

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

POLITIQUES DE LA CRÉATIVITÉ : UNE APPROCHE ÉCO-SÉMIOTIQUE DE L'ESPACE URBAIN

LE QUARTIER DES SPECTACLES DE MONTRÉAL

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN SÉMIOLOGIE

PAR

ELEONORA DIAMANTI

MAI 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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

J'aimerais tout d'abord remercier ma directrice de recherche Annie Gérin. Ses conseils précieux m'ont accompagnée pas à pas durant la rédaction de cette thèse. Je voudrais aussi remercier ma famille pour m'avoir soutenue tout au long de mes recherches, malgré la distance qui nous sépare.

Je tiens également à remercier tous les membres du Centre interuniversitaire de recherche sur les lettres, les arts et les traditions (CÉLAT) de l'UQAM, du groupe de recherche interuniversitaire Médias et vie urbaine à Montréal, particulièrement Will Straw, Anouk Bélanger et Annie Gérin, et du Senselab de l'Université Concordia, notamment Erin Manning, Brian Massumi et Alanna Thain.

Je suis redevable également au programme des villes créatives de l'UNESCO et Mauro Rosi, spécialiste de programme de l'UNESCO, pour m'avoir accueillie au sein de son équipe. Merci aussi au Bureau du design de la Ville de Montréal et sa directrice Marie-Josée Lacroix pour son enthousiasme vers mes recherches.

Finalement je dois souligner le soutien financier du Fonds de recherche du Québec sur la société et la culture (FRQSC), du CÉLAT et du programme de Doctorat en sémiologie pour avoir rendu possible cette thèse.

TABLE DES MATIÈRES

Liste des abréviations, acronymes et sigles	vii
Résumé.....	viii
Introduction.....	1
0.1 Pertinence et nécessité d'une approche écologique	3
0.2 Chapitre 1 : contexte, discours et état de la question	7
0.3 Chapitre 2 : la question sociopolitique de l'espace public.....	8
0.4 Chapitre 3 : pratiques de l'espace et stratégies d'esthétisation.....	10
0.5 Chapitre 4 : stratégies d'internationalisation	12
Chapitre 1	14
Contexte, discours et état de la question sur le Quartier des spectacles	14
1.1 Les années 1960 et la métropolisation de Montréal.....	15
1.2 La Place des arts et l'Expo 67	21
1.3 La Place des arts et le Quartier des spectacles	26
1.4 Chronologie du Quartier des spectacles.....	29
1.5 Les discours sociaux sur le Quartier des spectacles.....	31
1.6 Le discours officiel.....	32
1.7 Réception du projet dans la presse quotidienne	39
1.7.1 L'isotopie de la mémoire	44
1.7.2 L'isotopie de l'imaginaire.....	50
1.7.3 L'isotopie du spectaculaire	54
1.7.4 Historique et tensivité du projet du Quartier des spectacles dans la presse.....	61
1.8 Réception du projet dans les revues spécialisées	67

1.9 Réception du projet par des lectures critiques	69
1.10 Conclusion	72
Chapitre 2.....	75
L'espace public, une question sociopolitique	75
2.1 La question de l'espace public	76
2.2 La ville monumentale, machinique et réseautique.....	80
2.3 La ville comme écologie	86
2.4 La logique de programmation et la ville-réseau.....	87
2.5 La place publique comme forme médiale	90
2.5.1 La place publique à Montréal	95
2.5.2 Les années 1960 et la marchandisation de la place publique	98
2.5.3 La Place des arts et le Quartier des spectacles.....	105
2.6 La stratégie présentiste des espaces-conteneurs.....	112
2.6.1 La Place des festivals.....	114
2.6.2 La Promenade des artistes, le Parterre et l'Esplanade Clark	122
2.6.3 Les espaces-conteneurs et les festivals	128
2.7 Conclusion	130
Chapitre 3.....	135
Pratiques et stratégies d'esthétisation de l'espace.....	135
une esquisse éthico-esthétique	135
3.1 Pratiques et énonciation	139
3.2 Logique de reprogrammation et immanence des pratiques	144
3.3 Réseau et encyclopédie	148
3.4 La portée éthico-esthétique	156

3.5 Stratégies d'esthétisation.....	161
3.5.1 « Clientèles cibles ».....	163
3.6 Chronotopie des pratiques.....	169
3.7 Les rythmes des pratiques ordinaires.....	175
3.7.1 Le jour : flux et déplacements du temps ordinaire.....	177
3.7.2 Animation et esthétisation du temps ordinaire.....	179
3.7.3 La journée d'une balançoire.....	186
3.7.4 La nuit : le non-jour du temps ordinaire.....	188
3.7.5 La nuit montréalaise et le Quartier des spectacles.....	189
3.7.6 La nuit : ville du crime et ville libertine.....	194
3.8 Les rythmes des pratiques extraordinaires.....	199
3.8.1 Les jours-événements.....	201
3.9 Pratiques contestataires.....	206
3.10 Conclusion.....	212
Chapitre 4.....	215
Stratégies d'internationalisation.....	215
4.1 La culture et la créativité au cœur des politiques urbaines.....	216
4.1.1 Loft living dans les ruines disciplinaires.....	219
4.1.2 Des « métiers de l'aiguille » à la culture.....	230
4.1.3 Montréal et la créativité.....	235
4.2 Le Réseau UNESCO des villes créatives.....	248
4.2.1 Le Réseau des villes créatives et son fonctionnement.....	252
4.2.2 La candidature de Montréal.....	254
4.3 Politiques entre design et créativité.....	257
4.4 Conclusion : politiques de la créativité.....	263
Conclusion.....	266
Annexe.....	273

Bibliographie.....296

LISTE DES ABRÉVIATIONS, ACRONYMES ET SIGLES

ADISQ : Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo

CGLU : Commission culture des cités et gouvernements locaux unis

LEED : Leadership in Energy and Environmental Design

OMD : Objectifs du millénaire pour le développement

ONU : Organisation des Nations unies

OSM : Orchestre symphonique de Montréal

PNUD : Programme des Nations unies pour le développement

PPU : Plan particulier d'urbanisme

PQDS : Partenariat du Quartier des spectacles

SDA : Société de développement Angus

SDSVM : Société de développement sociale de Ville-Marie

SQI : Société québécoise des infrastructures

QIM : Quartier international de Montréal

UNESCO : Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture

RÉSUMÉ

Faire l'expérience de la ville veut dire, entre autres, être immergé dans une écologie tissant des relations sensibles avec l'environnement urbain. La présente thèse de doctorat s'intéresse à ces relations et à leur portée esthétique-politique. Pour expliciter le rapport de réciprocité entre individus et environnement, il est nécessaire d'adopter une posture qui est définie comme éco-sémiotique et qui refuse de penser l'espace en termes cartésiens ou anthropocentrés. Dans une telle approche, le sens émerge des négociations entre les éléments humains et non-humains. La vision écologique, où l'environnement joue un rôle actif dans la sémiose, est ainsi défendue et suit la position de nombreux auteurs qui réfléchissent à des théories écologiques de la perception ou à des politiques écologiques en les couplant avec des études sémiotiques.

Cette thèse s'intéresse plus précisément aux espaces publics du Quartier des spectacles de Montréal, qui sont définis sous le terme d'espaces-conteneurs. Ces derniers sont caractérisés par de grandes surfaces vides, privées de renvois mémoriels, identitaires, historiques ou linguistiques, tout en favorisant la vision et le contrôle, et en inscrivant dans la trame urbaine une identité institutionnalisée. La conception de ces espaces en tant que « conteneurs » d'événements et d'actions humaines est critiquée et analysée sous l'angle éco-sémiotique. Les questions de recherche dans lesquelles s'ancre la discussion sont les suivantes : quel est le rôle de l'espace public dans la ville contemporaine, et plus spécialement dans le Quartier des spectacles de Montréal? Comment cet espace public est-il perçu dans les discours et vécu dans la pratique? De quelle manière la conception des espaces publics du Quartier des spectacles s'insère-t-elle dans une tendance internationale de régénération urbaine?

Pour aborder ces questions, cette thèse se penche d'abord sur le contexte historique de développement urbain de la ville de Montréal et sur les discours qui concernent le projet du Quartier des spectacles. Cette analyse sert à esquisser une tensivité affective sous trois angles : le mémoriel, l'imaginaire et le spectaculaire. Ces fils rouges isotopiques ne parcourent pas seulement les discours qui se tiennent sur la ville, mais traversent aussi sa matérialité, qui incarne, cache ou ravive l'attachement affectif des citoyens et une vision politique de l'espace urbain.

L'attention du lecteur se tourne ensuite vers cette matérialité de la ville, alors que la configuration physique des espaces-conteneurs est mise en lumière. La conception de ce qu'est un espace public est alors examinée afin de comprendre sa centralité politique et sociale dans la ville contemporaine et, en particulier, à Montréal. Une analyse topologique, qui considère l'espace comme un champ de forces et de

vecteurs, est mise en œuvre. Ce point de vue permet donc de penser la matérialité et les aspects non-humains comme des éléments actifs dans l'appréhension de l'espace.

Après avoir pris en compte le cadre bâti, la thèse se penche par la suite sur les pratiques de l'espace et, par le fait même, sur l'expérience sensible de la ville d'un point de vue éthico-esthétique. Les stratégies d'esthétisation mises en place par la ville pour marquer l'espace du Quartier des spectacles sont alors abordées, ainsi que les actes tactiques d'appropriation de ce même espace par les citoyens. Les pratiques sont considérées dans leur immanence, négociant des valeurs au sein de leur relation sensible et esthétique à l'environnement. Pour les approcher, une « rythmanalyse » est déployée et utilisée pour rendre compte du *chronos* en relation au *topos*, esquissant ainsi une chronotopie.

Enfin, la perspective passe du local au global. La formation des espaces publics du Quartier des spectacles est traitée sous l'angle d'une plus vaste stratégie de revitalisation urbaine par le biais de la culture. L'attention se focalise plus précisément sur les théories de la ville créative. Ce faisant, après avoir posé les limites de ce cadre théorique, une ouverture est proposée pour concevoir des politiques de la créativité, en tant que négociations constantes entre humains et non-humains immergés dans une écologie.

En conclusion, cette thèse présente une approche éco-sémiotique, renouant avec une vision écologique de l'espace et une conception sémiotique de l'expérience, où l'environnement joue un rôle actif dans la sémiologie. Ainsi, la portée esthétique-politique de l'expérience urbaine est mise en lumière, se fondant sur une relation sensible et qualitative entre humain et non-humain.

MOTS-CLÉS : ESPACE PUBLIC, VILLE, ÉCOLOGIE, CRÉATIVITÉ, DESIGN, ESTHÉTIQUE, POLITIQUE, ÉTHIQUE, AFFORDANCES, ÉCOLOGIE POLITIQUE, IMMANENCE, PRATIQUES, PRAXIS ÉNONCIATIVE, ENVIRONNEMENT, HUMAIN ET NON-HUMAIN, QUARTIER DES SPECTACLES, MONTRÉAL, RÉSEAU UNESCO DES VILLES CRÉATIVES, VILLE DE DESIGN

« L'histoire en commence au ras du sol, avec des pas. Ils sont le nombre, mais un nombre qui ne fait pas série. On ne peut le compter parce que chacune de ses unités est du qualitatif : un style d'appréhension tactile et d'appropriation kinésique. Leur grouillement est un innumérable de singularités »
(de Certeau, 1990 147)

« "nul ne sait ce que peut un environnement..." »
(Latour 2004, 121)

INTRODUCTION

La recherche proposée dans cette thèse se concentre sur l'urbain d'un point de vue sémiotique. Elle s'esquisse à travers les questions suivantes : quel est le rôle de l'espace public dans la ville contemporaine? Comment est-il perçu dans les discours et vécu dans la pratique? Plus précisément, quelle est l'expérience des espaces publics construits dans le cadre du Quartier des spectacles de Montréal et, de manière générale, des quartiers thématiques?

Le Quartier des spectacles, dont la construction a débuté en 2007, constitue un projet de grande envergure et vise le renouveau urbain d'une partie du centre-ville de Montréal. Il s'insère dans une tendance en développement urbain mettant l'accent sur la création de quartiers thématiques, voire le réaménagement, sous un même thème, de secteurs entiers de la ville. Ces derniers font désormais partie de l'expérience urbaine des villes occidentales. Ils façonnent non seulement l'image de la ville projetée par les architectes, les urbanistes et les politiciens, mais également celle vécue par les habitants qui inscrivent leurs pratiques dans la trame urbaine. Une attention particulière a longtemps été portée sur la ville, au plan cognitif et rationnel, par les politiques urbaines, les plans d'aménagement, ainsi que les approches théoriques. La projection d'un espace urbain cartésien a dominé les représentations et la conception de la ville en architecture, notamment après la découverte de la perspective dans le *Quattrocento* (Hénaff 2008; Lynn 1999, 2004; de Certeau 1990). Le modèle de la « cité radieuse » de Le Corbusier, dans la première moitié du XX^e siècle, est un exemple marquant de l'attention rationnelle concernant la manière d'habiter l'espace. À contre-courant, à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, l'Internationale situationniste, Guy Debord en tête, incite à expérimenter la « dérive » en errant dans la ville et en se laissant surprendre par la multiplicité synesthésique de la vie urbaine (Debord 1958). En fait, on assiste depuis quelque temps, en

architecture et dans les sciences humaines qui s'intéressent à l'espace, à une attention de plus en plus croissante pour le sensible, inspirée, entre autres, de la phénoménologie et des études sur l'affect (Gwiazdzinski 2005, 2013; Lefebvre 1986; Lynn 1999; Massumi 2011, 2014; Merleau-Ponty 1945; Thrift 2007; Zardini 2005).

Les théories sémiotiques s'intéressent à l'espace depuis les années soixante et soixante-dix. Les recherches pionnières, telles que celles de Roland Barthes (1967), Françoise Choay (1970), Umberto Eco (1968) et Algirdas Greimas (1976), ont inauguré ce champ d'études. Elles se sont d'abord penchées sur l'espace d'un point de vue linguistique et communicationnel. Puis, dans les années quatre-vingt, la discipline s'est focalisée sur le sensible. À partir de ce moment, l'attention s'est tournée vers l'aspect esthétique des processus de signification, devenu l'un des centres d'intérêt des recherches en sémiotique. Des approches telles que la sémiotique des passions (Greimas et Fontanille 1991) et la sémiotique tensive (Fontanille et Zilberberg 1998) ont alors fait leur place à l'École de Paris et à l'université de Limoges. En parallèle, des théories qui rapprochent sémiotique et biologie sont apparues. Par exemple, dans le cadre de l'école de Tartu-Moscou, Youri Lotman, en collaboration avec Boris Uspenskij, fonde une sémiotique de la culture qui pose ses bases sur la conception de sémiosphère, espace de la sémiose calqué sur la notion de biosphère, de Vladimir Vernadski (Lotman 1999; Lotman et Uspenskij 2001). En Amérique du Nord, Thomas Sebeok s'inspire des travaux du biologiste Jakob von Uexküll et se penche sur la zoosémiotique et la biosémiotique.

Durant ces années, les approches sémiotiques de l'espace ont aussi été profondément influencées par la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty (1945). Critiquant la notion d'espace cartésien, Merleau-Ponty propose un espace anthropologique mettant l'accent sur le sensible de l'expérience humaine. Parmi les études sémiotiques de l'espace qui ressortent pendant cette période, figurent notamment les recherches de Michel de Certeau en 1980. Ces dernières se centrent

sur l'étude de la ville telle qu'elle est vécue par ses habitants, ainsi que sur les relations sensibles qu'ils tissent avec la trame urbaine. Elles ramènent ainsi l'attention sur les pratiques de l'espace.

Les approches sémiotiques de l'espace récentes incluent aussi celle de Manar Hammad (2006), qui applique une sémiotique actantielle et générative empruntée à Algirdas Greimas. D'autres études, comme celles de Marrone et Pezzini (2006), s'intéressent à la ville comme objet d'étude sémiotique. Cette approche demeure textualiste, la ville y est conçue comme texte et l'aspect sensible de l'expérience est pris en charge par les passions. Enfin, en Amérique du Nord, Mark Gottdiener (1997) réfléchit à une socio-sémiotique puisant dans les théories géographiques d'inspiration marxiste, notamment celles développées par Henri Lefebvre, qui ont longtemps été boudées par la sémiotique de l'espace européenne.

Nonobstant l'attention accrue accordée au côté sensible de l'expérience, avec la prise en charge d'un espace anthropologique et du vécu de l'expérience spatiale (Merleau-Ponty et Lefebvre), ces approches centrées sur l'humain ne prennent pas en considération sa relation écologique à l'environnement. L'espace y est alors conçu comme conteneur de l'action humaine, qui lui confère sens à travers des actions/interprétations. Cette perspective n'est pas limitée aux théories sémiotiques de l'« objet spatial », elle est également répandue en architecture, où la conception se fait normalement dans des environnements euclidiens (Lynn 1999, 2004). L'espace paraît alors comme une entité abstraite, existant au-delà de l'humain qui lui confère du sens.

0.1 Pertinence et nécessité d'une approche écologique

À l'encontre d'une telle conception, afin de dépasser la limite entre *res extensa* et *res cogitans*, cette thèse prône une approche écologique. L'écologie, mot composé de *oikos* (maison, demeure) et de *logos* (discours), est l'étude des êtres vivants en relation à leur environnement. Cette relation constitue le point de départ de la

présente recherche. Une telle perspective permet de dépasser la conception de l'espace comme conteneur de l'action humaine et de se pencher plutôt vers un champ de relations dans lequel s'inscrivent les êtres vivants et la matière. Une telle vision détourne l'attention portée aux êtres humains et met l'accent sur la réciprocité entre l'humain et le non-humain.

Les études du psychologue américain James Gibson (1986), ainsi que celles de Bruno Latour (2004) et d'Isabelle Stengers (1997) demeurent, en ce sens, fondamentales. Dans *The Ecological Approach to Visual Perception*, Gibson propose une approche novatrice des théories de la perception, les considérant sous l'angle de l'écologie. Sa théorie des *affordances* sera à la base de notre approche écologique, puisqu'elle complète notre cadre sémiotique. Renouant avec les notions d'encyclopédie (Eco 1984; 1999; 2007), d'énonciation (de Certeau 1990; Fabbri 2008), d'interprétant (Peirce 1978; 1994) et d'imprévisibilité (Lotman 2004), le concept d'*affordances*¹ permet d'étudier l'aspect sensible de la vie urbaine immergée dans une écologie. Les *affordances* constituent des possibilités émergentes dans la relation entre des individus et l'environnement. Elles sont partie intégrante de la sémiose, puisqu'elles surgissent d'une perception qui attribue du sens et des valeurs à quelque chose, au moment même de la saisie perceptive. Nous démontrerons comment les *affordances* s'insèrent dans la sémiose, elle-même immergée dans une écologie.

À partir de la notion développée par Umberto Eco d'encyclopédie comme « hypothèse régulatrice » (1984) des processus de signification et d'interprétation, nous expliciterons le rôle des *affordances* dans de tels processus. En fait, dans sa théorie, Eco prend en considération l'aspect cognitif et inférentiel de l'expérience, mais ne traite pas des côtés affectif et sensible d'une relation et d'une interaction

¹ Nous utiliserons tout au long de cette étude, le terme anglais « *affordances* ». Nous reviendrons sur sa particularité dans le chapitre 2.

