déchet, on ne laisse pas les gens investir l'espace. On nettoie la rue comme s'il s'agissait de la fin d'un spectacle en salle ou dans un stade. Durant cette soirée, nous avons observé, ainsi, peu de transgressions, ou d'appropriations différentes. Les stratégies des organisateurs ne cessent d'investir l'espace par toutes sortes d'actions de la part de agents de sécurité, de police ou de l'équipe jazznet qui contribuent à l'effet de contrôle de l'espace en effaçant toute trace de dégradation. Quelques heures après la fin du spectacle, l'espace festivalier est aussi propre qu'au matin, prêt à accueillir d'autres festivaliers dès le lendemain. Nous avons ainsi remarqué une foule qui est prise en charge dans des espaces délimités. Tout ce déploiement de stratégies se fait au nom de la sécurité des festivaliers, comme si la peur d'un soulèvement, de gestes de violence, d'une panique dans la foule ou d'un attentat étaient le risque possible que les organisateurs cherchaient à tout prix à éviter. La situation est étrange : parce qu'on veut éviter tous les risques de débordement et d'événements imprévisibles, se mettent en place les dispositifs d'une « société de contrôle ».

3. Déambulation nocturne

Nous retranscrivons ici les impressions recueillies lors d'une promenade sur le site du Festival faite le 7 juillet 2005, vers 21h30, alors que nous arrivions par la rue Ontario, côté Est. Rappelons que cette même journée, des attentats avaient eu lieu à Londres et que les nouvelles transmises à la télévision traduisaient les préoccupations des autorités concernant la sécurité civile et les réactions des groupes sociaux sur les droits et libertés brimés par un renforcement des mesures de sécurité.

C'est dans ce contexte que le Grand Journal, diffusé sur les ondes de TQS à 17 h, s'intéressait aux mesures de sécurité déployées sur le site du FIJM. Un reportage portait spécifiquement sur la légalité des fouilles de sacs en vigueur sur le site du FIJM où la sécurité, soit disant accrue, se traduisait par la vérification systématique des sacs de tous les passants aux entrées du site. Plusieurs festivaliers ont été interviewés sur le sujet : les avis étaient partagés. Pour une mère accompagnée de son enfant, la fouille semblait compréhensible étant donné les circonstances, tandis que pour un homme âgé d'une quarantaine d'année il s'agissait de paranoïa. Le reportage se terminait par une entrevue avec un avocat expliquant que tout citoyen pouvait refuser que l'on fouille son sac et pouvait, malgré ce refus, se prévaloir de son droit de pénétrer sur le site du Festival, cet espace étant ouvert à tous. L'opinion des gens est donc mitigée quant à la fouille des sacs : pour certains, cela procure un sentiment de sécurité, tandis que pour d'autres, il s'agit d'une stratégie qui a pour but de faire consommer les gens sur le site. Il demeure, cependant, que les organisateurs se prévalent d'un droit que les festivaliers pourraient contester légalement. Durant les dix jours de l'événement, cette portion de la ville semble bien entre les mains des organisateurs du FIJM.

Lors de notre visite sur le site ce soir-là, nous n'avons constaté aucune mesure de sécurité particulière, personne n'a vérifié nos sacs. L'ambiance sur le site n'était pas à la méfiance. Rien ne semblait avoir perturbé l'atmosphère habituelle du site. Nous sommes arrivées par la rue Ontario, de l'Est, à la nuit tombée. Dès l'approche de la rue Saint-Laurent, nous sentons que nous approchons du site : au loin, nous commençons à voir le pavoisement du Festival et les lumières qui brillent. Les piétons commencent à être plus nombreux, certains marchent en direction du site, d'autres le quittent. Nous sentons une certaine excitation, une tension agréable qui nous entraîne, nous et les autres piétons, vers la lumière, vers les spectacles qui sont promis là-bas. C'est lorsque nous voyons les barrières dans la rue qui coupent la circulation aux automobilistes, les panneaux indiquant les déviations de circulation, les bannières transversales indiquant « Bienvenue sur le site du FIJM » que nous sentons la frontière, la démarcation entre la rue de la ville et la rue du côté du