écologiques avec l'environnement. Notre approche permet donc de dépasser l'anthropocentrisme phénoménologique pour se concentrer sur la réciprocité entre les êtres vivants et l'environnement, entre humains et non-humains. Ainsi, nous démontrerons que les surfaces, les matériaux, les arbres, l'eau et d'autres éléments non-humains jouent un rôle actif dans le processus d'appréhension de l'espace.

Latour et Stengers s'intéressent aux relations et aux dialogues entre disciplines, notamment entre les sciences pures et les sciences humaines. Ce faisant, ils proposent la constitution d'une politique d'inspiration écologique. Avec la notion de « cosmopolitique », Isabelle Stengers vise à repenser les interactions et les liens entre les champs disciplinaires. La cosmopolitique est un *cosmos*, un monde, une harmonie de pratiques où les différents savoirs humains sont produits, se frottent et s'entrecroisent à des éléments non-humains. Une telle politique est alors conçue comme le vivre-ensemble, vivre entre humains et non-humains, et ce, immergés dans un environnement avec les négociations que cette relation implique. Cette perspective permet de penser non pas aux pratiques comme à des usages distincts de l'espace, mais bien à une « écologie des pratiques » (Stengers 2010, 37). Enfin, Latour, dont les théories sont en constant dialogue avec celles de Stengers, s'intéresse à cette même réflexion sur une politique qui va au-delà de la seule gouvernance des biens et sociétés, mais aussi du seul vivre-ensemble des êtres humains, et prône des « politiques de la nature ». Les politiques de la nature font référence à l'assemblage d'humains et d'éléments non-humains, elles sont aussi utilisées au pluriel, puisqu'une nature singulière et objectivée est refusée. Une telle vision politique déplace l'attention des *matters of fact*², c'est à dire des matières de fait conçues comme « les ingrédients indiscutables de la sensation ou de l'expérimentation » (356), vers les

² Latour utilise l'expression de *matters of fact*, à laquelle il couple celle de *matters of concern*, pour « rendre sensible la bizarrerie politique de la distinction [...] entre le discutable (théorie, opinion, interprétation, valeurs) et l'indiscutable (les données des sens, les *data*) » (2004, 356).

matters of concern, voire les matières en question qui surgissent dans la relation avec l'environnement.

À travers la mise en place de ces bases pour une approche éco-sémiotique de l'espace, cette thèse se concentre sur l'espace public de la ville contemporaine. Ce faisant, elle s'insère dans un débat académique plus large. En fait, l'importance d'une réflexion interdisciplinaire et écologique de l'urbanité s'impose. Nous sommes à une époque où plus de la moitié de la population vit en centres urbains et où l'on estime que d'ici 2050, 70% de l'humanité vivra (UN-Habitat 2012). Les *Urban Humanities* sont devenues une priorité des universités et des institutions académiques, telle que la *Andrew W. Mellon Foundation*. La fondation américaine a lancé en 2013 le programme *Architecture, Urbanism, and the Humanities*, allouant un budget de départ entre 12 et 15 millions de dollars aux universités qui proposent des programmes d'études interdisciplinaires sur les phénomènes urbains : « "urban humanities," are trying a different approach. These efforts seek to combine the spatial and modeling skills of architects with the interpretive muscle of historians, philosophers, and other humanists » (Parry 2013). Un point de vue interdisciplinaire sur la question urbaine est donc requis et cette thèse s'inscrit dans une telle nécessité afin de repenser l'espace public, centre focal de la vie urbaine.

À partir d'une telle problématique, nous avons cerné notre objet d'étude : les espaces publics du Quartier des spectacles réalisés à Montréal entre 2009 et 2014. Ce nouveau quartier est formé de quatre espaces publics qui entourent la Place des arts (réalisée en 1963), soit : la Place des festivals, la Promenade des artistes, le Parterre et l'Esplanade Clark (qui n'est toujours pas exécutée). Le Quartier des spectacles et ses nouveaux espaces publics seront considérés sous quatre angles : contexte historique, discours et tensivité; espace bâti et configuration spatiale; pratiques de l'espace et stratégies d'esthétisation; et rayonnement international. Ces quatre angles

correspondent aux quatre chapitres de la présente thèse, pour chacun desquels une méthodologie spécifique a été choisie et appliquée.

0.2 Chapitre 1 : contexte, discours et état de la question

Le premier chapitre se concentrera sur le contexte historique du développement urbain du secteur dans lequel le Quartier des spectacles s'inscrit. D'abord, nous prendrons en considération les mutations du centre-ville actuel de Montréal à partir des années soixante. Nous nous concentrerons sur les changements urbains, sociaux et politiques, qui ont touché la partie est du centre-ville, autour de la naissante Place des arts qui constitue le cœur autour duquel s'articule le Quartier des spectacles.

Suite à ce survol historique, qui permettra de cerner les enjeux culturels, politiques et sociaux de l'emplacement du projet, la deuxième partie de ce chapitre se centrera sur l'analyse des discours sociaux. Ce choix répond à la nécessité de révéler les principaux points des débats qui concernent un projet situé au cœur de la ville, et qui a souvent fait la une des quotidiens et de la presse spécialisée depuis sa mise en œuvre. Pour approcher ces discours, nous mettrons en place une méthodologie spécifique. Elle relève principalement de la théorie de la coopération interprétative formulée par Umberto Eco dans *Lector in fabula* (1985). À celle-ci, s'ajoutent les considérations sur les discours sociaux de Éric Landowski (1989), ainsi que la sémiotique tensive, pour décrire l'aspect affectif de ces mêmes discours (Greimas et Fontanille 1991; Fontanille et Zilberberg 1998).

Enfin, dans la dernière partie du chapitre, nous considérerons deux types de discours : officiel et médiatique. Nous nous concentrerons donc sur le discours officiel des documents produits par la Ville de Montréal concernant le projet du Quartier des spectacles, plus particulièrement sur le *Plan particulier d'urbanisme* (2007). Nous considérerons aussi les discours médiatiques émergeant de la presse quotidienne (*La Presse*, *The Gazette* et *Le Devoir*), ainsi que des revues spécialisées et des lectures critiques du projet. À travers la notion sémiotique d'isotopie, nous

pourrons retracer les fils conducteurs qui parcourent les discours. Ceci permettra de cerner les questions autour desquelles le débat concernant le projet s'articule, notamment la mémoire, l'imaginaire et le spectaculaire. Nous rendrons également compte de la tensivité qui se trouve au cœur de ces débats et mettrons alors en lumière le côté passionnel et affectif qu'un projet de réaménagement urbain peut faire ressortir dans la discursivité, mais aussi dans la matérialité du cadre bâti dont il sera question dans le chapitre suivant.

0.3 Chapitre 2 : la question sociopolitique de l'espace public

Les espaces publics du Quartier des spectacles, avec leur conformation physique et leur cadre bâti, constituent le centre du deuxième chapitre. La Place des festivals, la Promenade des artistes, le Parterre et l'Esplanade Clark seront alors définis sous le terme d'« espaces-conteneurs ». Ces derniers se caractérisent par une vaste surface vide, dénuée d'obstacles, privée de renvois mémoriels, historiques ou identitaires et mettant en place un aménagement éphémère et présentiste. Nous démontrerons, tout d'abord, comment cette nouvelle configuration de l'espace public a une portée sociopolitique importante. Pour ce faire, nous remettons en question la conception actuelle de l'espace public à partir des réflexions de Hannah Arendt (1983) sur les domaines public et privé, ainsi que celles de Marcel Hénaff sur la ville-monument, machine et réseau (2008).

Ensuite, nous considérerons la particularité des environnements thématiques théorisés par Mark Gottdiener (1997) et leur spécificité montréalaise. Nous ferons référence aux études de l'architecte et artiste Melvin Charney (2013) et à sa notion de *Montrealness*, ainsi qu'aux réflexions de l'urbaniste Jean Claude Marsan, qui observe une renaissance de l'espace public à Montréal (2012). Toutefois, nous démontrerons que la centralité de cet espace public doit être vue corrélativement à une mutation sociale et politique fondamentale. Nous soutenons que ce changement s'inscrit dans le passage des sociétés disciplinaires théorisées par Michel Foucault (1975), où le

monument et la machine représentaient le modèle urbain, aux sociétés de contrôle de Gilles Deleuze (2003) et à l'essor de la ville-réseau (Hénaff 2008). Cette évolution s'accompagne de la programmation (Bellavance 1999), une logique malléable qui s'adapte aux variations qui règlent les échanges et les flux de la ville-réseau.

L'analyse de l'espace produite pour soutenir une telle hypothèse relève d'une approche écologique. Premièrement, la ville sera examinée comme une intervention majeure de l'homme sur l'environnement, s'inscrivant dans une relation écologique. L'environnement n'est pas considéré comme une simple matière inerte, mais comme une partie active de cette relation. Il répond, incite, favorise ou fait obstacle aux actions humaines. Deuxièmement, nous concentrerons notre attention sur l'un des éléments porteurs de l'espace public : la place publique. Nous la considérerons comme une forme médiale. Ce concept fait référence aux propositions de Friedrich Kittler (1996), pour qui la notion de médialité renvoie à la circulation et au passage d'informations entre différents supports et moyens (qui incluent des éléments hétérogènes comme des artefacts, des discours, des technologies, etc.). De ce point de vue, nous procéderons à une analyse topologique de l'espace, qui prend en compte cette continuité et permet d'approcher la place comme une forme médiale en transformation. Ceci contribuera à notre compréhension des mutations qui ont permis la réalisation des espaces-conteneurs.

Enfin, l'étude topologique se basera principalement sur les réflexions de Manar Hammad (2006; 2013) et de Greg Lynn (1999; 2004). Nous critiquerons et problématiserons certaines des conceptions de Hammad, notamment sur le *topos*, en utilisant l'approche de l'architecte Greg Lynn et la question des *affordances* de James Gibson. Ceci permettra de considérer l'espace public comme un champ de forces, de possibilités (*affordances*) et de vecteurs. Cette approche topologique servira ainsi à dépasser la conception cartésienne de l'espace comme conteneur de l'action humaine.

Dans le chapitre suivant, nous appréhenderons les pratiques de l'espace qui émergent d'un tel environnement.

0.4 Chapitre 3 : pratiques de l'espace et stratégies d'esthétisation

De l'étude du cadre bâti d'un point de vue topologique et d'une logique de programmation, nous basculerons, dans le troisième chapitre, vers une étude des pratiques d'une perspective chronotopique (Lefebvre 1992; Gwiazdzinski 2005, 2013) relevant d'une logique de reprogrammation (Zinna 2008). Dans ce chapitre, nous mettrons en l'œuvre ce que de Certeau décrit comme une « pratique observatrice et engagée » (de Certeau 1990) de l'espace, c'est le point de départ de notre réflexion. Pour ce faire, nous avons observé et fréquenté les espaces-conteneurs durant près de quatre ans, de janvier 2010 à l'été 2014.

Dans la première partie du chapitre, nous considérerons les stratégies d'esthétisation de l'espace mises en acte par un aménagement éphémère et événementiel. Ensuite, nous nous concentrerons sur les pratiques, les relectures et les appropriations quotidiennes de l'espace qui apportent une resémantisation constante. Pour sonder la notion de pratique, nous nous appuierons sur le concept d'énonciation piétonnière formulée par de Certeau et sur une conception de la praxis énonciative sous un angle écologique (Fabbri 2008, 1998; Montanari 2012; Zinna 2008). Cette dernière sera définie comme l'émergence d'une relation intersubjective, perceptible et sensible à l'environnement. Nous considérerons donc la praxis énonciative comme une activité relationnelle d'appréhension de l'espace. Elle sera alors informée par le contexte et par l'encyclopédie (Eco 1984, 1999, 2007), mais aussi par les *affordances* et la préhension affective du corps mouvant dans l'espace (Gibson 1986; Lefebvre 1986).

Considérant les pratiques de l'espace à partir de la notion de praxis énonciative, nous démontrerons alors la centralité de leur portée éthico-esthétique dans le vécu de la vie urbaine (Deleuze et Guattari 2003, 2005; Lefebvre 1986, 1992). En fait, les

pratiques mettent en place une logique de reprogrammation, qui resémantise et se réapproprie des informations fournies par le cadre bâti et les plans d'aménagement. Elles négocient donc des valeurs dans une éthique de l'immanence à travers leurs relations esthético-sensibles à l'environnement (Deleuze et Guattari 2003, 2005; Montanari 2012; Fabbri 1998; Zinna 2008). Dans cette négociation immanente, nous prendrons également en compte l'imprévu par le recours aux théories de Youri Lotman sur l'explosion (2004). L'imprévisibilité se relie aux *affordances*, elle fait surgir des possibilités nouvelles qui n'étaient pas perçues auparavant. De plus, elle permettra de considérer des accidents et explosions, pour utiliser des termes chers à Lotman, comme sources de créativité et de nouveauté, menant ainsi à une meilleure compréhension des pratiques de l'espace.

Une fois ce cadre théorique établi, la deuxième partie du chapitre se concentrera sur l'analyse des pratiques de l'espace. Pour rendre compte de l'aspect sensible de ces dernières, nous nous pencherons sur l'étude des rythmes, des temps des pratiques spatiales, en somme, d'une chronotopie. L'approche rythmanalytique formulée par Henri Lefebvre dans son œuvre posthume demeure le point de départ d'un tel intérêt (1992). La rythmanalyse se concentre sur l'aspect esthétique des pratiques. À celle-ci, viennent s'ajouter les considérations du géographe Luc Gwiazdzinski sur les temporalités urbaines (2005; 2013) et celles de l'urbaniste William Whyte sur l'appréhension des espaces publics (1980).

L'étude éthico-esthétique des rythmes des pratiques permettra de révéler leur fondamentale hybridité. Or, l'analyse topologique effectuée dans le deuxième chapitre rendra compte des forces présentes dans l'espace, plutôt que d'offrir la vision d'un conteneur des interactions humaines. Dans le même ordre d'idées, l'étude chronotopique servira à cerner une hybridation des pratiques qui n'est souvent pas considérée dans les plans d'urbanisme tendant plutôt à en esquisser des typologies fixes. Ces considérations permettront alors de repenser les espaces publics du

Quartier des spectacles dans leurs rythmes quotidiens, saisonniers et annuels, et de proposer un aménagement chronotopique qui s'accorde à une conception de la ville comme écologie.

0.5 Chapitre 4 : stratégies d'internationalisation

Ce chapitre déplacera l'attention d'un point de vue local, vers une vision plus globale, pour comprendre de quelle manière le projet du Quartier des spectacles s'insère dans des tendances internationales. La question de départ sera : comment le plan de réaménagement et les stratégies d'esthétisation mises en œuvre dans le Quartier des spectacles s'insèrent-ils dans une tendance internationale de création de quartiers thématiques culturels?

De cette question précise émerge une considération plus générale, celle du renouveau urbain par l'entremise de politiques culturelles. Ce phénomène a été observé par de nombreuses études et a été notamment relié au processus de désindustrialisation des villes occidentales (Harvey 1996; Zukin 1982, 1995; Evans 2003, 2005). À partir de ce constat, nous nous demanderons de quelle manière ce phénomène s'intègre non seulement à la fin de l'industrialisation urbaine, mais également au passage d'une société disciplinaire à une société de contrôle. L'attention sera alors portée au passé marchand de la rue Sainte-Catherine, notamment à l'espace situé au croisement de la rue de Bleury, dans un secteur où l'industrie du vêtement florissait dans les premières décennies du XX^e siècle. Les « métiers de l'aiguille » s'étant déplacés vers d'autres lieux, que reste-t-il de ce cadre bâti, et comment le Quartier des spectacles l'englobe-t-il dans sa vision?

Pour construire sa vision, le projet du Quartier des spectacles prône le discours de la « créativité », qui s'insère dans les dernières théories de la ville créative (Landry et Bianchini 1995; Landry 2000) et de la classe créative (Florida 2002, 2005, 2012). Nous ferons une critique de ces études et des stratégies politiques mises en place par la Ville de Montréal pour repenser la créativité comme activité écologique. De plus,

nous y aborderons la désignation de Montréal au Réseau des villes créatives de l'UNESCO comme ville de design en 2006. Le projet du Quartier des spectacles s'insère dans un discours centré sur le design comme méthode d'amélioration du milieu de vie, ainsi que de la créativité comme talent humain. Quelles sont ses faiblesses et comment pouvons-nous repenser la créativité d'un point de vue écologique? Nous aborderons cette question à travers les réflexions de Vilém Flusser (2002), Bruno Latour (2004; 2008), Isabelle Stengers (1997) et Umberto Eco (2002; 2004). Cette perspective permettra de relier une vision politique du vivre-ensemble, avec ses négociations et sa gouvernance, à des défis très actuels en urbanisme, telle la durabilité.

Cette thèse, ici brièvement présentée, veut donc s'inscrire dans un discours plus large sur la nécessité d'une compréhension interdisciplinaire de la ville et de l'urbanité évoquée au tout début de l'introduction. Nous y proposons une étude sémiotique de l'espace public prônant une approche écologique.

CHAPITRE 1

CONTEXTE, DISCOURS ET ÉTAT DE LA QUESTION SUR LE QUARTIER DES SPECTACLES

À partir des années cinquante, le centre-ville montréalais, et en particulier la zone qui accueille aujourd'hui le Quartier des spectacles, subit une forte accélération dans son développement. Ce premier chapitre portera tout d'abord sur certains événements majeurs qui ont largement contribué à la formation de l'espace urbain qu'est devenue la ville de Montréal avec le temps et qui ont posé les bases du futur Quartier des spectacles : notamment l'exposition universelle de 1967 et la construction de la Place des arts en 1963. L'intersection de la rue Sainte-Catherine et du boulevard Saint-Laurent, embryon du Quartier des spectacles, s'insère dans une partie de la trame urbaine montréalaise très particulière eu égard aux événements historiques, sociaux et politiques qui ont touché la ville. Ce lieu devient alors un nœud important du rayonnement politique et culturel de la ville de Montréal. Un retour sur l'histoire de la métropole et de la naissance du Quartier des spectacles permettra de cerner et de poser les bases historiques qui serviront de référence tout au long de notre thèse.

Ensuite, nous aborderons l'état des débats portant sur la réalisation du Quartier des spectacles à partir d'une analyse des discours sociaux pertinents, incluant : les documents officiels, une revue de presse, ainsi que les lectures critiques couvrant le plan de réaménagement. De ses premiers balbutiements, en 2001, à la presque complète réalisation du projet, en 2013, le Quartier des spectacles a été sous les feux de la rampe à plusieurs reprises en faisant la une des journaux, tant des quotidiens locaux que des revues internationales spécialisées. Enfin, l'analyse de ces discours et le repérage d'isotopies discursives communes permettront de considérer la réception du projet et l'état actuel des débats, complétant ainsi le survol historique.

1.1 Les années 1960 et la métropolisation de Montréal

Les années cinquante, mais surtout les années soixante, constituent un pivot dans le développement urbain montréalais. L'ampleur des transformations sociales et politiques a eu un impact marquant sur le tissu urbain de la ville, qui en conserve, encore aujourd'hui, les traces. La portée des changements est si puissante que l'architecte André Lortie, dans le catalogue qui accompagnait l'exposition *Les années '60 : Montréal voit grand*, qui eut lieu au Centre canadien d'architecture d'octobre 2004 à septembre 2005, définit cette période comme la décennie dorée pour l'urbanisation de la ville : « dix années pendant lesquelles des réalisations majeures d'infrastructures et d'équipements publics sont pensées, mises en chantier et achevées » (2006, 77).

Un homme en particulier est au centre de ces transformations : Jean Drapeau. Élu maire de la ville pour la première fois de 1954 à 1957 et, ensuite, de 1960 à 1986, Drapeau a été le maître d'œuvre de la métamorphose de la ville en réalisant des projets de grande envergure, comme la Place des arts en 1963, le métro en 1966, l'Exposition universelle en 1967, et les Jeux olympiques de 1976, avec le Stade olympique (Linteau, 1992). Il a souvent été décrit comme un « maire visionnaire », tant dans les nuances positives que négatives du terme. Ces réalisations, selon Marie-Josée Lacroix, commissaire au design de la Ville de Montréal, « constituent des moments clés pour le design [urbain] au Québec » (Lacroix 2005, 120). Si ces événements, en particulier l'exposition universelle, ont permis à Montréal de rayonner sur la scène internationale, ils ont aussi drastiquement transformé l'aspect de la ville et souvent laissé la mairie aux prises avec des troubles financiers³. De plus, les changements apportés par la politique municipale de Drapeau n'ont pas seulement

³ Notamment les Jeux olympiques et, en particulier, la construction du Stade olympique, que les Montréalais ont payé jusqu'en 2006. Dans *Montreal, the New Cité*, Gerald Clark traite des retombées économiques des projets amorcés par Jean Drapeau (1982, 193-208). Voir aussi : Linteau 2007, 143-154; Cooper 1969, 193-197.

eu un impact sur le caractère urbain de la ville, mais également sur des aspects sociaux et culturels.

La figure politique du « maire visionnaire », qui voulait positionner Montréal comme grande métropole au sein du Canada, ainsi qu'au niveau international, s'intègre dans une réflexion politique et sociale québécoise plus large, comprise sous le terme de Révolution tranquille. Cette période de changement a atteint son apogée entre 1960 et 1966 sous le gouvernement libéral de Jean Lesage, et ce, grâce à la mise en place de certaines réformes sociales et politiques (Linteau 1989, 421)⁴. En réaction à la politique conservatrice du premier ministre Maurice Duplessis⁵, ainsi qu'à l'ascendant de l'Église catholique sur la société québécoise en général, notamment dans le domaine de l'éducation, ces réformes ont permis d'enclencher un net rattrapage par rapport à une modernité déjà présente et amorcée depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Dans les années soixante, les classes moyenne et bourgeoise, plus spécifiquement franco-québécoises, veulent faire entendre leur voix. Parallèlement, la télévision fait sa première apparition en 1952 et les jeunes francophones bénéficient d'une hausse remarquable de leur niveau de scolarité (Weintrab 1996, 171-182). Les nouvelles élites francophones commencent à vouloir se démarquer de leur statut de « citoyens de seconde zone dans leur propre ville » (Linteau 1989, 136), face à la forte présence anglophone. Cette nouvelle volonté d'autodétermination se heurte aussi à l'Église catholique, toujours très puissante et conservatrice au Québec, et qui oppose une forte résistance aux changements sociaux.

⁴ Dans une perspective plus large, nous tenons à souligner que cette période est déjà en germe dans les deux décennies précédentes, en particulier dans les avant-gardes artistiques de la fin des années quarante avec la publication du manifeste *Refus global*, diffusé par un groupe d'artistes « automatistes » représenté par le peintre Paul-Émile Borduas et inspiré par le courant surréaliste. Le but du document était de dénoncer la situation stagnante de la province québécoise, mais la réaction ne fut pas des plus enthousiastes et Borduas passa le reste de sa vie en exil. Borduas, Paul-Émile. 1948. *Refus global*. Montréal : Mithra-Mythe. Voir aussi : Behiels 1985.

⁵ Au pouvoir de 1936 à 1939 et de 1944 à 1959, Maurice Duplessis, avec son parti de l'Union nationale, instaure une politique traditionaliste-nationaliste qui s'oppose aux réformes néolibérales et qui lance le « duplessisme ». Il mène une politique conservatrice au Québec dans un climat communément défini comme « la grande noirceur », et ce, particulièrement durant la période d'après-guerre.

L'institution religieuse doit peu à peu céder sa place aux nouvelles exigences de la population francophone et une « désaffection religieuse croissante » (336) mènera à la sécularisation de la société québécoise. La prise de conscience de leur identité par les Québécois francophones, différente de celle des voisins anglophones, mais aussi, des Français, se fait surtout au niveau politique à travers des revendications indépendantistes et la naissance du nouveau nationalisme québécois (le « néonationalisme »; Behiels 1985, 37-60). Dans cette nouvelle vision nationaliste, certaines réformes se mettent en place afin de développer les services publics pour créer un État-providence⁶ souverain de ses ressources : phénomène résumé par Marc Fournier sous la formule « nationalisme+modernisation=nationalisation » (Lortie 2004, 34). C'est en 1960 que le terme « Québécois » apparaît afin de distinguer culturellement et politiquement les habitants du Québec des autres Canadiens français (Gérin 2005, 180). De plus, l'essor d'une identité québécoise s'accompagne de l'importance croissante accordée à la langue française. C'est ainsi que des projets de loi concernant la priorité de la langue sont invoqués dans des discussions qui aboutiront à la promulgation de la Charte de la langue française et de la loi 101 en 1977⁷.

Dans ce climat de ferveur politique et intellectuelle, la ville de « Montréal représente, au cours de la période, le principal champ de bataille et l'enjeu des luttes nationalistes et linguistiques » (Linteau 1992, 475). Son tissu urbain subit des modifications majeures qui témoignent de façon précise et palpable des enjeux religieux, identitaires et linguistiques qui caractérisent cette période. Ces

⁶ Dans le concept d'État-providence, les institutions provinciales prennent en charge des secteurs tels que l'éducation, la santé, l'économie et les ressources. Les réformes amorcées par le nouvel esprit nationaliste du gouvernement fédéral tendent à centraliser les pouvoirs à Ottawa et, par le fait même, à étaler son contrôle sur les provinces canadiennes. Jean Lesage et le nouveau nationalisme québécois s'opposent à cette politique, mettant en place plusieurs de ces réformes qui vont donner, par la suite, plus de liberté et de pouvoir au gouvernement provincial du Québec (Linteau 1989, 421-432).

⁷ Pendant cette période, l'Office québécois de la langue française est établi pour prendre en charge la question linguistique et l'application de la loi avec la nouvelle stratégie de « francisation » de la province québécoise. On peut consulter la charte en ligne sur le portail de l'Office, dernière consultation le 5 mai 2014 (<http://www.oqlf.gouv.qc.ca/>).

changements sont d'autant plus importants pour la ville, car, même si elle n'est pas la capitale politique de la province québécoise, elle en constitue cependant le pôle économique et intellectuel. Soulignons que, jusqu'à la fin des années soixante, Montréal a été la plus grande et la plus importante ville au Canada, ensuite dépassée par Toronto, dans les années soixante-dix⁸. Le centre-ville de Montréal, qui était installé dans la partie la plus ancienne de la ville, autour du Vieux-Port, s'est peu à peu déplacé depuis la dernière décennie du XIX^e siècle, et notamment à partir du XX^e siècle, vers l'axe Sainte-Catherine, à l'ouest du boulevard Saint-Laurent, laissant au Vieux-Montréal la clientèle touristique⁹. Ce déplacement, qui répond à des besoins économiques, politiques et sociaux, subit une accélération après la Deuxième Guerre mondiale et, en particulier, dans les années cinquante : « décennie au cours de laquelle se planifie la modernisation de Montréal » (Linteau 2007, 133), pour enfin atteindre sa complète transformation dans la décennie suivante.

Durant les années cinquante et soixante, le secteur est du centre-ville, qui se trouve au cœur de notre étude, se développe sous l'impulsion de la modernisation et dans l'esprit d'un État-providence. En fait, si les tours de bureaux et les commerces augmentent progressivement, une crise du logement fait rage dans cette zone fortement peuplée et le projet de construire des logements publics pour des familles à faible revenu se met en place. À la suite des lois, adoptées par les gouvernements provincial et fédéral dans les années quarante, qui offraient des subventions publiques pour la réalisation de logements à loyer modique, une commission d'étude est mise sur pied dans les années cinquante. Celle-ci produit, en 1954, le rapport Dozois, qui

⁸ Pour un aperçu des chiffres et des statistiques comparées entre les deux villes, voir : Chung 1974 et Weintraub 1996. Ce dernier souligne que le développement urbain qui a transformé la ville de Montréal à partir des années quarante a eu un rôle central dans la perception et l'optimisme de l'opinion publique et des citoyens face à un futur glorieux pour la ville québécoise (1996, 287).

⁹ À partir de 1890, plusieurs commerces établis sur les rues Notre-Dame et Saint Jacques, dans le secteur du Vieux-Montréal, ouvrent leurs portes sur la rue Sainte-Catherine, notamment à l'ouest, entre la rue Atwater et de Bleury. Voir : *Les grandes rues de Montréal*, projet mené par le Laboratoire de patrimoine et d'histoire de Montréal de l'Université du Québec à Montréal et la Ville de Montréal. En ligne, dernière consultation le 20 décembre 2011 (ville.montreal.qc.ca/grandesrues).

désigne le boulevard Saint-Laurent dans le secteur du centre-ville, entre les rues Ontario, Sanguinet, Sainte-Catherine et Saint-Urbain, comme le lieu le plus propice à l'aménagement du futur projet d'Habitations sociales Jeanne-Mance (Drouin 2012, 26). Le plan Dozois prévoit une intervention publique d'assainissement du quartier grâce à la démolition de taudis, l'élimination de bâtiments insalubres et le réaménagement d'une zone délabrée et perçue comme foyer d'activités illicites. Drapeau s'oppose fortement au projet, qui empêcherait de réaliser un centre-ville « coquet »¹⁰ :

il faut prévenir la dégradation rapide des vieux secteurs, démolir les taudis pour les remplacer par des habitations saines, bref reconstruire une ville coquette et harmonieuse sur l'emplacement d'anciennes laideurs (cité dans Drouin 2012, 26).

Le projet, loué pour sa modernité, sera réalisé après la défaite de Drapeau aux élections de 1957 et s'insère en amont d'une vague de modernisation du centre-ville montréalais. Il est suivi par la construction du métro, terminé en 1966, et l'aménagement des nouvelles voies de communication, notamment le boulevard Dorchester, renommé René-Levesque en 1988¹¹. Le centre financier de la métropole quitte alors définitivement le Vieux-Montréal pour se reconfigurer autour de ces nouveaux axes.

Le secteur est, adjacent au boulevard Saint-Laurent, reste une zone marginale du nouveau centre-ville. Pourtant, après la construction de la Place des arts (dont nous traiterons en détail dans la section suivante), une autre réalisation importante du maire Jean Drapeau est érigée : le Complexe Desjardins. Ce complexe multifonctionnel, inauguré en 1976, comporte trois tours de bureaux, un grand hôtel ainsi que de nombreux commerces. Promu par le Mouvement des caisses populaires Desjardins,

¹⁰ Drapeau proposait plutôt la réalisation d'une Cité-des-Ondes, mettant en vedette le siège de Radio-Canada, et créant un espace voué à la communication et à la diffusion culturelle (Vanlaethem 2012).

¹¹ *Répertoire historique des toponymes montréalais*. En ligne, consulté le 20 décembre 2011, (ville.montreal.qc.ca/toponymie).

avec l'appui et le support financier du gouvernement du Québec et de la Ville de Montréal, il reflète, tout comme les autres projets, la volonté d'affirmer une identité québécoise francophone dans cette partie du centre-ville. De plus, le projet s'insère dans une nouvelle tendance que Melvin Charney nomme des *superblocks*, dont l'archétype est la Place Ville-Marie (Charney 2013, 338)¹². Inaugurée en 1962, cette dernière se compose d'une grande tour cruciforme dédiée aux pouvoirs financiers dans le cœur ouest du centre-ville. Elle possède une esplanade à ciel ouvert et une place intérieure à vocation publique, une place pour flâner ou se rassembler, tout en demeurant une propriété privée. Melvin Charney résume bien cette nouvelle forme d'aménagement, se référant à la Place Ville-Marie :

l'usage de la chose précède sa signification [...] et la signification réside dans l'intérieur de ce *bâtiment public* qui est devenu l'extérieur d'une architecture publique où l'idée du bâtiment lui-même est simplement une définition légale des limites de propriétés dans un assemblage d'éléments urbains (1971, 40).

Les *superblocks* sont alors des complexes multifonctionnels, caractérisés par la privatisation, l'intériorisation et la thématization de l'espace. Ils sont chargés d'un thème englobant, souvent lié à la consommation, et imitent l'organisation urbaine de rues et des places dans des espaces privés et intérieurs. Dans le cas du complexe Desjardins, on retrouve aussi une place intérieure considérée comme une « place publique » bordée de magasins, reproduisant le thème de l'urbain, tout en se retrouvant à l'intérieur d'un bâtiment privé. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, le Complexe Desjardins et la Place des arts se distinguent, par certains aspects, des autres *superblocks* bâtis au Québec dans les années soixante. Ces deux réalisations vont constituer les fondements des espaces publics du Quartier des spectacles, réalisés plus d'un demi-siècle plus tard¹³. De plus, comme nous le verrons

¹² La Place Ville-Marie a été un précurseur auquel ont fait suite d'autres *superblocks*, comme la Place Bonaventure et le Square Victoria (Cooper 1969, 189-196; Linteau 2007, 500; Lortie 2004, 95-104; Vanlaethem 2012; Weintraub 1985, 286-306).

¹³ La réalisation des *superblocks* dans les années soixante et l'aspect de thématization sont des éléments centraux de notre travail et seront étudiés plus profondément dans le chapitre 2.

dans la section suivante, la construction de la Place des arts et, par la suite, celle du Complexe Desjardins, constitue un acte d'inscription d'une identité québécoise dans le secteur est du centre-ville de Montréal.

1.2 La Place des arts et l'Expo 67

C'est, entre autres, en vue de l'exposition universelle de 1967 que la Ville de Montréal entreprend certains projets d'envergure autour des infrastructures et du mobilier urbain. Parmi ceux-ci, notons la Place des arts, qui ouvre ses portes au public en 1963, et le métro, inauguré en 1966. Soulignons que la Place des arts a servi de lieu-vedette en 1967 à l'occasion du *Festival mondial* organisé dans le cadre de l'exposition universelle. Elle fut ainsi un lieu d'accueil pour « les plus grandes compagnies et les artistes les plus prestigieux au monde » (Duval 1988, 367). La construction de la Place des arts et la tenue de l'exposition universelle constituent les deux grands moments sur lesquels nous porterons plus spécifiquement notre attention, car ils constituent les premiers jalons d'un long processus qui, à partir des années soixante, conduit au projet actuel du Quartier des spectacles.

Communément appelée Expo 67, l'exposition universelle de 1967 est l'une des plus importantes du XX^e siècle et l'un des événements déclencheurs du développement urbain de Montréal. Dans un texte datant de 1987, Umberto Eco la qualifie même d'incomparable, de quintessentielle et de classique (229)¹⁴. Le thème choisi pour cet événement est inspiré de l'œuvre éponyme du romancier Antoine de Saint-Exupéry : *Terre des hommes* (1939). Un passage du roman souligne qu'« être homme, c'est précisément être responsable. [...] C'est sentir, en posant sa pierre, que l'on contribue à bâtir le monde » (1992, 48). La question centrale autour de laquelle s'articulait l'événement est justement la relation qui s'établit entre l'espace et ses habitants, le sujet et son environnement. Le thème général de l'exposition est divisé

¹⁴ Voir aussi Cooper : « it was the first official first-category world exhibition to be held in the western hemisphere » (1969, 194).

en sous-thèmes¹⁵, dont celui de *L'homme et la cité*. Le commissaire général de l'Expo 67, Pierre Dupuy, écrit d'ailleurs, à propos de la relation entre l'homme et la ville :

la concentration urbaine est un autre phénomène de notre temps. C'est dans les villes que se font les contrôles financiers, administratifs, techniques, sociologiques. C'est dans les villes que l'emploi est le plus facile, les salaires plus élevés, les loisirs plus agréables. [...] L'Homme dans la cité, c'est l'histoire actuelle, et elle est d'un intérêt à la fois personnel et collectif (Roy *et al.* 1967, 14).

L'exposition, dans le contexte politique et social québécois de l'époque, a été l'une des matrices de la réflexion identitaire qui s'est développée autour de la ville de Montréal. Elle a placé les germes d'une série de questions telles que posées par André Lortie : « quel genre de ville veut être Montréal? Et à quels stéréotypes la ville adhère-t-elle? Veut-elle être raffinée comme Paris? Efficente comme New York ou Chicago? Différente, voire même le contraire de ce qu'elle avait été? » (2004, 152). Ce questionnement s'inscrit dans une volonté politique de se détacher des cultures anglophones avoisinantes, tout en demeurant une ville nord-américaine caractérisée par de fortes racines européennes. Il s'agissait donc de trouver une troisième voie. Dans la tournée de conférences qu'il a effectuée au Canada en 1957, le maire Jean Drapeau a prononcé de nombreux discours par le truchement desquels il a témoigné de ce nouvel esprit, souhaitant un « système dynamique » où « le génie français, le réalisme britannique et les techniques nord-américaines », constituent les bases pour l'établissement de la nouvelle identité québécoise (Drapeau 1957, 7).

La Place des arts s'insère dans cette large réflexion sur la ville. Elle est née du besoin de « doter Montréal d'une salle de concert à la mesure de ses besoins et de ses aspirations » (Duval 1988, 27) et a été influencée par la mode, en vogue durant cette période, des *Arts Centers* américains. Elle a ensuite été investie des revendications provenant du climat de la Révolution tranquille. La Place des arts fut au centre d'un

¹⁵ L'exposition était structurée en cinq sous-thèmes : le Génie créateur de l'Homme; l'Homme dans la Cité; l'Homme interroge l'Univers; l'Homme à l'œuvre; l'Homme et l'Agriculture (*Expo 67*, 1967).

scandale économique et d'une bataille politique assez importante. Conçue pour combler un besoin concret, elle s'est retrouvée au cœur d'un conflit entre les syndicats des artistes anglophones et francophones, entre les partis politiques, le gouvernement fédéral et la municipalité. Dans cet état de tension, que Laurent Duval, premier directeur des relations publiques de la Place des arts de 1963 à 1970, qualifie d'« imbroglio » (1988), l'inauguration de la place, le 21 septembre 1963, s'est tenue au milieu des émeutes et des manifestations. À ce sujet, Gildas Illien fait une analyse intéressante de la place comme un hybride ayant des particularités des *Arts Centers* américains et des Maisons de la culture française. Il soutient qu'il s'agit d'« un objet d'étude qui cristallise [...] les tensions caractéristiques d'une société à un moment de changement radical comme la Révolution tranquille » (1999, 23). Selon l'auteur, le questionnement que la Place des arts a provoqué au sein de la société de l'époque est assez vaste :

allait-elle promouvoir la culture québécoise ou accueillir des artistes américains? Fallait-il voir en cet édifice un lieu de résistance à la culture de l'Autre ou, au contraire, un instrument d'intégration du Québec aux sociétés industrielles? La Place des Arts était-elle un monument dédié aux arts, aux Québécois, à l'Europe, à New York, à Montréal ou à Jean Drapeau? (1999, 4).