Festival. Contrairement à d'autres jours et à d'autres entrées du site (particulièrement la rue Sainte-Catherine, coin Saint-Laurent où le système de barrière est double) le passage des barrières se fait dans la fluidité. La clôture barre la rue, mais chaque trottoir est libre, nous passons, semble-t-il, comme nous le voulons, et seulement deux employés du Festival sont présents. Ces derniers nous regardent passer du coin de l'œil, ils sont décontractés, en conversation avec d'autres personnes. Ils sont présents, mais ne s'imposent pas, ne nous saluent pas. En fait, ils semblent à peine se préoccuper de la foule qui pénètre sur le site.

Passée les barrières, nous sentons que l'ambiance est différente à cause de la musique, de la densité de la foule à l'approche des scènes et des mouvements des piétons qui ralentissent pour s'agglomérer autour des scènes de spectacles. Multitude de la foule. Les décors lumineux et les scènes nous attirent : quelque chose se passe, s'entend et se voit. Nous nous sentons bien, dans une ambiance de fête, quoique nous ne saisissons pas tout à fait ce qui se passe : la rue Maisonneuve n'offre pas une vision claire de l'ensemble du site, puisque la vue est bloquée par la Place des arts. Nous sentons bien que là-bas, aussi, quelque chose se passe, quoique que nous ne puissions pas le voir. Nous choisissons de nous laisser porter par la foule, de ne pas couper tout de suite vers Sainte-Catherine, de faire comme si nous ne connaissions pas la ville. Nous jouons le jeu d'être touriste dans notre propre ville. Alors nous nous arrêtons un moment devant une scène pour écouter le groupe qui joue du reggae et nous prenons le temps de regarder la foule, cette foule qui se regarde, regards qui se croisent, qui s'observent, qui glissent, qui ne fixent jamais, regards qui ne sont jamais agressifs. Des gens sont assis sur le bord du trottoir, d'autres forment des groupes qui discutent entre eux, ceux-là ne se mélangent pas aux inconnus. Nous sentons bien que certaines personnes attendent un spectacle ou une personne, elles ont peut-être un rendez-vous. D'autres ne font rien, sont seules ou en couples, elles flânent. Des piétons se dépêchent, se frayent un passage dans la foule pour aller quelque part, plus vite, ils dépassent les plus lents, les vitesses de marche fluctuent d'une personne, d'un groupe à l'autre. Des couples d'amoureux, des jeunes, des vieux, des familles. Et puis des habillements, des styles. Une jeune femme asiatique

porte une robe rouge très moulante, qui contraste avec le bermuda-polo-casquette des touristes américains. Un d'entre eux propose à un couple de les prendre en photo. Nous quittons la foule un instant, levons le regard vers les immeubles de la rue Maisonneuve à l'Ouest. Nous ne les sentons pas comme à l'ordinaire, en fait, nous ne les regardons pas comme d'habitude, puisque nous nous sentons hors de nos représentations communes, sur ce bout de rue : les musiciens sous les projecteurs, les rythmes musicaux, en ce moment langoureux et chaleureux, l'éclairage de la rue, les décors, tout cela change notre regard. C'est cependant lorsque nous nous dirigeons vers la scène du parc des Festivals que l'effet est le plus marquant : une chanteuse noire avec son groupe de musiciens chante en anglais, nous entendons quelques paroles dont « L.A. California ». Cette voix, ces paroles en anglais, ces rythmes urbains, nous plongent dans une atmosphère de boîte de nuit. Mais ici, la voix et la musique se répandent, nous semble-t-il, dans toute la ville : à la manière d'une scène de film où se déroulent les images d'une ville, buildings, ruelles et piétons défilent dans la nuit au rythme d'une trame sonore. Sauf qu'ici, nous ne sommes pas enfermée dans une salle noire, l'espace est ouvert : la ville s'offre à nous. La foule fait corps avec la ville le temps du spectacle qui le transporte.