De plus, l'endroit retenu pour bâtir le nouveau complexe culturel n'est pas tout à fait innocent. Jean Drapeau et son entourage devaient choisir un lieu en dehors des luttes de revendication francophone et anglophone, lieu qui devait aussi satisfaire à des exigences économiques, techniques et géographiques. Duval explique le choix du maire comme suit :

il restait à Drapeau un autre obstacle majeur à surmonter : comment vaincre l'antagonisme qui opposait l'ouest et l'est? [...] Drapeau sentait qu'il devait agir rapidement et avec tact avant que ne surgissent des factions : tous les quartiers de Montréal n'allaient-ils pas aller à la limite de leurs moyens et même au-delà pour s'approprier un projet aussi attrayant? [...] Il n'y avait qu'une façon de trancher la question de frontière entre l'ouest et l'est, c'était de choisir un emplacement à mi-chemin. *In medio stat virtus!* Drapeau n'était pas le genre d'homme à oublier son latin. Il avait donc examiné attentivement toutes les solutions possibles pour n'en

retenir qu'une, angle Sainte-Catherine et Jeanne-Mance : on y trouvait des édifices de la Commission des Écoles catholiques de Montréal (1988, 28).

La question de l'emplacement et de l'inscription spatiale de la place dans le tissu de la ville reste donc sociale, culturelle, linguistique et politique. L'endroit choisi arrive à résoudre le problème de l'expropriation, touchant notamment des institutions publiques et satisfaisant ainsi aux critères de « non-dérangement » des factions francophones et anglophones ou, de quartier¹⁶. Soulignons que le boulevard Saint-Laurent, situé juste à l'est de la zone retenue, constitue historiquement et socialement une ligne de démarcation entre les communautés francophone et anglophone, sises respectivement à l'est et à l'ouest de Montréal. Ligne de division mise en place pour des fins électorales en 1792, le boulevard est devenu, au fil des années, l'incarnation des luttes des deux factions, mais aussi le point d'entrée pour les immigrants dans l'espace urbain montréalais. Il est aujourd'hui possible d'observer les vagues migratoires qui ont parcouru et habité cet espace en y laissant des marques visibles, comme des commerces, des centres culturels ou récréatifs¹⁷. Jusqu'à ce jour, la division entre anglophones et francophones étant moins nette, cette artère est devenue le symbole de l'« hybridité culturelle » montréalaise (Simon 1999), particulièrement dans l'imaginaire collectif de la ville. Il s'agit d'une hybridité incarnée par l'appellation commune de *la Main*, dérivée d'un anglicisme, qui renvoie à la

¹⁶ Les démolitions touchent notamment vingt-trois bâtiments et deux petites rues, rue du Plateau et Winning, comme le souligne Cha : « outre une série de maisons, les principaux édifices démolis sont l'Académie commerciale catholique de Montréal, les édifices de la Commission des écoles catholiques de Montréal, l'institut et la chapelle Dominique-Savio (connus aussi sous les appellations Nazareth et oratoire Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus), l'école Notre-Dame, le Woodhouse Department Store (Vineberg's Limited) et l'International Ladies Garment Worker Union (ILGWU) » (2006, 43). Pour plus de détails, voir : Anctil 2002; Gubbay 1989.

¹⁷ Tout le long du boulevard Saint-Laurent, on retrouve des traces des vagues d'immigration dans la ville. Trois grandes communautés, chinoise, italienne et juive, s'y sont concentrées. Dans la section concernée par le Quartier des spectacles, ou proche de celui-ci, ce sont en particulier les communautés chinoise et juive qui l'ont peuplé. Le quartier chinois occupe aujourd'hui une portion de la *lower Main*, entre le boulevard René Levesque et la rue Viger. La communauté juive a inscrit ses activités et a été profondément ancrée dans cette portion de la *Main* à partir du début du XX^e siècle, se déplaçant ensuite vers d'autres quartiers de la ville (Anctil 2002).

centralité du boulevard (main : principal) par rapport à la trame urbaine et à l'imaginaire montréalais.

Le quartier rouge (*Red-Light*), le plus important d'Amérique du Nord entre les deux guerres, ne pouvait pas trouver terrain plus fertile que dans un tel environnement hybride. C'est justement au croisement de la rue Sainte-Catherine et du boulevard Saint-Laurent, près de la Place des arts, que s'est installé dans les années vingt, époque de la prohibition aux États-Unis¹⁸, la zone encore aujourd'hui connue sous le nom de *Red-Light District*. L'historien Paul-André Linteau la décrit comme suit :

pendant la première moitié du XX^e siècle, la pratique de ces activités criminalisées se concentre surtout dans une vaste zone de la ville, dont la rue Sainte-Catherine forme l'axe est-ouest et le boulevard Saint-Laurent l'axe nord-sud. Appelé le Red-Light, cette zone comprend un grand nombre de maisons de prostitution et de maisons de jeu. Sa réputation de paradis des plaisirs interdits est bien connue d'un grand nombre de Montréalais, tout comme des marins, des hommes d'affaires ou des touristes de passage dans la ville (Linteau 2010, 148).

À différentes reprises, quelques enquêtes sur la moralité publique, notamment sur le *Red-Light*, ont été conduites. L'une des plus importantes, l'enquête Caron (du nom du juge qui présida l'affaire), fut menée au début des années cinquante par Jean Drapeau et d'autres personnalités montréalaises¹⁹. À cette époque, Drapeau était avocat et cette enquête le mena à participer activement à la vie sociale et politique de la ville, et ce, jusqu'à son élection, en 1954. Par la suite, en tant que maire, Drapeau entreprend différentes actions pour libérer le quartier de sa réputation miteuse. Nonobstant tous ces efforts, des traces du Red-Light subsistent encore aujourd'hui, dont quelques bars

¹⁸ En 1919, les États-Unis établirent une nouvelle loi, le 18^e amendement, qui prohiba la vente et la consommation d'alcool. Cette loi resta en vigueur jusqu'en 1933. Le reste du Canada suivit cette ligne, plus ou moins fidèlement, sauf le Québec, qui resta un îlot de liberté. C'est dans ce contexte que Montréal devint le pôle de la consommation d'alcool, des musiciens de jazz, désormais chômeurs aux États-Unis, des trafics illégaux et de la prostitution (Linteau 2010, 144).

¹⁹ En particulier, les deux « vedettes » de l'enquête furent Drapeau et Pacifique « Pax » Plante, ancien chef de police, qui lança l'enquête sous le nom de « Montréal sous le règne de la pègre » (Linteau 2007, 137; Cooper 1969, 183-186).

et magasins érotiques, en plus des nombreux terrains vagues qui ponctuent le quartier et témoignent des tentatives d'effacement de ce passé peu reluisant. Dès le début de son engagement public, la figure de Drapeau se caractérise donc par une volonté de renouvellement qui s'insère dans la plus grande vague culturelle et sociale de rénovation urbaine reliée à la Révolution tranquille.

1.3 La Place des arts et le Quartier des spectacles

Comme nous avons pu le constater, la Place des arts a constamment été le pivot des réflexions sociales et culturelles à Montréal. Il n'est donc pas étonnant que, quarante ans après sa construction, elle soit toujours au centre du questionnement identitaire de la ville. Le nouveau plan de rénovation urbaine qui prévoit la construction du Quartier des spectacles pour le pôle de la Place des arts s'organise d'ailleurs autour de cet espace. Le projet principal *Imaginer-réaliser Montréal 2025* a été lancé en 2005 par l'administration municipale du maire Gérald Tremblay qui, nonobstant les critiques et les éloges, a suivi l'exemple de Drapeau et de son rêve de positionner Montréal comme capitale de la culture au niveau international²⁰. Le plan comprend quatre grands volets de développement urbain : le Quartier des spectacles, le Havre de Montréal, Montréal technopole et le Quartier de la vie. Le premier, décrit

²⁰ Membre du parti libéral du Québec, Gérald Tremblay est élu maire de la ville en 2001 et réélu deux fois, en 2005 et 2009. Il a été l'un des défenseurs les plus convaincus du projet du Quartier des spectacles, misant sur la culture et sur le positionnement de Montréal comme métropole culturelle et Ville UNESCO de design. En 2012, accusé d'allégation de financement illégal dans le cadre de la Commission d'enquête Charbonneau sur la gestion des contrats publics dans le secteur des constructions, il démissionne et laisse la place à Michael Applebaum. Outre Tremblay, d'autres personnalités politiques ont constitué un apport important pour le projet, comme le maire de l'arrondissement Ville-Marie Benoit Labonté (de 2005 à 2007), de même que d'autres acteurs de la scène politique et culturelle de la ville. Entre autres, nommons l'ADISQ, le QIM, l'Équipe Spectra, la Place des arts, le Complexe Desjardins, les organisateurs des festivals, les promoteurs immobiliers impliqués, etc. Cette thèse ne s'intéresse pas aux jeux d'acteurs et aux vicissitudes politiques derrière le plan d'aménagement, mais les prendrons tout de même en considération. Pour avoir une idée du nombre d'institutions et de personnes qui ont participé au plan, voir (Viel *et al.* 2012; Thibert, à paraître).

dans le *Programme particulier d'urbanisme du Quartier des spectacles pôle Place des arts* (PPU)²¹, est celui examiné dans le cadre de cette étude.

Le Quartier des spectacles, tel qu'il est décrit dans le PPU, s'étale sur une superficie très vaste (plus d'un kilomètre carré) au cœur du centre-ville montréalais. Cependant, l'aménagement des espaces publics se concentre sur une superficie plus restreinte, qui entoure la Place des arts et qui prévoit la création de nouvelles places : la Place des festivals, la Promenade des artistes, le Parterre et l'Esplanade Clark (image 1)²². Le projet envisage également une stratégie d'esthétisation et d'animation de l'espace urbain. Ces derniers aspects demeurent centraux dans la constitution des caractéristiques propres au Quartier des spectacles.

Les offres commerciale et culturelle du Quartier des spectacles sont des aspects déterminants dans le développement du projet. Durant l'hiver, le quartier est à la fois un milieu de travail pendant la semaine, un lieu de consommation culturelle et commerciale, et de festivités en soirée et en fin de semaine. Cependant, durant la période estivale, le caractère festif de la zone s'accroît jusqu'à dominer l'ensemble. Un espace autre, vivant d'une spatio-temporalité qui lui est propre et le coupant de la réalité du reste de la ville, s'impose. Il devient alors un véritable ancrage urbain pour la tenue de la majorité des grands festivals montréalais. L'espace public est totalement transformé dans son aspect, ainsi que dans ses usages, par un

²¹ Nous référerons au Programme particulier d'urbanisme du Quartier des spectacles pour le pôle de la Place des arts par l'acronyme de PPU. Un deuxième PPU pour le Quartier des spectacles, que nous ne considérerons pas dans cette thèse, a été présenté par la suite, élargissant les limites du secteur au Quartier latin, dans l'est de la ville. En général, le PPU constitue un outil de planification qui permet aux municipalités de réglementer des projets urbains d'une certaine envergure. Il offre la possibilité de traiter avec minutie et en détail des plans d'aménagement spécifiques qui requièrent des efforts économiques consistants et touchent des secteurs urbains importants, comme c'est le cas d'un centre-ville. Le Ministère des affaires municipales et de l'occupation du territoire du Québec est responsable des PPU.

²² Toutes les images sont en annexe. La zone visée par le réaménagement urbain est délimitée par la rue Saint-Alexandre, à l'ouest, le boulevard René-Lévesque, au sud, le boulevard de Maisonneuve au nord, qui devient Président-Kennedy entre de Bleury et Saint-Dominique, et la rue Saint-Dominique, à l'est, jusqu'à de Bullion, sur la rue Sainte-Catherine (Ville de Montréal 2007, 2).

aménagement événementiel. Coupé de la circulation routière, il devient principalement un espace piétonnier de consommation de spectacles. À travers les saisons, cette zone urbaine est fréquentée par une typologie variée de personnes, dont les riverains, les travailleurs, les étudiants, les consommateurs des services offerts (dont ceux du *Red-Light*), les touristes (en particulier festivaliers), ainsi que par des individus considérés comme étant marginaux, qui peuplent plus exactement l'angle de la rue Sainte-Catherine et du boulevard Saint-Laurent.

Le PPU est régi par la politique de développement culturel de la ville *Montréal métropole culturelle 2005-2015*. Il s'agit d'un plan d'action qui touche à de nombreux aspects et domaines reliés à la culture, à la société, à la langue et à l'urbanisme. La politique *Montréal métropole culturelle 2005-2015* envisage trois enjeux principaux : la démocratisation culturelle, le soutien aux arts et à la culture et la qualité culturelle du cadre de vie. À ces trois axes correspondent des positionnements souhaités pour la ville : ville de savoir et de culture, métropole culturelle de création et ville marquée par la qualité de l'intervention culturelle. Cette politique, inaugurée en 2005, constitue le berceau du projet du Quartier des spectacles et de la désignation par l'UNESCO de ville créative de design. Cette dernière nomination est accordée à Montréal dans le cadre de l'élaboration du *Réseau des villes créatives* menée par le Secteur culture de l'organisme international. Ce programme de l'agence onusienne vise à reconnaître le potentiel créatif des villes et à favoriser le déploiement des industries culturelles locales et des collaborations internationales. Le réseau comprend sept sous-thèmes, auxquels une ville peut participer : arts numériques, artisanat et arts populaires, cinéma, design, gastronomie, littérature et musique. En général, l'UNESCO offre aux villes nommées la possibilité d'avoir une visibilité mondiale, ainsi qu'une plateforme à travers laquelle échanger et créer de nouvelles expériences, principalement liées à ce que l'organisation appelle le « tourisme créatif ». Ce dernier est considéré comme la nouvelle génération de tourisme, qui est intéressé à « moins de musées, plus de lieux [...] un tourisme où le

visiteur a une interaction éducative, émotionnelle, sociale et participative avec le lieu, sa culture vivante et les personnes qui y vivent » (UNESCO 2008), pour qui la créativité constitue une source d'intérêt. Nous traiterons plus particulièrement du fonctionnement du réseau dans le dernier chapitre de cette thèse. Pour l'instant, nous nous penchons sur le discours produit par la Ville de Montréal concernant sa désignation comme ville créative de design.

La relation homme-espace constitue le *fil rouge* qui conduit de l'Expo 67 – *Terre des hommes*, à la nomination par l'UNESCO et à l'élaboration du PPU, tandis que le « design » devient l'outil qui permet de tisser ces liens :

le design est défini dans son sens large, incluant toutes les disciplines de la création qui confectionnent et ont le pouvoir de qualifier, d'enrichir notre cadre de vie [...]. De plus, pour la ville de Montréal, le design est une activité d'idéation, création, planification, production et gestion qui façonne la qualité de son cadre de vie, contribue à la compétitivité de son économie, participe à son expression culturelle, *renforce son identité* (Bureau du design 2006, 5).

Il s'agit donc d'un design orienté vers le milieu de vie, qui permet d'incarner et de renforcer la conception identitaire. Nous verrons, dans la suite de l'étude, l'importance de la question identitaire et du recours au design dans le projet de réalisation du Quartier des spectacles.

1.4 Chronologie du Quartier des spectacles

Le bref survol chronologique, non exhaustif, que nous présentons ici vise à tracer une série temporelle d'événements qui, à notre avis, demeurent cruciaux dans le développement du projet du Quartier des spectacles.

- 2001 : L'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ), propose une ébauche de projet, dont l'étude de préfaisabilité est commissionnée à Bernard Lamothe, qui avait participé au PPU du Quartier international, afin de créer un quartier dédié aux spectacles dans la zone est du centre-ville montréalais.

- 2002 : La Ville de Montréal, sous la gouverne du maire Gérald Tremblay, organise le Sommet de Montréal, première initiative de ce genre visant à positionner la ville à l'échelle des grandes métropoles, améliorant le cadre et la qualité de vie. Le projet du Quartier des spectacles y est présenté dans ses grandes lignes.

- 2003 : Le Partenariat du Quartier des Spectacles prend vie, conjuguant un ensemble de pouvoirs publics et privés, de représentants du monde artistique et culturel, immobilier et des affaires, mais aussi des résidents et des institutions, tels l'arrondissement Ville-Marie, la Ville de Montréal et le gouvernement du Québec. Le partenariat est responsable de la première mise au point de la vision du Quartier des spectacles et gère aujourd'hui les espaces.

- 2004 : Le Partenariat publie un premier document présentant la vision du quartier (PQDS 2004).

- 2005 : La Ville de Montréal met au point la politique de développement culturel sous le titre de *Montréal métropole culturelle 2005-2015*.

- 2006 : L'UNESCO reconnaît à Montréal la désignation de « ville de design », l'incluant dans le Réseau des villes créatives. Le projet du Quartier des spectacles est brièvement présenté dans le document de candidature de la ville.

- 2006 : Le Partenariat du Quartier des spectacles produit le projet pilote du plan lumière, après la tenue d'un atelier public organisé conjointement avec le Bureau du design de la Ville de Montréal, et publie un document décrivant la vision du quartier en dix grandes orientations.

- 2007 : La Ville de Montréal rend public le Plan particulier d'urbanisme (PPU) du Quartier des spectacles pour le pôle de la Place des arts, dans le cadre des *Rendez-vous novembre 2007 - Montréal métropole culturelle*.

- 2009 : La Place des festivals, inaugurée en septembre 2009, est la première des réalisations de cet aménagement urbain.

- 2010 : Le Parterre et la Promenade des artistes sont réalisés.

- 2011 : L'édifice 2-22, angle rue Sainte-Catherine et boulevard Saint-Laurent, et la Maison de l'Orchestre symphonique de Montréal, sur la Place des arts, sont inaugurés (les deux projets ne sont pas inclus dans le PPU).

- 2012 : Des consultations publiques (du 16 octobre au 14 novembre) pour la production d'un Plan particulier d'urbanisme concernant le pôle du Quartier latin, dans la partie est du Quartier des spectacles, sont mises en marche.

- 2013 : Après de nombreuses tergiversations politiques, le conseil municipal adopte, le 28 mai, le PPU du Quartier des spectacles pour le pôle du Quartier latin.

1.5 Les discours sociaux sur le Quartier des spectacles

Après avoir considéré le contexte historique et le développement urbain du secteur visé par le Quartier des spectacles, nous examinerons dans cette section le discours portant sur le projet de réaménagement. Tout d'abord, l'analyse du discours officiel permettra de comprendre comment la Ville de Montréal et les institutions projettent et construisent une image du nouveau quartier. Le document de présentation du PPU demeure la référence de base, à laquelle s'ajoutent la politique *Montréal métropole culturelle* et la candidature de Montréal au Réseau des villes créatives. Puis, l'analyse du discours médiatique par l'entremise de la revue de presse, en faisant plus particulièrement référence à trois quotidiens locaux, *La Presse*, *Le Devoir* et *The Gazette*, révélera les qualités de la réception du projet. Enfin, l'analyse des revues spécialisées en architecture et en art qui ont consacré des pages au projet ainsi que des lectures critiques, y compris des articles académiques, complètera le portrait.

1.6 Le discours officiel

En 2007, lors de la rencontre *Rendez-vous de novembre*, événement qui faisait le point sur la politique de développement culturel *Montréal métropole culturelle*²³, la Ville de Montréal et l'arrondissement Ville-Marie présentent le très attendu Plan particulier d'urbanisme du Quartier des spectacles pour le pôle de la Place des arts²⁴. Il s'agit du document officiel qui trace les lignes directrices de l'intervention d'aménagement urbain qui métamorphosera la partie est du centre-ville montréalais, autour de la Place des arts. Nous nous baserons d'abord sur ce document afin de mettre en lumière les lignes directrices du discours officiel sur le Quartier des spectacles. Ensuite, nous prendrons en considération les sections de la politique de développement *Montréal métropole culturelle* et de la candidature de la ville au réseau de l'UNESCO, qui sont directement liées au Quartier des spectacles.

Le PPU dessine le réaménagement des espaces publics entourant la Place des arts : la Place du Quartier des spectacles, qui est devenue par la suite la Place des festivals, la Place de l'Adresse symphonique devenue le Parterre, la Promenade des festivals ensuite nommée Promenade des artistes, l'Esplanade Clark (non réalisée) et le réaménagement de la rue Sainte-Catherine. Les trois objectifs principaux indiqués dans le document concernent : la réalisation d'un « quartier urbain complet, équilibré, animé, convivial et attrayant en lien avec les quartiers voisins » pour les résidents, les travailleurs et les visiteurs, offrant un « ancrage urbain et une mise en valeur à l'année longue » aux « fonctions et activités culturelles et éducatives », tout en positionnant Montréal à l'échelle d'une « destination culturelle de classe internationale » (Ville de Montréal 2007, 16). Le réaménagement des espaces publics

²³ La politique de développement culturelle est lancée en 2005, avec la publication du document *Montréal métropole culturelle 2005-2015*. Ce plan d'action sera revu et corrigé lors des *Rendez-vous novembre 2007* sous le nom de *Montréal métropole culturelle (2007-2017)*. Cinq ans plus tard, en 2012, un autre événement, *Rendez-vous 2012*, a fait le point sur la suite des choses.

²⁴ Le PPU a été conçu par le QIM (Quartier international de Montréal), présidé par Clément Demers, en collaboration avec la firme architecturale Daoust-Lestage.

est vu comme le levier fondamental permettant d'atteindre ces objectifs. Le design urbain constitue l'un des facteurs d'attraction du quartier, puisqu'il crée de nouveaux espaces animés toute l'année, notamment pour les piétons, les commerces et les activités culturelles, et ce, tout en assurant la sécurité et la propreté des lieux et en conservant le patrimoine bâti. Afin de réaliser cet ancrage urbain, l'accent est mis sur l'interfinancement public et privé. Cette collaboration entre les sphères publique et privée, nous l'avons déjà mentionnée et l'étudierons dans la suite de la thèse, est caractéristique des environnements thématiques et notamment du Quartier des spectacles. Le but principal de ce type de financement est, selon le PPU, de conserver les activités culturelles déjà présentes, mais aussi d'en attirer et d'en développer d'autres. En outre, l'aménagement des espaces publics doit, selon le plan, respecter les exigences des festivals, qui sont également souvent gérés par des entreprises privées. Enfin, en ce qui concerne le troisième objectif, celui de créer une « destination culturelle de classe internationale », le discours se penche sur le contexte global des villes créatives et du réseau de l'UNESCO. En continuation avec la désignation de « ville de design » obtenue en 2006, la conception du Quartier des spectacles se base sur la notion de créativité vue comme « moteur de la croissance du XXI^e siècle » (Ville de Montréal 2007, 13). Elle s'inscrit donc dans la tendance de la soi-disant économie symbolique, une tendance que nous examinerons de plus près dans le dernier chapitre de cette thèse. Cette créativité s'exprime notamment à travers le design. En fait, l'aménagement et le design urbains sont définis comme des « geste[s] culturel[s] » au travers desquels des objectifs sont poursuivis tout en permettant de rendre compte de l'identité du quartier : « le design doit exprimer l'identité du quartier : culturel, créatif, en action, en évolution » (13). Les éléments listés comme étant susceptibles d'avoir une influence sur le déploiement du design urbain et pouvant positionner Montréal comme une destination de classe internationale sont : la « pérennité des concepts » donnée par la matérialité du cadre bâti; la « notion de place publique » comme élément structurant de la trame urbaine; l'esthétisation de l'espace à travers le « verdissement », l'« éclairage », un « mobilier

urbain » distinct et le recours aux œuvres d'art public et de design éphémère; l'« affichage culturel » notamment des expressions culturelles locales; enfin, le « potentiel de branchement » physique et virtuel (14). Le rôle réservé aux espaces publics en général et aux places publiques en particulier demeure fondamental dans le projet, ainsi que dans le processus d'esthétisation et de thématisation de ces lieux.

L'intervention se place au niveau local. Elle vise l'inscription du quartier dans la trame urbaine et la création des liens avec les quartiers avoisinants, notamment le Quartier chinois, le Quartier international, le Centre des affaires, le Quartier latin, le Vieux-Montréal et le Vieux-Port. Le cadre bâti, et sa matérialité, apparaissent comme le support d'expression du thème de l'offre et de la consommation culturelles, puisque c'est lui qui permet l'ancrage et la pérennisation des activités et des festivals, ainsi que des identités urbaines. Les dénominations identitaires sont, en fait, nombreuses : ville des festivals, métropole culturelle, ville UNESCO de design, ville allumée. Le plan de réaménagement urbain s'insère dans un processus institutionnel d'inscription de ces identités dans le tissu urbain, principalement à travers la création de nouveaux espaces publics et d'une stratégie d'esthétisation de l'espace. Cette intervention locale se joint à une vision globale tournée vers la reconnaissance à l'échelle nationale, principalement par rapport à la ville de Toronto, et internationale, par la désignation de l'UNESCO et, conséquemment, par l'inclusion de la Ville de Montréal dans le Réseau des villes créatives.

L'histoire et la mémoire du lieu sont centrales dans l'établissement du projet. D'ailleurs, les concepteurs soulignent à plusieurs reprises la continuité du Quartier des spectacles avec le *genius loci*, que ce soit dans le PPU ou encore dans les interventions parues dans la presse, que nous analyserons plus loin dans ce chapitre. Le discours officiel insiste sur le caractère culturel de cette portion de la trame urbaine montréalaise qui s'est notamment développée à partir de la fin du XIX^e siècle, secteur jadis appelé le Faubourg Saint-Laurent. Le PPU retrace les événements

et les personnages considérés comme fondamentaux pour l'établissement de l'identité culturelle du quartier. Dans une perspective historique, le discours officiel travaille et resémantise une identité spécifique au quartier, le tout, basé sur deux grands axes : l'éducation et le spectacle. C'est sur ces deux aspects, que le plan appelle « fonctions » et qui sont reliés au développement historique du quartier déjà résidentiel et commercial, que l'identité culturelle se construit. L'accent est mis sur la présence institutionnelle, sur l'installation des universités, à partir de la toute première filiale de l'Université Laval, en 1876, jusqu'à la construction de l'Université du Québec à Montréal, en 1969, mais aussi sur les théâtres, les salles de spectacles et les festivals. De plus, une liste d'événements historiques – d'interventions politiques et institutionnelles situées au niveau urbain et survenues entre 1800 et 2007, date de la publication du PPU – est aussi jointe au plan. Le *Red-Light District* y est mentionné comme un aspect dysphorique distinguant Montréal en tant que « ville malfamée » de l'Amérique du Nord (Ville de Montréal 2007, 5). Le genre burlesque, l'un des plus pratiqués par les anciens artistes du *Red-Light*, est inclus dans la grande catégorie du terme « spectacle ». Il est cependant très subtilement détaché de l'aspect dysphorique du quartier du sexe, pour le connoter d'une tendance euphorique, en tant qu'expression culturelle du vaudeville américain. Ce basculement devient plus évident avec la mise en place du projet pilote du plan lumière, qui vise à embellir l'espace urbain en plus de le distinguer du reste de la ville à travers une stratégie d'esthétisation propre au quartier.

L'objectif principal du PPU est de permettre l'ancrage permanent des identités institutionnelles identifiées sous les trois grands thèmes de Montréal « ville des festivals », « métropole culturelle » et « ville UNESCO de design ». Ces identités naissent des vœux politiques, publics et privés, tels qu'exprimés dans la politique *Montréal métropole culturelle* et par la désignation, par l'UNESCO, de « ville de design » obtenue en 2006. La reconnaissance de « ville des festivals » s'est mise en place avec le temps grâce aux grands festivals de renommée internationale, tels le

Festival de Jazz, les FrancoFolies et le Festival Juste pour rire, ainsi que la myriade d'autres petits et moyens festivals²⁵. Les grandes entreprises de festival ont eu, et auront, au cours de la concrétisation du projet, un grand poids sur la conception et le réaménagement des espaces publics qui serviront lors de la tenue de ces grands événements. Le PPU explicite clairement ce point : « il est par ailleurs essentiel que le PPU propose un aménagement des espaces libres répondant aux besoins des festivals, qui constituent une fonction motrice du quartier » (Ville de Montréal 2007, 12). Nous reviendrons sur cette question dans le prochain chapitre, qui porte sur les espaces publics.

Le document de mise en candidature de Montréal au Réseau des villes créatives de l'UNESCO a été rédigé en 2006, donc avant que le PPU soit rendu public l'année suivante. Il mentionne le plan lumière du Quartier des spectacles, mais ne fait aucune référence à l'aménagement d'espaces publics. En 2005, la Ville, par l'entremise de son Bureau de design, conjointement avec le Partenariat du Quartier des spectacles, a lancé un concours de design pour trouver le concept le plus approprié, afin de caractériser visuellement le quartier. Le projet choisi a été celui proposé par les designers Ruedi Baur et Jean Beaudoin, qui réaliseront par la suite le logo, le plan lumière et la signature lumineuse du Quartier des spectacles, et ce, en collaboration avec d'autres artistes. Le dossier de candidature pour l'UNESCO insiste sur le processus démocratique du concours, qui mise sur une vision commune, par l'entremise du design, ainsi que sur l'inclusion de nombreuses voix et de différents groupes d'intérêt du quartier. Une telle démarche s'insère dans les lignes directrices qui encadrent le Réseau des villes créatives de l'organisation internationale, qui vise

²⁵ Ces événements, communément appelés les « grands festivals », sont des événements de grande portée. L'Équipe Spectra, qui est derrière de grands événements tels le Festival de jazz et les FrancoFolies, est l'une de plus influentes et importantes agences d'organisation d'événements au Québec. De plus, le producteur Gilbert Rozon a inventé le Festival Juste pour rire, une formule qu'il exporte désormais dans plusieurs pays.

la mise en valeur de la créativité, de la différence et de la multiplicité des industries culturelles locales (Lacroix 2006, 11).

La politique de développement culturel de la Ville de Montréal (2005-2015), qui porte le titre emblématique de *Montréal métropole culturelle*, insiste de manière ponctuelle sur le projet de réaménagement du Quartier des spectacles et demeure l'un des principaux axes du développement de l'économie culturelle de la ville. Cette politique, publiée en 2005, donc deux ans avant le PPU, s'inscrit dans les mêmes lignes directrices que ce dernier. Elle en anticipe même quelques parties, notamment dans la conception et la vision locale et internationale du quartier qu'elle propose. Le Quartier des spectacles y est décrit comme un renforcement de « l'attrait de Montréal comme métropole culturelle » (Ville de Montréal 2005, 63). Le projet apparaît, en fait, comme l'occasion d'offrir aux Montréalais un quartier convivial axé sur l'offre culturelle « en équilibre » et en continuité avec les autres secteurs de la ville. Il est également vu comme une opportunité pour faire rayonner Montréal à l'international et le positionner comme destination touristique (Ville de Montréal 2005, 64). En outre, on trouve dans la politique *Montréal métropole culturelle*, les mêmes fils conducteurs retracés dans le PPU, tels que l'aménagement urbain vu comme un outil de développement culturel, et ce, dans cet esprit maintes fois repris par le discours officiel d'un design vu comme « geste culturel ». En fait, il est aussi possible de repérer dans la politique *Montréal métropole culturelle*, une section dédiée au design en tant qu'instrument utilisé pour « favoriser l'amélioration du cadre de vie urbain au profit de tous les citoyens, ainsi que de ses visiteurs » (61). De ce point de vue, le concept de ville de design est abordé en tant que « fer de lance de cette approche qui consiste à travailler à la fois à l'échelle locale et à l'échelle globale » (61). On retrouve également l'entrelacement des sphères publiques et privées, qui sera l'arrière-plan pour la conception du PPU :

réfléchir à un « Quartier des spectacles » plutôt qu'à un simple regroupement de salles de spectacle a eu pour heureuse conséquence de mettre l'accent sur des

enjeux de développement culturel et d'aménagement urbain, puis de jeter les bases d'un partenariat entre la Ville, l'industrie du spectacle, les autres acteurs du quartier et les gouvernements (63).

Le texte du PPU reprend le discours formulé dans la candidature au Réseau des villes créatives et dans la politique *Montréal métropole culturelle*. Aux identités de « ville de design » et « métropole culturelle », s'ajoute une identité communément partagée, celle de « ville des festivals ». Le plan d'intervention dans l'espace public vise à inscrire de manière permanente ces visions dans la matérialité même de la trame urbaine. Afin de justifier ces identités, le discours officiel s'appuie sur un développement historique bien précis du Faubourg Saint-Laurent, selon lequel le Quartier des spectacles se situe en continuité avec l'histoire du lieu. Le Quartier des spectacles ne serait donc que l'une des phases d'un long processus dans l'évolution des expressions culturelles montréalaises du secteur, tant pour le discours officiel que pour celui des politiciens et promoteurs du projet publiés dans la presse. Nous y reviendrons un peu plus loin. Les expressions de « mémoire collective » ou d'« imaginaire urbain », qui ressortent de la revue de presse, ne sont jamais utilisées dans le discours officiel du PPU, où l'identification du Quartier des spectacles s'ancre essentiellement dans son « histoire ». Or, selon Maurice Halbwachs²⁶, la mémoire collective est une construction sociale vécue, partagée et constamment reconstruite par les groupes sociaux, tandis que l'histoire, en dépit de sa présumée objectivité et universalité, constitue, au contraire, une césure de la réalité faite à partir d'un point de vue spécifique :

par histoire, il faut entendre alors non pas une succession chronologique d'événements et de dates, mais tout ce qui fait qu'une période se distingue des autres, et dont les livres et les récits ne nous présentent en général qu'un tableau bien schématique et incomplet (1950, 30).

²⁶ Dans son œuvre posthume *Mémoire collective*, Maurice Halbwachs explicite sa théorie sur le caractère social de la mémoire, qui se nourrit d'expériences individuelles, mais aussi de souvenirs de la collectivité capables d'influencer la construction de la mémoire.

L'histoire décrite dans le PPU ne constitue donc pas un exposé objectif de faits, mais ce que la Ville de Montréal choisit stratégiquement d'oublier ou de se remémorer. Elle cristallise ainsi une version de l'histoire montréalaise en la transposant en discours, et ce, afin d'appuyer et de justifier un projet qui s'inscrit dans un processus d'institutionnalisation d'une identité urbaine à travers une importante intervention d'aménagement. De plus, selon Halbwachs, « l'histoire ne commence qu'au point où finit la tradition, moment où s'éteint ou se décompose la mémoire sociale » (1950, 45). Dans le cas spécifique du Quartier des spectacles, la mémoire collective est encore bien vivante et présente. Elle est nourrie par un imaginaire enrichi de romans, de pièces de théâtre et de personnages, dont certains sont encore vivants, ainsi que de commerce et d'édifices disparus ou encore en fonction. Cette cohabitation entre mémoire et histoire d'un passé proche sera encore plus évidente dans l'analyse de la revue de presse et des lectures critiques du projet. Si le discours officiel insiste sur les aspects et les précédents historiques du spectacle dans le quartier, la revue de presse que nous verrons dans la section suivante souligne plutôt la mémoire collective et l'imaginaire urbain du lieu. Cet écart met en évidence la complexité du projet et de l'endroit choisi pour le réaliser, ainsi que le pouvoir performatif des discours sociaux, qui produisent leur propre interprétation des événements.

1.7 Réception du projet dans la presse quotidienne

Depuis sa conception, le Quartier des spectacles fait l'objet d'opinions et de critiques de la part des médias et de l'opinion publique, des spécialistes du secteur de l'aménagement urbain et du design, des sociologues et des urbanistes. Pour cette raison, nous tenons à analyser les discours qui circulent autour du projet de la construction du Quartier des spectacles pour cerner et comprendre l'état actuel des débats. Pour atteindre cet objectif, nous avons pris en considération différents types de textes (articles, lettres ou entrevues parus dans les journaux) et d'intervenants (journaliste, urbaniste, sociologue et citoyens). Nous analyserons d'abord les articles parus dans les quotidiens et ensuite, les écrits critiques et

scientifiques liés au projet. Nous ferons également un survol des revues spécialisées qui se sont intéressées au quartier.

Nous avons choisi d'analyser trois quotidiens québécois à grand tirage, dont deux francophones et un anglophone : *La Presse*, *Le Devoir* et *The Gazette*²⁷. Selon le *Rapport de tirage des quotidiens*, le tirage hebdomadaire de ces trois quotidiens a été, en 2013, de 1 500 269 pour *La Presse*, de 211 252 pour *Le Devoir* et de 624 807 pour *The Gazette*²⁸. *La Presse*, fondée à Montréal en 1884 par William Blumhart et prise en charge, par la suite, par le typographe Trefflé Berthiaume, est considérée par le marché comme un journal *omnibus*, intéressant donc un public élargi. Pour sa part, *Le Devoir* demeure un journal élitiste, visant un lectorat éduqué et intellectuel (Bonville 1994, 194). Ce dernier a été fondé en 1910 par Henri Bourassa, figure politique du Parti libéral du Canada, pour promouvoir une vision anti-impérialiste et nationaliste qui eut une grande

²⁷ Pour la revue de presse nous avons préféré couvrir un arc temporel long, allant de 2001 à 2013, pour rendre compte de la progression et de la tensivité liées au projet. Ce choix a produit un corpus très vaste d'articles. Une sélection de journaux s'est donc imposée pour restreindre et cerner plus précisément ce corpus. Cette sélection s'est faite à partir du tirage et du profil du lectorat comparable pour *La Presse* et *The Gazette*. De plus, ces deux quotidiens représentent les deux langues officielles du Canada : le français et l'anglais. *Le Devoir*, qui n'a pas de correspondant en langue anglaise, demeure très intéressant par son statut indépendant. Nous tenons à souligner que les journaux gratuits ne seront pas pris en considération et cela, pour deux raisons principales. Premièrement, les journaux à diffusion gratuite de Montréal (*Métro* et *24Heures*) sont seulement en langue française; leur contrepartie anglophone n'existant pas. Deuxièmement, et principalement, les journaux gratuits ne disposent pas des mêmes ressources financières que les autres, ils ne peuvent donc pas donner une couverture de presse aussi importante et, de ce fait, rendre le même niveau d'analyse. À partir de ces prémisses, les quotidiens payants « sont susceptibles d'exercer une influence plus marquée sur les débats publics que les titres gratuits » (CEM 2009, 2). Finalement, une myriade d'autres sources se sont penchées sur le Quartier des spectacles, mais ne sont pas considérées dans cette analyse. Nous avons, de ce fait, cherché à maintenir une cohérence dans les sources, afin de couvrir l'arc temporel, plutôt que la quantité d'articles présents dans les médias. Ce choix s'accorde à notre volonté d'esquisser une tensivité discursive et passionnelle, présente tout au long de la mise en place du projet de réaménagement.