D'abord attiré par la scène, captivé par le spectacle, notre regard dévie peu à peu vers les perspectives des immeubles qui entourent le parc des Festivals. Cet espace est enclavé entre les buildings de la rue Bleury et les rangées d'arbres le long de Maisonneuve. Nous nous sentons à l'abri dans un coin de la ville refermé sur lui-même et centré vers la scène qui, elle seulement, anime cet espace. Nous regardons moins la foule, car tout se passe, dans ce parc, entre le spectacle et le cadre de l'endroit. Peu importe où nous portons notre regard, impossible de ne pas voir quelque part un logo du FIJM : les moments d'évasion sont rapidement ramenés au moment présent par le logo du Festival. Les bannières qui encadrent la scène contribuent, par ailleurs, à nous signifier l'expérience musicale : à gauche, la représentation de la silhouette d'une chanteuse noire, au look jeune, à droite celle d'un musicien blanc jouant de la guitare, style acoustique. Simulacres de musiciens aux styles jeunes, multiculturels et urbains. Ce pourrait être l'imagerie publicitaire

pour des produits I-Pod. Nous quittons les lieux et suivons un mouvement de foule, vers les escaliers menant à la rue Jeanne-Mance. Il n'y a pas de spectacles à cet endroit, nous voyons qu'une animation de style « cirque ambulant » vient de se terminer, les acrobates maquillés s'étirent, parlent aux passants.

La rue ressemble davantage à un passage pour la foule : aller vers les scènes de la rue Maisonneuve ou vers les scènes de la rue Sainte-Catherine. Nous avons remarqué sur la rue Maisonneuve et dans le Parc des Festivaliers qu'il y avait quelque chose d'organisé, par les nombreux kiosques de bières et de crèmes glacées, par la présence de toilettes publiques, par le pavoisement et les plans de site placés aux intersections des rues. Mais l'ambiance qui se dégageait grâce à la présence enrobante de la musique et de la foule continuait de nous transporter. Que le site soit bien organisé, tant mieux, nous n'avons pas vraiment porté attention à cela. Mais en descendant la rue Jeanne-Mance, quelque chose qui nous charmait tout à l'heure, disparaît ici, et tout semble plus terre à terre, plus incarné. Les gens qui font la queue pour aller aux toilettes. L'entrée du métro. Et puis un employé qui vide les poubelles, un autre qui ramasse des verres en plastique. Nous remarquons que les rues sont propres. Il y a quelque chose de lisse sur les trottoirs, de dégagé, d'ordonné, d'artificiel. Nous nous dirigeons vers Sainte-Catherine où la foule se densifie, devient imposante. C'est là que se trouve la scène principale GM. Arrivée devant les escaliers du Parvis de la Place des arts, nous nous sentons enfin au cœur du festival, et par le fait même, au cœur de la ville. Ce n'est plus tant la scène, même si elle est imposante, qui retient notre attention, c'est un désir de tout voir, d'avoir une vision panoramique. Ici, en effet, nous voyons la ville tout en étant au niveau de la rue. Notre regard traverse jusqu'à la rue Saint-Laurent, s'arrêtant, ici et là, sur le TNM, le Complexe Desjardins, le logo d'Hydro-Québec, le Théâtre Maisonneuve, la salle Wilfrid Pelletier, le Musée d'art contemporain de Montréal, la photo de la bouche qui la surplombe, et une partie de la rue Saint-Catherine à l'Ouest de Jeanne-Mance avec, dans le ciel, les faisceaux de lumière de la Place Ville-Marie. Si nous montons les escaliers du Parvis, notre regard se porte jusqu'à la Croix du Mont-Royal.

Ici, les mouvements de foule sont visibles : tantôt, nous la surprenons immobile, captivée par un spectacle, tantôt elle se désagrège, se met en mouvement vers l'Est ou vers l'Ouest. Elle pourrait aussi bien être grouillante, partant dans toutes les directions qui s'offrent à elle. À cet endroit du site, nous pouvons être, à la fois, prise dans la foule et la saisir aussi dans son ensemble. Comme un récipient qui se remplit, la foule emplit la rue Sainte-Catherine jusqu'à la rue Saint-Urbain et s'étale vers le nord sur les marches du Parvis. L'impression n'est pas intimiste, nous nous sentons prise dans un mouvement macroscopique, nous avons l'impression que la ville est pleine à craquer, compacte, nous percevons la masse dans la ville. Nous sentons aussi que nous pourrions nous plonger en pleine nuit dans une foule d'inconnus, sans courir le moindre risque. C'est l'envers de la ville la nuit, c'est-à-dire que ce n'est plus la ville avec des recoins sombres et des êtres inquiétants, c'est la ville exposée, claire, lumineuse, joyeuse, ludique sur fond de nuit, de lune, d'étoiles scintillantes. Un carrefour dans le labyrinthe, un lieu de réjouissance et de fête. Nous ne sommes pas saisie par la ville, nous nous en saisissons.

Le spectacle de la scène GM débute, un crooner reprend le style de Louis Armstrong, même taille forte, même type de voix, mêmes intonations. Le contenu musical dans ce contexte n'est pas si important : ce n'est pas lui qui compte, mais ce bain de foule et cette perspective sur la ville. Nous remarquons le pavoiement des lieux une dernière fois, sur toutes les façades des bâtiments importants et éclairés, un logo ou une imagerie du FIJM est accroché, la ville est habillée, illuminée. Le Festival la décore. Vers l'Ouest, les fenêtres d'un immeuble ont été illuminées et des dessins de visages apparaissent comme des mangas japonais dans les vitres. Nous nous échappons en montant le Parvis de la Place des arts. Fontaines d'eau, jets et cascades, un simulacre de lune immense éclaire l'endroit. Ce ballon lunaire, les touristes s'immortalisent devant avec leur appareil photo. Puis le Bistro et les kiosques de bière attirent notre attention : ils sont pleins, ils débordent. On y boit, on y mange, on y discute.

Plus nous avançons vers le côté Nord-est du parvis, plus l'ambiance change. Nous entendons moins la musique et nous perdons l'effet de la masse. Ce que nous commençons à ressentir et qui s'accroît en allant vers le nord du Parvis, c'est une atmosphère de foire et de consommation. Odeur de saucisses grillées. Kiosque à hot-dogs. Petite scène commanditée par une liqueur alcoolisée. Boutique Souvenir, Galerie du Festival où sont exposés des affiches et des tableaux, kiosque Karaoké Bell avec des groupes de jeunes qui chantent en chœur sur un air de musique pop, superbe voiture rouge luxueuse de GM exhibée, kiosque info-tourisme, kiosque info-santé, Bistro SAQ, Restaurant Métro, Jazz Bar avec logo de bière. Parc pour enfants. Et une scène avec un groupe de jazz, qui convient à notre représentation ordinaire de ce genre musical.

C'est là que quelque chose se défait. Entre les logos qui flottent partout, les gens qui font la queue pour manger et boire, l'effet de circulation accru, les passants qui se pressent, nous avons l'impression d'être dans une foire commerciale, dans n'importe quelle foire, propre, sécuritaire, standardisée, sans âme particulière. Espace neutre, homogène. Voilà que s'efface, d'un seul coup, l'agréable sentiment qui s'était construit pendant notre déambulation qui nous a menés de l'extérieur du site au cœur de la ville qui bat au rythme des spectacles et des signes visuels qui s'y intègrent presque naturellement.

Conclusion

En suivant une approche théorique, nous avons analysé, dans un premier temps, comment la ville est investie par des forces qui s'expriment en elle, selon des mouvements contradictoires qui participent à lui donner son équilibre singulier. Nous avons travaillé à partir d'une proposition en forme de chiasme d'Alain Médam : « la rencontre crée la ville » tout autant que « les villes créent les rencontres ». C'est dans une perspective communicationnelle que nous avons développé notre conception de la ville, ce qui explique que nous nous soyons penchée plus précisément sur les forces centralisatrices, ces dernières assurant une cohésion civile et une identité claire de la ville. Quoique ce type de forces puisse contrarier les possibilités de rencontres créées dans la cité, il permet surtout l'intégration des communautés et l'organisation des mouvements sociopolitiques, identitaires ou culturels qui s'incarnent dans les manifestations ou les communions collectives.