²⁸ Le Rapport est produit par *Journaux canadiens*, une initiative de l'Association canadienne des journaux et de la Canadian Community Newspapers Association. L'organisme traite et collecte les tirages des journaux canadiens provenant de différentes sources : l'Alliance for Audited Media, l'Office canadien de vérification de la diffusion et le Canadian Media Circulation Audit. Les données de tirage sont disponibles en ligne : <http://www.journauxcanadiens.ca/sites/default/files/2013DailyNewspapersCirculationReportFRENCHFinal.pdf>. Consulté le 10 juin 2014.

influence dans les débats sur le nationalisme, à la fois pancanadien et québécois (Lahaise 1994, 16; Kesterton 1970, 94). En outre, il demeure le seul journal indépendant du Québec, ne faisant partie d'aucun groupe de presse. Enfin, *The Gazette* est le plus ancien quotidien des quatre. Fondé en 1778, il constitue le plus important et le plus répandu journal anglophone dans la Belle Province (Kesterton 1970, 5). Il vise le grand public anglophone et se positionne dans la même tranche de marché que *La Presse*, mais pour un lectorat de langue anglaise (Bonville 1994, 194).

Suite à ces considérations préliminaires, il nous semble important de souligner que nous ne considérerons pas, dans le cadre de cette thèse, les différences politiques qui distinguent ces trois journaux et qui s'expriment notamment dans les discours identitaires qui s'y construisent. Il est également utile de remarquer que certains journalistes s'occupent régulièrement d'écrire sur le projet et, de ce fait, un discours plus personnel, différent de celui que le quotidien pourrait projeter autrement, émerge. Nous ne considérerons pas ces différences particulières. Toutefois, ces dernières n'empêchent aucunement certains traits dominants de la réception du projet du Quartier des spectacles de ressortir fréquemment au sein des quotidiens, et ce, indépendamment de l'identité du quotidien, du journaliste ou de la nature de l'article.

En tenant compte de ces observations, nous tenterons, dans les pages qui suivent, de cerner les principales caractéristiques du discours qui prend forme autour du Quartier des spectacles au sein des médias, de l'opinion publique et de ses porte-paroles (Landowski 1989). La notion d'opinion publique est ici considérée comme un « phénomène subsumant la pluralité des opinions singulières » (21) qui constitue un « instrument opératoire dans l'infrastructure dramaturgique et imaginaire qui est notre société » (32).

La revue de presse étant considérable (plus de trois cents articles), nous avons procédé d'une manière systématique. L'arc temporel choisi permet d'englober les tout premiers articles parus dans la presse en décembre 2001 et se poursuit jusqu'en 2013, date où la majeure partie du projet est achevée, sauf pour certaines interventions, qui ont été retardées ou ont subi des tergiversations. Nous y reviendrons. Ce survol temporel rend compte de la complexité de la volonté d'aborder un projet *in fieri* et vise à dresser un portrait de l'état de la question, ainsi que de la tensivité qui traverse un plan de réaménagement urbain d'une telle envergure.

La méthodologie prône une approche sémiotique issue, notamment, de la théorie de coopération textuelle développée par Umberto Eco dans *Lector in fabula* (1985). À celle-ci, s'ajoutent des concepts provenant de la socio-sémiotique d'Éric Landowski (1989), pour l'analyse des discours sociaux, et de la sémiotique tensive (Greimas et Fontanille 1991; Zilberberg 1998), pour mettre en lumière l'aspect affectif de ces mêmes discours.

Après le dépouillement des trois quotidiens et une lecture préliminaire, nous avons pu constituer un corpus d'articles qui contribuent à construire un discours sur le Quartier des spectacles²⁹. Nous avons poursuivi notre analyse avec un repérage du *topic* et des isotopies majeures (Eco 1985), afin d'isoler les éléments clés et les aspects problématiques liés à notre objet de recherche. Nous utilisons ici le terme *topic* dans le sens que lui donne Umberto Eco dans son œuvre *Lector in fabula* (1985). Pour l'auteur, un *topic* établit un à propos, une *aboutness* (Eco 1985, 119). Le *topic* se démarque de l'isotopie, qui est de l'ordre du sémantique,

²⁹ En ce qui concerne la revue de presse, nous avons procédé à une recherche systématique par mots-clés dans la collection en ligne des trois quotidiens disponibles dans la base de données des bibliothèques de l'UQAM. Nous avons poursuivi cette recherche en allant puiser dans le dossier documentaire mis sur pied par le Centre canadien d'architecture, où il est possible de retrouver la revue de presse concernant le projet du Quartier des spectacles, de 2001 à 2013. La bibliographie complète des articles choisis peut être consultée dans la section *Revue de presse* de notre bibliographie.

parce qu'il constitue un phénomène pragmatique d'hypothèse ou d'abduction, qu'un lecteur pose face à un texte : « la détermination du *topic* est un mouvement coopératif (pragmatique) qui amène le lecteur à déterminer les isotopies comme des propriétés sémantiques d'un texte » (Eco 1985, 131). Si le *topic* et les isotopies sont normalement repérés dans un texte singulier, car ils en assurent la cohérence, nous les retraçons ici dans un ensemble d'articles. Ce faisant, nous les utilisons en tant qu'outils sémiotiques pour analyser un ensemble de textes qui forment un discours commun autour d'un même sujet, afin de vérifier s'il est possible d'en extraire certains fils conducteurs. Le repérage d'une cohérence et d'une fréquence de thèmes, et de leur typologie, nous permet de cerner les problématiques centrales soulevées par l'opinion publique, ainsi que d'autres sujets concernés par le projet du Quartier des spectacles. Après une première lecture des textes, nous avons donc fixé un *topic* principal, ou *macrotopic*, c'est-à-dire la « construction du Quartier des spectacles », et une série de *topic* mineurs, comme « les pour et les contres face au projet », « l'avancement du projet » et « l'état des choses du projet ». À partir de ces thèmes³⁰, qui jalonnent la majorité des textes répertoriés, nous avons tenté de retracer, au niveau sémantique, les différentes isotopies.

Une isotopie, comme la définit Algirdas Greimas dans *Du sens*, est « un faisceau de catégories sémantiques redondantes, sous-jacentes au discours considéré » (1970, 10). Elle assure ainsi la cohérence du texte. Umberto Eco, dans *Lector in fabula* (1985), élargit la définition et l'application du terme. Pour le sémioticien italien, une isotopie est un « terme ombrello », c'est à dire un terme qui couvre un ensemble de phénomènes, mais qui se réfère plus précisément à la « constance d'un parcours de sens qu'un texte exhibe quand on le soumet à des règles de cohérence interprétative » (1985, 131). Les isotopies sont donc repérées par le lecteur au moment de l'interprétation d'un texte, après avoir postulé un *topic*

³⁰ Eco utilise les deux termes, *topic* et thème, de façon interchangeable, mais préfère le premier, puisqu'il laisse moins d'espace à différentes acceptions (Eco 1985, 130).

dans un travail pragmatique de coopération. Elles sont également reliées à l'encyclopédie et au contexte d'interprétation³¹. Il est important de préciser qu'il ne s'agit pas de règles ou de catégories d'interprétation générales. Au contraire, elles sont strictement liées au contexte de production discursive, dans le cas du Quartier des spectacles, ainsi qu'aux fins de cette analyse. Les trois isotopies repérées – l'isotopie de la mémoire, l'isotopie de l'imaginaire et l'isotopie du spectaculaire – comprennent un vaste ensemble de phénomènes et ne se constituent pas en catégories fermées. Dans ce sens, les isotopies ne sont pas totalement séparées les unes des autres, mais s'entrecroisent à travers des termes, des lexèmes, qui participent à la construction de chacune. Les isotopies constituent les axes autour desquels la majorité des débats prend forme. Le projet du Quartier des spectacles est perçu et conçu comme une remise en question de la zone urbaine visée, et ce, sous plusieurs aspects – héritage architectural, histoire, mémoire et imaginaire – et à travers une stratégie de spectacularisation. Ces thèmes s'entrecroisent et traversent les trois isotopies repérées.

1.7.1 L'isotopie de la mémoire

Dans l'isotopie de la mémoire, nous retrouvons une série de lexèmes qui ont trait à l'histoire du lieu, à son architecture, à son passé et à la mémoire collective qui y est liée. L'intervention urbaine qui a mené à une série d'expropriations et de démolitions sur le boulevard Saint-Laurent, dans la partie sud communément appelée *lower Main*³², a engendré un sentiment d'inquiétude quant au risque d'oubli ou d'effacement de la mémoire. L'opposition mémoire/oubli parcourt

³¹ La notion d'encyclopédie est traitée plus en profondeur dans le chapitre 3 de cette thèse. Pour l'instant, nous nous contentons de souligner qu'elle constitue, selon Eco, une hypothèse régulatrice, la « librairie des librairies » (1984, 109), où nous enregistrons nos connaissances, nos compétences et nos expériences. De plus, elle sert de grille d'interprétation pour le monde. La notion se réfère à la dimension sémantique du processus d'interprétation et se substitue à la notion, plus statique, de dictionnaire, utilisée en linguistique pour indiquer ce passage inférentiel (Eco 1975).

³² Le boulevard Saint-Laurent se compose de trois parties: *lower Main* (sud de la rue Sherbrooke), *la Main* (partie centrale) et *upper Main* (nord de l'avenue du Mont-Royal). Source : *Parcs Canada* (<http://www.pc.gc.ca/culture/proj/main/corridor1/corridor3.aspx>), dernière consultation le 10 décembre 2011.

souvent les textes publiés dans les journaux dépouillés, mais elle est nuancée et valorisée de différentes façons. D'un côté, nous remarquons une tendance à la préservation de la mémoire représentée par les artefacts architecturaux, mais aussi par les individus et les commerces qu'ils abritent. De l'autre, il y a une tendance, dans le discours politique, à « narcotiser »³³, voire à cacher certains éléments liés à la mémoire, pour en magnifier d'autres menant à la création d'une nouvelle identité. L'exemple suivant montre bien cette dualité : « Est-ce grave docteur? La mémoire montréalaise est-elle en danger? Faut-il sauver ce qui reste du Red-Light? », demande le journaliste du *Devoir* (Laurence 2009e). Les réponses vont dans de multiples directions :

en faisant disparaître des lieux mythiques comme Importations Main, Montréal Pool Room ou le Café Cléopâtre, ce n'est pas seulement la mémoire qu'on efface. C'est toute une diversité culturelle et sociale qu'on va perdre [...] pas besoin de conserver un quartier quand on peut tout bonnement exploiter sa mémoire (Laurence 2009e)³⁴.

The Gazette s'attaque à la même question dans un article qui paraît sous le titre « Demolishing the past » :

with the destruction of the Spectrum and Mayor Gerald Tremblay's threats to raze Cafe Cleopatra, one wonders why there is no foresight in protecting historic venues in the newly rebranded Quartier des spectacles. Surely it is time to appoint a competent urban planner to oversee the entire project before any more damage is done to Montreal's historic entertainment district (King 2009).

Dans cette opposition binaire entre oubli et mémoire, il y a une tendance, plus nuancée, qui est favorable à la revitalisation du quartier, souvent décrit comme étant « délabré », en état de « décrépitude » (Corriveau 2010a), ou encore défini comme un « quartier en voie de disparition » (Montpetit 2009), où l'on retrouve

³³ Le verbe « narcotiser » est utilisé par Eco dans sa théorie de la coopération interprétative. Il renvoie à l'action d'actualisation textuelle du lecteur qui active (magnifie) ou désactive (narcotise) certaines propriétés sémantiques des lexèmes du texte (Eco 1985, 131).

³⁴ La première réponse est donnée par Roxane Arsenault, représentante de l'événement artistique *Montréal kitsch*, et la deuxième par Christian Yaccarini, président de la Société de développement Angus (voir note suivante).

« les vestiges du Red-Light » (Laurence 2009h). Cette tendance s'oppose également à une muséification de la rue, mais ne rejoint pas non plus les stratégies de requalification de la Ville.

Le cas exemplaire de cette opposition binaire et nuancée s'incarne dans les vicissitudes qui voient la Ville de Montréal et la Société de développement Angus (SDA) s'opposer au Café Cléopâtre, bar d'effeuillage³⁵. La bataille qui les a menés devant la justice a fait la une des trois quotidiens de la province, entre 2009 et mars 2011, date de la rétractation du mandat d'expropriation émis par la Ville. Dans les deux journaux *omnibus* (*La Presse* et *The Gazette*), où les protagonistes en opposition sont décrits dans des termes colorés, tels que « David contre Goliath » (Laurence 2011; Gyulai 2011a), le Café Cléopâtre est appelé le « Cléo » (Gyulai 2011a) ou le « dernier Mohican du Red-Light » (Laurence 2009b). Ces appellations révèlent une dualité où s'opposent le sujet faible, David, au sujet puissant, Goliath, et renvoient à la résistance du vaincu face au vainqueur, le dernier Mohican. *Le Devoir* rapporte l'information avec moins de couleur, mais couvre tout de même la nouvelle. Il souligne à la fois l'ambiguïté et l'importance du bar, relativement à la mémoire collective et à l'imaginaire du quartier : « un bar à la réputation sulfureuse [...] aussi miteux que mythique » (Baillargeon 2009a; Corriveau 2011b). *Le Devoir* propose donc un regard plus détaché de la

³⁵ La Société de développement Angus, un organisme sans but lucratif dont le président est Christian Yaccarini, a été chargée sans appel d'offres par la Ville de Montréal de la revitalisation urbaine de la zone du Quartier des spectacles, notamment du projet « Quadrilatère Saint-Laurent », au croisement de la rue Sainte-Catherine et du boulevard Saint-Laurent. Le projet, présenté par la Ville de Montréal et la SDA en 2009 lors des consultations publiques, est contenu dans le document complémentaire au PPU intitulé « Le micro-aménagement du Quartier des spectacles » (2009) et ne fait pas partie du PPU original. Il prévoit l'acquisition, l'expropriation et la démolition de l'enfilade de bâtiments donnant sur le boulevard Saint-Laurent (1190-1246), entre le Monument-National et la rue Sainte-Catherine, pour réaliser un édifice commercial et de bureaux de douze étages. Certains acceptent, comme le Montréal Pool Room, un bar à hot-dog historique du quartier qui déménage juste en face, ou l'épicerie Importations Main. Une maison de chambres est aussi délogée avec ses locataires à faible revenu (Corriveau 2009). Le Café Cléopâtre, propriété de Johnny Zoumboulakis depuis 1975, qui se situe au 1230 du boulevard Saint-Laurent sur deux étages, où se trouvent un bar d'effeuillage et une salle de spectacles, résiste à l'expropriation.

polémique, comparativement aux deux autres quotidiens, mais il participe tout de même à la constitution de l'isotopie de la mémoire.

En mai 2010, le Partenariat du Quartier des spectacles, en collaboration avec la Ville de Montréal et la Corporation de développement urbain du Faubourg Saint-Laurent, lance le projet artistique *Bombe sur la Main*. L'initiative propose, en attendant d'un nouveau projet, une revitalisation des façades des bâtiments expropriés et placardés par l'intervention d'artistes muralistes. Au total, trente-six artistes montréalais participent à la réalisation d'une fresque de 365 pieds qui célèbre le thème *Le spectacle, sous les projecteurs*. Parmi les œuvres apparaît un hommage au Café Cléopâtre, peint par les artistes muralistes Zilon et Seaz, qui déclarent à la *La Presse* : « C'est le fun que le Quartier des spectacles nous ait contactés » (Clément 2010a). Nonobstant l'esprit de collaboration, la SDA ne semble pas apprécier le projet et, en septembre 2010, repeint en noir les graffitis censés être remis aux artistes lors d'une éventuelle démolition. Le Partenariat intervient avec un communiqué déplorant fortement l'action de la SDA, qui demeure propriétaire des façades (Partenariat du Quartier des spectacles 2010).

D'ailleurs, cet ensemble d'édifices est protégé par la loi sur les biens culturels, puisqu'ils côtoient le Monument-National, déclaré « monument historique », en 1976, par le gouvernement du Québec. Ce théâtre est doté d'une aire de protection, appelée îlot Saint-Laurent, qui s'étend du boulevard René-Levesque à la rue Sainte-Catherine et du boulevard Saint-Laurent à la rue Clark. Toute intervention sur ce cadre bâti doit être soumise au Ministère de la Culture et des Communications du Québec, ce qui a remis en cause la réalisation du plan d'aménagement de cette partie du Quartier des spectacles. En avril 2012, ce ministère a autorisé le démantèlement des bâtiments patrimoniaux entre le Monument-National et le Café Cléopâtre, puisqu'ils étaient considérés comme une menace à la sécurité publique. Ainsi, trois ans après la rétraction du mandat

d'expropriation du Café Cléopâtre, les édifices acquis par la Société de développement Angus tombent dans un état de décrépitude avancé. N'ayant pas été entretenus, ils constituent une réelle menace pour la sécurité publique. La démolition a pu avoir lieu sous la condition de numérotter et d'entreposer les pierres des façades en vue d'une future réutilisation. La décision prise par la ville et le gouvernement a éveillé l'intérêt public, Héritage Montréal a plus particulièrement fait entendre sa voix dans la presse. Héritage Montréal est un organisme qui se bat pour la défense et la conservation du patrimoine architectural montréalais, incluant les immeubles en question sur la liste, publiée en février 2012, des dix sites patrimoniaux menacés³⁶. La divulgation de cette liste a fait la une des trois quotidiens. Le 24 février, *The Gazette* titre : « Is this the end of an architectural era? » (2012) et *Le Devoir* : « Héritage Montréal identifie les dix sites les plus menacés dans la métropole » (Paré 2012). *La Presse* rapporte, quant à elle, la nouvelle sur son blogue, donc accessible seulement en ligne (Cardinal 2012). L'article de *La Presse* se limite à rapporter la liste, tandis que les deux autres quotidiens donnent plus d'ampleur et d'espace à la nouvelle. *Le Devoir* et *The Gazette* relatent les faits à travers les mots de Dinu Bumbaru, directeur des politiques de l'organisme de sauvegarde du patrimoine. De plus, les deux journaux publient un appel à la suspension du démantèlement des façades; appel signé par Dinu Bumbaru et Phillys Lambert, directrice du Centre canadien d'architecture. La lettre est publiée le 7 avril 2012 sous les titres de « Sauvons le boulevard Saint-Laurent! » et de « Stop the wrecking ball on the Main ». Les deux auteurs critiquent la décision de démolir cet ensemble patrimonial et insistent sur le rôle essentiel du boulevard dans l'histoire urbaine montréalaise : « un élément incontournable de l'identité montréalaise » et « a true witness to the origins of our

³⁶ La liste est parue le 24 février 2012, sous la forme d'un communiqué de presse émis par l'organisme et peut être consultée à l'adresse : <http://www.heritagemontreal.org/fr/communique-de-presse-patrimoine-a-montreal-10-sites-patrimoniaux-menaces/>. Héritage Montréal organise chaque année une assemblée générale, pendant laquelle sont annoncés les sites d'intérêts patrimoniaux à risque dans la métropole québécoise.

modern society » (Bumbaru et Lambert 2012). Les réponses ne se font pas attendre. Le 23 avril 2012, *Le Devoir* publie une lettre de Christian Yaccarini, président de la SDA, titrée « En effet, sauvons le boulevard Saint-Laurent! », qui défend la démolition en affirmant :

cette portion du boulevard Saint-Laurent ne sera donc pas un Red-Light d'antan – style village de Séraphin – pour touristes américains en mal de peep-shows. Ni un musée immobile refermé sur une vision passiste du développement (Yaccarini 2012).

Les trois articles insistent non pas directement sur la mémoire, mais plutôt sur le temps, l'histoire et l'identité. L'identité urbaine se construit dans ces textes à travers des référents historiques et temporels : une identité profondément ancrée dans le passé, pour les uns, et tournée vers le futur, pour les autres. *La Presse* rapporte la nouvelle brièvement et plus subtilement que les autres quotidiens, avec des articles aux titres assez neutres, tels que « Red-Light : Héritage Montréal craint un trou béant » (Bergeron 2012). Finalement, le démantèlement débute en mai et les deux quotidiens reviennent à l'attaque : « Mourning for the Red-Light District » (Scott 2012), proclame *The Gazette* le 26 mai 2012. *Le Devoir* insiste sur la connexion entre la mémoire et son support matériel : la pierre des façades. Le mot « pierre » figure à deux reprises dans les titres : « Les pierres attendront » (Doyon 2012) et « Des pierres à garder en mémoire » (2012). On le retrouve aussi dans le texte : « en attendant, les pierres seront remisées et le centre-ville de Montréal ajoutera un autre trou à son paysage » (*Le Devoir* 2012).

En décembre 2013, le gouvernement du Québec, guidé par la première ministre Pauline Marois et la SDA, annonce un nouveau projet pour le secteur, appelé Carré Saint-Laurent³⁷. *Le Devoir* rapporte la nouvelle et Christian Yaccarini, commente la

³⁷ Il s'agit d'un projet immobilier mixte, qui prévoit l'implantation de bureaux, destinés à des fonctions ministérielles ou commerciales, et la création de résidences et d'espaces voués à la « fonction culturelle ». Le gouvernement du Parti Québécois de Pauline Marois ne dure cependant pas assez longtemps pour assurer le bon déroulement du projet. Aux élections d'avril 2014, son parti est défait et laisse la place au Parti Libéral de Philippe Couillard.

persistance du Café Cléopâtre et les réactions suscitées par la tentative d'expropriation en ces mots : « je n'avais pas présumé qu'autant de gens tenaient au Cléopâtre » (Corriveau 2013)³⁸.

La matérialité du tissu urbain, passant par son organisation, son cadre bâti et les matériaux choisis, s'élève au statut de gardien d'une mémoire commune, partagée, parfois magnifiée ou démystifiée. C'est encore Halbwachs qui souligne la force mnémonique des pierres et le sentiment d'inquiétude qui peut s'emparer de ses habitants lorsque des démolitions touchent au cadre bâti de la ville :

les habitants se trouvent porter une attention très inégale à ce que nous appelons l'aspect matériel de la cité, mais que le plus grand nombre sans doute seraient bien plus sensible à la disparition de telle rue, de tel bâtiment, de telle maison, qu'aux événements nationaux, religieux, politiques, les plus graves. C'est pourquoi l'effet de bouleversements, qui ébranlent la société sans altérer la physionomie de la cité, s'amortit lorsqu'on passe à ces catégories du peuple qui tiennent de plus près aux pierres qu'aux hommes (1950, 60).

La matérialité urbaine ressort ici avec toute sa puissance sociale et culturelle. Le discours officiel l'utilise pour y inscrire sa propre histoire, tandis que les groupes sociaux s'y rattachent et tissent leur propre mémoire collective, nourrie par des éléments imaginaires. Les réactions aux vicissitudes du tissu urbain montréalais montrent, en fait, comment l'isotopie de la mémoire ne reste pas isolée, mais croise constamment les autres isotopies, en particulier celle de l'imaginaire.

1.7.2 L'isotopie de l'imaginaire

De même que pour la mémoire, dans l'isotopie de l'imaginaire³⁹, les endroits qui capturent le plus l'attention des journaux sont la *lower Main* et le *Red-Light*.

³⁸ Finalement, en juin 2014 le nouveau gouvernement, le Parti libéral, au pouvoir depuis avril sous la gouverne de Philippe Couillard, renonce au projet. *Le Devoir* annonce que « Québec retire ses billes » (2014).

³⁹ Selon Bélanger, l'imaginaire urbain : « ne saurait être une simple série infinie de récits et de représentations, d'une texture complexe et variée; il est davantage un terrain de contestations à vocation hégémonique » (2005, 17). Pour Greimas : « l'existence de la ville comme référent imaginaire global ne semble pas pouvoir être mise en doute » (Greimas 1976, 155).

L'importance et l'incidence accordées par les médias et par l'opinion publique à cet imaginaire urbain montréalais sont résumées dans un article paru dans *La Presse* en 2009 :

la Main représente l'« autre Montréal ». Au fil des décennies, elle a servi de lieu d'affirmation du nationalisme québécois [...], d'ancrage aux immigrants et d'expression multiculturelle; d'épine dorsale du Red-Light avec son déploiement surprenant d'un univers de spectacles, d'illicite, de burlesque et d'interdit au sein d'une société dominée par la morale religieuse. [...] Aucun Montréalais n'ignore cet imaginaire (Lachapelle 2009).

Il s'agit donc d'un imaginaire communément partagé et les lexèmes le plus souvent utilisés pour décrire cet espace urbain sont : légendaire, mythique, significatif, crucial, symbolique, névralgique, fondateur. *La Main* et le *Red-Light* se sont cristallisés dans l'imaginaire collectif au moyen de certains écrits, dont ceux de Mordecai Richler et de Michel Tremblay, mais aussi par les performances de l'effeuilleuse Lily Saint-Cyr et par les actions du maire Jean Drapeau. L'ancrage de cet espace imaginaire dans la trame urbaine passe aussi par les propositions d'édification de monuments à la mémoire, comme celle de la « statue of burlesque queen Lily St. Cyr » (Brownstein 2010a), ou par l'élaboration de « dix-huit lieux de mémoire » (Baillargeon 2008d). Dans l'article « Old characters and unsung heroes deserve a place on a Walk of Fame », *The Gazette* arrive à proposer l'établissement, dans le Quartier des spectacles, d'un « chemin de gloire » pour des personnalités montréalaises, comme l'écrivain Mordecai Richler :

incidentally, perhaps the best and least contentious idea put forward in honouring Richler comes from Gary McConomy. He proposes the city of Montreal set up a Walk of Fame to pay homage to the likes of Richler and other Montreal luminaries. And I propose placing this Walk of Fame in the Quartier des Spectacles – when it is completed, hopefully before the next millennium (Brownstein 2010c).

Dans le même esprit, le discours politique cherche à ancrer cet imaginaire local dans l'espace urbain à travers, par exemple, le choix de nommer « St-Cyr » le

nouveau restaurant inauguré dans l'édifice 2-22, qui se veut une vitrine culturelle ainsi qu'une porte d'accès au quartier. C'est un choix qui s'avère fortement critiqué dans *Le Devoir* dans un article paru en février 2012 au titre évocateur de « Les fantômes de la Main » :

le nom du restaurant St-Cyr, au rez-de-chaussée du 2-22, évoque les années 40 et 50 sous le règne de l'effeuilleuse Lili St-Cyr, qui ensorcelait les hommes en émergeant nue d'une baignoire pleine de bulles. Ce qui n'empêche pas le Quartier des spectacles d'avaloir quand même une artère rouge, malgré de farouches foyers de résistance. Sauf que, depuis le début, nombreuses sont les voix à s'élever pour défendre le patrimoine architectural de ce coin de la vieille Main. Ne fut-elle pas le nombril de manifestations culturelles francophones et yiddish, avec son Monument-National et ses carrefours? Ce quartier raboteux abrita aussi des boîtes de jazz et lieux de plaisir, à l'heure où la Prohibition aux États-Unis persuadait les Américains et leurs artistes de s'encanailler chez nous, en débauchant la faune locale au grand dam des curés de l'époque. Cette Main-là, à la dégaine hirsute, petit boulevard du crime dans tous les sens du terme, au charme mal famé, mérite bien de conserver son âme, fût-elle vendue au diable. Le Café Cléopâtre fait, à telle enseigne, office de gardien des traditions (Tremblay 2012).

Ces exemples montrent dans quelle mesure les deux isotopies se mélangent à travers des stratégies d'ancrage mémoriel de l'imaginaire dans l'espace urbain, tant dans le discours journalistique que politique. La portée et la force d'un imaginaire urbain, commun et partagé, mythique, démontrent toute sa puissance dans ces extraits.

Les dénominations communes, non institutionnalisées, comme *la Main*, la *lower Main* et le *Red-Light* sont omniprésentes. Il est même possible de trouver, dans les stratégies politiques, une distorsion de ces termes liés à l'imaginaire, tel que « le *carrefour des Main*, nouvelle appellation trouvée par la Ville pour désigner le secteur Saint-Laurent/Sainte-Catherine » (Cloutier 2006a). À travers cette appropriation de l'imaginaire, la Ville tente d'étaler la charge symbolique et identitaire du boulevard Saint-Laurent à la rue Sainte-Catherine, afin de souligner l'importance du lieu choisi pour le réaménagement urbain. L'imaginaire apparaît donc comme une isotopie malléable, magnifiée par les nostalgiques et déformée

par les apôtres du changement. De même que pour la mémoire, il n'existe pas d'opposition nette entre ces deux tendances, mais plutôt des positions nuancées, comme le démontre l'extrait suivant :

Rosario Desmers, qui habite le quartier depuis de nombreuses années, abonde dans le même sens. S'il trouve primordial de préserver le caractère insolite des lieux et l'esprit de la Main, il souligne que plusieurs semblent oublier que le quartier accumule des rides depuis plus de 30 ans. "Il y a l'imaginaire collectif et la réalité concrète de la rue" rappelle-t-il. Il ne reste plus grand-chose de ce qu'a été le *Red-Light*. Il y a quelques façades à préserver et à restaurer, mais, pour le reste, il n'y a que peu de choses (Corriveau 2010a).

De plus, un imaginaire plus large, et étranger à Montréal, est souvent utilisé : celui de Broadway. Le célèbre quartier des spectacles new-yorkais constitue un référent reconnu et célèbre pour son offre de spectacles. Dans la première partie de la période analysée, entre 2001 et 2006, l'imaginaire de Broadway est couramment évoqué, et ce, dès la toute première annonce d'une volonté de créer un quartier thématique dédié aux spectacles, faite par l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) au Ministère de la Culture et des Communications du Québec en décembre 2001. La nouvelle fait le tour des quotidiens. *Le Devoir* et *The Gazette* réfèrent, dans leurs titres, à l'imaginaire du *Red-Light* : « Red-Light facelift? No way, locals say » (Becker, 2001) et « Le Red-Light converti en cité des arts » (Cardinal, 2001). *La Presse* est le seul journal qui désigne le quartier par son nom dans le titre de l'article : « Un Quartier des spectacles pour Montréal », et qui le relie à Broadway dans son texte : « le contexte est parfait pour créer le Quartier des spectacles de Montréal, le "Broadway de Montréal", soutient l'ADISQ » (Bérubé 2001). Par la suite, l'imaginaire de Broadway devient l'imaginaire de référence pour les journaux, mais aussi un champ de bataille et de confrontation. Par exemple, le 17 août 2002, *La Presse* titre : « Faut-il un "Broadway montréalais" ? » (Lefebvre, 2002). Les doutes quant à la réalisation d'un quartier thématique du genre Broadway, mais en miniature, demeurent : « notre inquiétude vient de l'effet "éjecteur" que peut

entraîner le développement d'un mini-Broadway à Montréal [...] Toronto me semble donner une leçon : la création y apparaît quasiment morte en dehors de leur Broadway »⁴⁰ (Baillargeon 2002). L'usage du référent « Broadway » est aussi positif que critique et est utilisé à la fois par certains promoteurs du projet, par les journalistes et par l'opinion publique. Pierre Deschênes, directeur du Partenariat du Quartier des spectacles de 2003 à 2008, commente négativement le choix de référer à un tel imaginaire : « certains acteurs ont fait valoir que le quartier n'était pas qu'un lieu de spectacles ou un Broadway montréalais » (Lamarque, 2005). L'imaginaire new-yorkais demeure donc un référent critique et il est, comme les autres, malléable et axiologisable positivement ou négativement. À partir de 2006, le projet commence à prendre forme à travers des documents et des plans. L'imaginaire international de Broadway cède alors la place à l'imaginaire local du *Red-Light* et de la *Main*. Ces référents locaux accompagnent les caractérisations de Montréal comme ville des festivals et ville de design qui nourrissent l'isotopie du spectaculaire.

1.7.3 L'isotopie du spectaculaire

Le spectaculaire comprend toute une série de termes liés à des phénomènes contemporains, tels que la *festivalisation*, la marchandisation, la créativité, l'esthétisation et le *branding* : le tout, appliqué à l'espace urbain. Le projet du Quartier des spectacles est souvent mentionné par la presse et mis en relation avec la désignation de ville de design par l'UNESCO et les stratégies de design éphémères adoptées par le Partenariat du Quartier des spectacles, qui renvoient à la question de la créativité et au thème de la spectacularisation.

En mai 2011, un débat autour de la créativité a eu lieu dans les pages de *The Gazette*. À l'éditorial « The Quartier Puts the City's Creative Talents on Display »

⁴⁰ Bastien Gilbert, directeur du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec à l'époque.

(2011), qui met l'accent sur les possibilités données par le projet au talent et à la créativité des intervenants, s'oppose cette réponse : « these talents will continue to mostly work and live and be seen in other parts of town than that of the gussied-up festival grounds that the Quartier des spectacles really is » (Rastelli 2011). Le débat autour de la spectacularisation et de la soi-disant « classe créative » (Florida 2002) demeure central, nous le verrons notamment dans les lectures du projet en études urbaines. *Le Devoir* et *The Gazette* confèrent beaucoup d'espace aux débats autour de ces concepts et ont, pour ce faire, recours à des experts et à des lettres de citoyens. Les réactions demeurent partagées parmi les enthousiastes et les sceptiques, notamment en ce qui a trait à l'apport du Quartier des spectacles à la créativité montréalaise.

Le Devoir donne beaucoup d'espace à la désignation par l'UNESCO, en publiant des opinions d'experts, des lettres et un cahier spécial dédié au design en 2007. Ce dernier est diffusé l'année suivant la désignation de Montréal comme ville de design et avant l'achèvement concret des espaces du Quartier des spectacles. Il relie de manière positive la réalisation concrète du quartier et ses premiers pas relatifs à la dénomination UNESCO (Thériault 2007; Lambert-Chan 2007). Les opinions d'experts, sollicitées par le journal ou parues en réponse à d'autres, sont nombreuses. Parmi celles-ci, figurent des personnes liées au projet, comme le maire de la ville de l'époque, Gerald Tremblay (Letarte 2011; Paré 2011), la directrice du Bureau du design de la ville, Marie-Josée Lacroix (2009), et le directeur du Quartier international de Montréal, Clément Demers (Lambert-Chan 2007). Paraissent également des interventions d'experts externes, tels des spécialistes issus des milieux universitaires, dont Lucie K. Morisset (Deglise 2009) et Frédéric Metz (Paré 2012). Si les premiers se profilent comme des partisans du projet, les derniers demeurent assez critiques. Dans *Le Devoir*, Lucie K. Morisset critique ouvertement le projet du Quartier des spectacles et la désignation faite par l'UNESCO, en étiquetant les deux comme des stratégies de marchandisation urbaine :

le marketing urbain trouve désormais un terreau fertile pour s'imposer comme substitution au manque de vision, avec ses concepts de "Quartier des spectacles" ou de "Montréal, ville de design", érigés en objectif commun. "C'est du branding, de la stratégie de marque. Mais ça nous amène aussi à confondre marketing et urbanisme, et ça ne règle rien" (Deglise 2009).

La réponse ne se fait pas attendre et le journal publie, une semaine plus tard, l'opinion de Marie-Josée Lacroix sur la désignation par l'UNESCO :

plutôt qu'un label ou une consécration, Montréal ville UNESCO de design est un appel à la mobilisation et à l'action pour développer Montréal autour de sa créativité en design. C'est un projet de ville, un projet collectif dont la concrétisation dans le temps nécessite l'adhésion et l'appropriation de tous : élus, citoyens, experts, entrepreneurs et designers (Lacroix 2009).

Dans la même visée, les politiciens et les concepteurs du projet défendent énergiquement la désignation par l'UNESCO comme un levier pour le design dans la ville et soutiennent que le projet du Quartier des spectacles est un exemple de bon design (Letarte 2011; Paré 2011; Lambert-Chan 2007). Au contraire, les experts critiquent fortement le design urbain. C'est ce que fait Frédéric Metz, en pointant du doigt la Place des festivals :

interviewé en plein Quartier des spectacles – attablé au très léché bistro T –, à deux enjambées des velléités urbanistiques d'une métropole qui tente de s'épanouir, Frédéric Metz s'en prend à la place des Festivals. Traversée par les voitures, couloir venteux déserté en hiver, cette place, qui n'en est pas une, aurait dû ressembler à la piazza del Campo, à Sienne, ou à la Grand-Place, à Bruxelles, dit-il. "C'est un couloir, pas une place. Connaissez-vous une place où les voitures passent? Une place, ça doit rassembler les gens, avec des restaurants autour. Il n'y a jamais eu de plan à long terme autour de la Place des arts. On a foutu un mur de Berlin avec le MAC [Musée d'art contemporain] en plein centre et bloqué cette place" (Paré 2012).

En ce qui concerne le design du quartier et la nomination de ville de design, *La Presse* reste plus neutre, mais relie toujours le projet du quartier à la désignation par l'UNESCO (Léger 2007; Cloutier 2009, 2008, 2007). De son côté, *The Gazette* montre de l'enthousiasme pour la nomination et un mélange de perplexité et de satisfaction quant au projet du Quartier des spectacles dans la visée de ville de

design. Si le Quartier des spectacles ne semble pas pouvoir être le lieu d'expression de la créativité (Aubin 2009), la désignation, quant à elle, offre de l'espoir pour le développement du secteur du design (Semenak 2011).

La créativité mise en valeur dans l'espace urbain est également traitée à travers des œuvres éphémères de design. Les stratégies créatives, dont les concours et les installations réalisées dans le quartier, sont toujours couvertes par la presse et sont souvent positivement associées à l'animation du lieu et à l'exploitation des talents créatifs montréalais (Paré 2012). L'aspect événementiel créatif du secteur est généralement bien vu par la presse et l'opinion publique. Les installations d'art et de design éphémère qui ponctuent les espaces publics font toujours la une, et ce, depuis leur première apparition, en décembre 2010 : « Quartier des spectacles : nouvelle animation l'hiver prochain », intitulé *La Presse*. L'article continue et souligne le sentiment d'appartenance et de liberté d'expression engendré par l'installation : « ces événements créent de l'engouement pour le lieu [...] l'animation *Champ de pixels* a souvent été utilisée par des visiteurs comme lieu d'expression » (Clément 2010c). En particulier, l'initiative appelée *Luminothérapie*, lancée par le Quartier des spectacles en 2010, qui consiste en un déploiement d'œuvres éphémères utilisant la lumière pour « ensoleiller » l'hiver québécois, est généralement reçue positivement et revient chaque année. Les aspects positifs invoqués sont les bienfaits d'une stratégie qui ramène de la lumière et de l'animation dans l'espace public, l'accessibilité et la gratuité du projet, ainsi que la mise en valeur des créateurs locaux. Par exemple, *The Gazette* fait paraître les articles « Lighting up winter » (Wexler 2010) et, en 2011, « 21-Swing Orchestra Strikes a Chord with Users in Quartier des spectacles » (Heinrich 2011). En 2011, *Le Devoir* souligne : « la nuit boréale montréalaise sera moins morne dès décembre grâce aux trois œuvres lumineuses éphémères qui animeront de leurs feux le Quartier des spectacles » (Paré 2011). Le quotidien rebondit en 2012 :

la mauvaise nouvelle, c'est que le 6 décembre, la métropole sera plongée dans ces jours glauques où le soleil se fait tout petit. La bonne, c'est que la lumière jaillira dans le Quartier des spectacles, qui se drapera d'œuvres poétiques et illuminées (Paré 2012).