Cependant, lorsqu'elles agissent de manière unilatérale, les forces centralisatrices peuvent nuire à l'émancipation, la diversité et l'ouverture à autrui; autrement dit, elles peuvent ramener tout à l'un, en effaçant la singularité de chacun. Afin de mesurer comment ces forces investissent l'espace urbain, nous avons analysé le concept d'« appropriation » de Michel de Certeau. Les tensions entre la « ville organisée » et la « ville appropriée » par ses habitants se précisent, d'une part, entre les forces qui aménagent et définissent les espaces urbains et, d'autre part, entre les marges de liberté et de créativités possibles pour les citoyens. C'est une manière de retrouver l'équilibre entre cohésion sociale et « inventivité » quotidienne.

Après avoir développé cette réflexion théorique, nous avons voulu comprendre la dynamique actuelle de Montréal à partir des différentes forces qui lui ont donné forme dans son histoire. Nous avons vu que la réalité de Montréal comme ville festive et ludique, possédant une culture riche et variée, est très récente. Sa

Les pages

130 et 131

sont manquantes

artificiellement rassemblée, objet de fascination pour elle-même, dans laquelle les usagers investissent l'espace suivant des comportements sociaux encouragés par le dispositif spatial. Plutôt que de « redonner la rue aux Montréalais », il serait plus juste de dire que les organisateurs aménagent un espace urbain unifié et sécuritaire. Tout comme les possibilités de déjouer les stratégies de pouvoir sont limitées, les occasions de faire de ces déambulations une parole et un jeu de langage de l'espace sont réduites. Le mouvement de la cité s'inscrit alors dans la reproduction d'une ville « modèle » qui cherche à maîtriser les désordres et les transformations. Loin de produire des « chocs », le Festival International de Jazz favorise la reproduction de la ville vers le modèle du semblable, amenuisant par le fait même la diversité urbaine.

Il apparaît clairement que le FIJM répond d'abord à des objectifs de consommation de spectacles et de vente de produits dérivés : il s'inscrit dans la logique des industries culturelles et du divertissement, ces dernières renvoyant à la simplification de modèles culturelles pour en étendre leur diffusion. Dans le cas qui nous intéresse, la visée officielle de ce Festival est de faire rayonner Montréal sur le plan international. Ce qui implique une homogénéisation de l'image de la ville et de son espace, cette dernière devant se soumettre aux exigences des standards internationaux des métropoles internationales. Le danger réside dans le risque d'épuiser la richesse culturelle produite par les citoyens, ce que Certeau nomme la « culture ordinaire », qui est acquise dans la spontanéité et l'inventivité. Alors que cette culture ordinaire produit une diversité des situations, des intérêts et des contextes, la culture de masse et du divertissement réduit et simplifie la *pluralisation*³ des usages qui constituent la multitude des différences. Nous faisons face à la possibilité très réelle de faire de cette espace montréalais un « non-lieu »⁴, c'est-à-dire un espace public transformé en espace de transit, de consommation et de

³ *Ibid.*, p. 360.

⁴ Non-Lieux, de Marc Augé. AUGÉ, Marc (1992), *Non-lieux*, introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris, Seuil.

loisir qui ne représente plus un espace de rencontre et de communication affective. La prise en charge qui découle de l'organisation de ces lieux a pour effet d'exclure l'imprévisible et la différence. La singularité des citoyens s'efface au profit d'un comportement conforme aux modes de fonctionnement du non-lieu (circuler, consommer, etc.). Les interpellations, informations ou restrictions qui émanent de ce type de lieu « fabriquent "l'homme moyen" »⁵, défini ici comme consommateur dans les espaces du divertissement. Dans ce type d'espace, la richesse et la variété des manifestations humaines y sont gommées, réduisant par le fait même les possibilités pour la ville de s'inventer.

⁵ *Ibid.*, p. 126.

BIBLIOGRAPHIE :

ANSAY, Pierre et SCHOONBRODT, René (1989), *Penser la ville*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne.

AUGÉ, Marc (1992), *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

BAUDELAIRE, Charles (1971), « Le peintre de la vie moderne », in *Écrits sur l'Art (tome II)*, Paris, Gallimard.

BAUDRILLARD, Jean (1970), *La société de consommation*, Paris, Gallimard.

– (1981), *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.

BENJAMIN, Walter (2000), *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard.

CAUNE, Jean (1999), *Une éthique de la médiation, le sens des pratiques culturelles*, Publication Université de Grenoble, Grenoble.

CERTEAU (de), Michel (1990), *L'invention du quotidien, 1. Art de faire*, Paris, Gallimard.

CERTEAU (de), Michel, GIARD, Luce, MAYOL, Pierre (1994), *L'invention du quotidien 2. habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard.

DELEUZE, Gilles (1962), *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF.

FOUCAULT, Michel (1975), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1980.

– (1994), « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté » in *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard.

– (1994), « Le sujet et le pouvoir », in *Dit et écrits II*, Paris, Gallimard.

GILMORE, John (1988), *Jazz in Paradise*, Montréal, Véhicule Press.

KLEIN, Naomi (2001), *No logo*, Montréal, Leméac.

LAPOINTE, Paul-Marie (1965), *Pour les âmes*, Hexagone.

LOWES, Mark Douglas (2005), *Mégalomanie urbaine. La spoliation des espaces publics*, Montréal, Les Éditions Écosociété.

MALLARMÉ, Stéphane (1998), « Un coup de dés », in *Œuvres*, Paris, Gallimard.

MARIN, Louis (1973), « Dégénérescence utopique : Disneyland », in *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Minuit, p. 297-324.

– (1994), « Une mise en signification de l'espace social : manifestation, cortège, défilé, procession » in *De la représentation*, Paris, Gallimard, p. 46-61 .

MATTELARD, Armand et Michelle (2002), *Histoire des théories de la communication*, Paris, La Découverte.

MÉDAM, Alain (1998), *Villes pour un sociologue*, Paris, L'Harmattan.

– (2002), *Labyrinthes des rencontres*, Montréal, Fides.

– (2004), *Montréal interdite*, deuxième édition revue, Montréal, Liber.

PÉAN, Stanley (1999), *Toute la ville en jazz*, Montréal, Éditions Traits d'union.

PERRATON, Charles (1987), thèse *Éléments pour une analyse sémio-pragmatique de l'espace, le cas de la Grand'Place du Complexe Desjardins à Montréal*, Département des communications, UQAM.

RYNGAERT, Jean-Pierre (1993), *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod.

SENNETT, Richard (2000), *La conscience de l'œil*, Paris, Les Éditions de la Passion.

TÉTU DE LABSADE, Françoise (1990), *Le Québec : un pays, une culture*, Montréal, Boréal.

WEBER, Max (1982), *La ville*, Paris, Aubier.

Programme du FIJM, 1994, Québecor, Montréal.

Programme rétrospectif du FIJM, 1980-1988, Québecor, Montréal, 1989.

Textes en ligne :

Christian Gauffre, Jazzmagazine.com, adresse Internet :
<http://www.jazzmagazine.com/Interviews/Dauj/amenard/amenard.htm>

Alain Simard, communiqué de presse « Montréal doit défendre son titre de ‘Ville des Festivals’ », 17 mai 2005, adresse Internet :
<http://www.equipespectra.ca/communiqués/spectra/20050517.pdf>

Alain Simard, communiqué de presse « Le FIJM : catalyseur de l’identité montréalaise », 2 juillet 2005, adresse Internet :
<http://www.equipespectra.ca/communiqués/spectra/20050702.pdf>