The Gazette et *La Presse* (Schwartz 2012; Clément 2012, 2011) suivent la même ligne directrice. En 2012, le quotidien anglophone souligne l'animation des lieux que ces œuvres apportent, ainsi que la mise en valeur de la créativité locale :

the mission of the Quartier des Spectacles partnership, a not-for-profit organization, is to contribute, with the city and other stakeholders in the territory, to "the cultural development and enhancement of the district". Its mandate includes managing the outdoor spaces in the Quartier, enlivening the district with cultural activities and illuminating its buildings and public spaces (Schwartz 2012).

Dans la même vague de réception positive, mais avec quelques critiques, la mise en place de l'identité lumineuse du quartier se développe, à partir du dévoilement, en 2005, du nom des designers qui en assureront la direction artistique : Ruedi Baur et Jean Beaudoin. *Le Devoir* salue la nouvelle avec un titre tel que « Le quartier des spectacles s'offre une image de marque » (Lamarche 2005). La phase expérimentale du projet pilote débute en 2006 et la nouvelle continue de faire écho avec, par exemple, l'article au titre évocateur de *La Presse* : « Et la lumière fut » (Cloutier, 2006). Le projet se met en marche et reçoit de nombreux prix, notamment le *Design Award of Excellence* de la *Illuminating Engineering Society of North America Energy*, en 2007⁴¹. En juillet 2007, *Le Devoir* souligne l'avis favorable des spécialistes du secteur : « ce projet d'illumination urbaine a déjà suscité sa part d'enthousiasme chez les spécialistes du design de lumière d'ici et d'ailleurs » (Doyon 2007)⁴². De façon générale, la réception et les critiques du plan lumière sont favorables par rapport à l'effet d'animation du lieu que la lumière crée, notamment dans la saison froide, et à l'apport esthétique accordé à l'espace urbain (Paré 2012,

⁴¹ Les prix gagnés par le projet d'identité visuelle du Quartier des spectacles ont été décernés par l'*Illuminating Engineering Society of North America (IESNA)* et le volet local du même prix, *Illuminating Engineering Society (IES)*. D'autres prix ont par la suite été attribués au projet.

⁴² Nous nous pencherons sur l'écho qu'a eu le projet pilote du plan lumière en 2007 dans les revues spécialisées dans la section suivante.

2009; Doyon 2010; Cloutier 2009; Baillargeon 2008; Travers 2007; Lamey 2005). En 2010, *The Gazette* publie un texte sur la réalisation du projet, sous le titre de « City of lights » (Friede 2010). L'article encense le projet et son créateur : « Jean Beaudoin has illuminating ideas for the Quartier des spectacles » (Friede, 2010). À l'opposée, les critiques dysphoriques concernent ce qui entoure le projet, plutôt que son identité visuelle même, et se concentrent dans la première période des travaux, lorsque le Quartier des spectacles n'était pas encore concrétisé. Par exemple, en 2007, *La Presse* fait paraître l'article « Sous les ampoules, un quartier », de Rima Elkouri, qui insiste sur l'aspect euphorique de la réalisation de l'identité visuelle contraposée à l'inaccomplissement de l'aménagement urbain :

peu à peu, le Quartier des spectacles s'est imposé dans le discours public, même si on n'avait pas encore vu la moindre pelletée de terre. Il a même gagné un prix pour sa signature lumineuse. Une lumière magnifique éclairant quoi? Un vide? Des querelles d'ego à l'hôtel de ville? Félicitations pour les belles ampoules qui ornent votre maison. Il manque juste un détail : La maison (Elkouri 2007).

Les critiques les plus féroces s'intéressent plus particulièrement au design urbain, engendrant souvent des critiques d'« usabilité » de l'espace. Cette critique oppose l'utilisation quotidienne de l'espace, aux œuvres artistiques et aux réalisations de design urbain. Par exemple, le 26 janvier 2011, *The Gazette* publie un article à propos de l'installation « Sphères polaires », implantée sur la Place des festivals : « That art is getting between me and my bus » (Nawrocki 2011). De même, *Le Devoir* critique le design de la piste cyclable réalisée sur la Promenade des artistes avec un article intitulé « Pédales en zone de guerre », en date du 6 juin 2011 (Corriveau 2011a). Les critiques associées aux travaux et à la réalisation du Quartier des spectacles, entre 2008 et 2010, deviennent souvent les protagonistes des articles. En juin 2010, *Le Devoir* annonce : « Réinventer la ville – Autopsie d'un chantier » (Baillargeon, 2010), tandis que *La Presse* renomme le Quartier des spectacles le « Chantier des spectacles » (Croteau 2010) ou encore le « Quartier

des spectres » (Petrowski 2010), pour indiquer une aire urbaine où, selon *The Gazette*, règne un « sense of organized devastation » (Boone 2010a).

L'année 2010 demeure très importante en matière de design urbain, puisqu'elle est marquée par l'inauguration de la Place des festivals. Les réactions sont multiples. *La Presse* cède la parole à Pierre Fortin, directeur du Partenariat du Quartier des spectacles à l'époque, qui écrit : « Les places du Quartier des spectacles sont magnifiques et, quand on appelle des artistes pour qu'ils y expriment leur créativité, c'est plus facile là que dans un stationnement de centre commercial » (Clément, 2010). *Le Devoir* renomme la Place des festivals la « place-alibi », opposant l'enthousiasme de l'un des concepteurs de la place, Réal Lestage⁴³, à l'opinion de Irena Latek, professeure à l'École d'architecture de l'Université de Montréal, qui soutient que :

reste cette impression que de la Place des arts au Quartier des spectacles, cette portion du centre ville aura glissé du tout-à-l'auto du XXe siècle au tout-au-show du XXI^e. [...] C'est la « ville-alibi », résume alors la professeure Latek, en détournant une formule de Rem Koolhaas. Pour l'architecte néerlandais, le « quartier-alibi » préserve « quelques reliques » pour concentrer le passé dans un seul ensemble. Ici, dans cette capitale mondiale des festivals, on voit plutôt se remodeler un quartier complet autour de la tradition constamment renouvelée du festif, du spectacle, du divertissement public (Baillargeon 2010b).

Cet extrait montre bien l'entrecroisement de l'isotopie du spectaculaire avec celle de la mémoire, en soulignant les liens entre le design urbain et la mémoire collective du lieu à travers des lexèmes tels que « passé » et « tradition ». Au contraire, *The Gazette* salue avec enthousiasme la nouvelle place : « Four long years in the making, the Quartier is beginning to look like something worthy of the cultural metropolis that is Montreal. It's not only a hub of entertainment, but a showpiece of urban design » (Heinrich 2012). Une lettre fait suite à cet article, réclamant un aménagement urbain qui prévoit plus d'espace pour les piétons

⁴³ La Place des festivals a été créée par la firme Daoust-Lestage, comprenant Réal Lestage et Renée Daoust, concepteurs également du Quartier international de Montréal.

(Wilkins 2012). Dans le plus récent éditorial « An Outdoor Skating Rink Downtown? Cool! » (2013), l'annonce de la prochaine réalisation d'une patinoire sur l'Esplanade Clark est acclamée, même si, dans les faits, la réalisation de cet espace du Quartier des spectacles n'est encore que sur papier.

1.7.4 Historique et tensivité du projet du Quartier des spectacles dans la presse

Dès les premiers balbutiements du projet en 2001, et ce, jusqu'en 2013, moment où presque tous les espaces publics prévus par le PPU ont été réalisés à l'exception de l'Esplanade Clark, le Quartier des spectacles a occupé une place importante dans le discours journalistique. Il est donc possible de retracer au travers des publications une évolution diachronique du discours corrélée au développement du plan de réaménagement de l'espace. Cette évolution, accompagnée d'une tensivité discursive, voire d'une tension entre éléments duratif et terminatif, permet de cerner une relation entre intensité et extensité, et entre les états d'âme et les états des choses, comme les définit Claude Zilberberg (1998)⁴⁴. C'est à travers cette tensivité que les passions se déploient dans les textes. Dans ce survol historique, nous essayerons donc de retracer cet aspect affectif lié à la réalisation du Quartier des spectacles.

Les tout premiers articles paraissent entre 2001 et 2003, année de création du Partenariat du Quartier des spectacles. Cette période initiale est marquée par une quantité réduite d'articles par rapport aux années suivantes. Les dénominations du Quartier des spectacles embrassent une série de désignations qui vont de la « cité des arts » (Cardinal 2001) au « parc des festivals » (Wolfe 2002; Bérubé 2002); témoignant du flou entourant le projet, qui demeure encore dans un état embryonnaire, mais dont les rumeurs se font de plus en plus persistantes. Le projet

⁴⁴ Claude Zilberberg constitue, avec Jacques Fontanille, l'un des plus influents penseurs de la sémiotique dite « tensive », qui s'intéresse au discours et à ses modulations dynamiques et graduelles, reprenant notamment la « sémiotique des passions », développée par Greimas et Fontanille dans *Sémiotique des passions* (1991), qui se penche sur l'aspect affectif des processus de signification..

de créer un quartier des spectacles est annoncé par l'ADISQ (Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo) en juin 2002, lors du Sommet de Montréal. C'est à partir de ce moment que l'intérêt des journalistes autour du projet s'intensifie. Dans l'article paru dans *The Gazette*, le 3 août 2002, et signé par Joshua Wolfe, certains doutes concernant le projet deviennent « lisibles », notamment par rapport au design urbain et au risque que l'accent mis sur les festivals puisse faire oublier les autres moments de l'année moins occupés, laissant des vides :

there is a danger the city will devote too much attention to the demands and needs of organizing particular events and neglect the interests of those who live and work in the central city for the rest of the year [...] If the open space design is conceived primarily to serve as a staging area and concert venue for the festivals, then it could become vacuous, underused space during the rest of the year, A public space should be attractive to the entire public, not just those who like concerts.

Les doutes concernent aussi l'inquiétude que la réalisation d'un quartier thématique genre « Broadway en miniature » fait surgir : « notre inquiétude vient de l'effet "éjecteur" que peut entraîner le développement d'un mini-Broadway à Montréal » (Lefebvre 2002). Les textes de cette période sont parcourus par une tensivité tournée vers le futur, vers la mise en place d'un projet qui reste encore incertain, non dévoilé et qui n'existe même pas encore sur papier. Cette tensivité est notamment marquée par l'utilisation des temps futur et conditionnel des verbes, mais aussi par le choix d'un vocabulaire qui laisse de la place au doute, qui se décline à travers des passions, telles l'espoir ou la peur.

Entre 2003 et 2008, année de la publication officielle du PPU qui contient les lignes directrices du plan d'aménagement des espaces publics et du plan lumière, les articles deviennent de plus en plus nombreux et spécifiques. En 2006, Montréal est désignée « Ville UNESCO de design » et devient membre du Réseau des villes créatives de l'organisme international. Le projet du Quartier des spectacles, dont on entend parler depuis quelque temps et dont on voit les premiers résultats, grâce

à la mise en place de la phase initiale du plan lumière, est souvent cité dans la presse et relié à cette nomination. Au plan tensif, la désignation par l'UNESCO engendre un sentiment d'espoir en un réaménagement urbain qui est censé améliorer le cadre de vie. Ceci est d'autant plus vrai pour le secteur est du centre-ville, fortement caractérisé par le développement fonctionnaliste des années soixante et soixante-dix et morcelé par des interventions de nettoyage urbain qui ont laissé des trous et des terrains vagues. Entre 2006 et 2007, on assiste à la mise en marche du projet pilote du plan lumière et l'attention accordée au projet du Quartier des spectacles se fait de plus en plus importante. En général, cette période est caractérisée par une attente envers le dévoilement du projet et le dépôt final du Plan particulier d'urbanisme. Cette attente se distingue par une tensivité vers un futur proche, dont on ne connaît que des détails révélés grâce à la mise en marche du projet pilote et à la diffusion des maquettes des nouveaux espaces publics. Les critiques sont caractérisées, encore une fois, par des passions, telles l'espoir et la peur. *The Gazette* souligne le potentiel du projet dans un article paru le 13 novembre 2007 : « A talking point for years looks like it will become a reality », tout en y ajoutant quelques doutes.

Enfin, en 2008, les travaux débutent et la presse s'intéresse de manière systématique à l'évolution du projet de réaménagement. La période qui va de 2008 à 2010 voit fleurir une grande quantité de textes et une attention croissante envers le Quartier des spectacles. Généralement, les faits le plus souvent soulignés sont : les travaux et les chantiers, les aspects économiques, les expropriations et les démolitions, ainsi que les premières réalisations. La question économique constitue un sujet chaud pour la presse, notamment en ce qui a trait au financement et au manque de consensus entre les différentes institutions : la ville, les gouvernements provincial et fédéral. Les critiques se font plus féroces par rapport à la démolition d'édifices et à l'entrave de la circulation par les travaux. Le futur Quartier des spectacles devient alors un sujet constant dans la presse et fait la une

des journaux. Le débat tourne notamment autour de l'ancien *Red-Light District* et de la *Main*, comme nous l'avons souligné dans l'analyse des isotopies. Rappelons que le projet de réaménagement du Quadrilatère Saint-Laurent, du Monument-National à la rue Sainte-Catherine, bloqué par l'opposition du propriétaire du Café Cléopâtre à l'expropriation, monopolise l'attention de la presse. De plus, la construction de ce qui est considéré comme l'édifice phare du quartier, le « 2-22 » – au croisement de la rue Sainte-Catherine et du boulevard Saint-Laurent – soulève l'intérêt des journaux. Notamment, entre 2008 et 2009, où la possibilité que le projet soit pris en charge par l'architecte de renommée internationale Paul Andreu, alimente la presse. Ce choix, à la fois bien accueilli et critiqué, ne sera cependant pas mené à terme, puisque le contrat ne sera pas signé pour des raisons politiques et économiques (Paré 2012). En 2010, un projet plus modeste de l'édifice est mis en place. Une multitude de critiques se fait entendre à propos du design, mais aussi de l'insertion de l'édifice dans le cadre bâti avoisinant⁴⁵. Le moment marquant de cette période concerne la réalisation de la Place des festivals, dont les travaux ont bouleversé la trame urbaine du centre-ville de 2008 jusqu'à son inauguration, le 7 septembre 2009. Ce moment est salué par la presse avec enthousiasme : « la concrétisation d'un rêve de sept ans qui devient, en fait, un début! » (Cloutier 2009). L'année 2010, quant à elle, est caractérisée par les travaux, qui dérangent les esprits, mais aussi par les problèmes économiques, le projet du 2-22 qui a du mal à prendre son envol, sans oublier les installations éphémères. L'achèvement du Parterre et de la Promenade des artistes et les problèmes liés à la restauration de l'Édifice Wilder, situé coin rue Sainte-Catherine et de Bleury, sont aussi à noter.

⁴⁵ L'édifice du 2-22 est censé être la porte d'entrée du Quartier des spectacles. Réalisé par Aedifica et Gilles Huot Architectes, il présente une façade en verre et en bois. Le bâtiment se compose de six étages qui accueillent des organisations artistiques (Artexte, le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec et VOX Centre de l'image contemporaine), ainsi que la station de radio CIBL, un guichet de vente de billets pour événements culturels (La Vitrine), des salles d'exposition, une librairie spécialisée en publications artistiques (Formats) et un restaurant (St-Cyr).

En 2011, les travaux et les entraves à la circulation sont encore très présents, particulièrement avec les installations de design éphémère et les festivals. Toutefois, la nouvelle qui fait la une des trois grands quotidiens concerne la polémique entourant la volonté d'expropriation du Café Cléopâtre et la rétractation du mandat d'expropriation de la ville. Un autre moment important se situe lors du dévoilement du nouveau plan d'urbanisme, qui touche la partie est du Quartier des spectacles (Pôle du Quartier latin). Le sentiment d'appartenance et d'affection envers le cadre bâti ressort ponctuellement dans la presse lors des démolitions. Une tensivité dysphorique ressort clairement au moment terminatif et ponctuel de la destruction d'éléments matériels, comme les édifices, souvent vus en tant que gardiens de la mémoire et de l'imaginaire urbains.

En 2012, le quartier est touché par la crise étudiante qui paralyse les universités québécoises. Les étudiants s'opposent à la décision de hausser les frais de scolarité prise par le gouvernement libéral du premier ministre Jean Charest⁴⁶. Le mouvement de contestation qui se déverse quotidiennement dans les rues de la métropole et envahit l'espace public touche de près le quartier durant la période estivale, lors des festivals. Un débat prend forme sur la possibilité que les manifestants puissent nuire au bon déroulement des festivals. L'état pathémique⁴⁷ d'euphorie, de peur et de rage qui s'inscrit dans les discours sociaux, tels qu'élaborés dans la presse écrite en cette période de bouleversement, n'épargne

⁴⁶ En 2012, le Québec a vécu l'une des grèves étudiantes les plus imposantes de l'histoire, avec la tenue de manifestations quotidiennes dans les rues montréalaises, mais aussi dans d'autres villes de la province, pendant plus de trois mois. Les étudiants contestaient la décision prise par le gouvernement libéral de Jean Charest de hausser les frais de scolarité. La crise étudiante, qui a par la suite impliqué une grande partie de la population s'opposant à la Loi 78, loi spéciale adoptée par le gouvernement du Québec limitant les droits de manifestation et d'association, a éveillé un mouvement de réappropriation de l'espace public très important, dont nous parlerons dans le troisième chapitre.

⁴⁷ Le « pathème » est un néologisme utilisé dans la « sémiotique des passions » (Fontanille et Greimas 1991). Denis Bertrand le définit comme suit : « Néologisme formé à l'aide de la racine *pathos* et du suffixe *-ème, -émique*. Ce suffixe, que l'on trouve en linguistique dans « phonème », « sème », « sémème », etc. (et par extension en anthropologie dans « mythème »), désigne l'unité minimale de description d'un phénomène dans le champ de pertinence des sciences du langage. Le « pathème » est ainsi une unité sémantique du domaine passionnel » (2000, 265).

pas le Quartier des spectacles. Dans les faits, même avant que quelques manifestations n'entravent réellement le bon déroulement des festivals, les quotidiens s'intéressent aux opinions et à la possible dangerosité du mouvement étudiant lors des événements présentés dans le Quartier des spectacles. La saison des festivals s'étant déroulée sans avoir été affectée de façon significative, le mouvement social sert alors d'inspiration pour l'une des installations de design éphémères sur la Promenade des artistes. L'œuvre « Mégaphone », créée par l'agence Moment Factory, est saluée par la presse francophone (Clément 2012; Deglise 2012)⁴⁸. Même la rébellion est alors avalée et récupérée par le spectaculaire.

Parallèlement, les débats au sujet des démolitions continuent, notamment autour du démantèlement des façades entre le Monument-National et le Café Cléopâtre. La décision est très critiquée par la presse. Les experts du secteur utilisent les trois quotidiens montréalais pour faire écho à leur position et pour empêcher la démolition. Cet événement, comme les autres démolitions du cadre bâti, engendre des sentiments de peur de la perte de la mémoire collective et de l'oubli. Finalement, l'annonce du nouveau projet Carré Saint-Laurent s'insère dans le débat en 2013.

Ce survol historique et tensif démontre bien que l'évolution du discours de la presse se fait simultanément avec le développement du projet du Quartier des spectacles. Il s'agit d'un projet de grande envergure qui, sous la loupe de l'opinion publique et des spécialistes, suscite autant d'attentes que de critiques, de peur que d'enthousiasme. Il s'agit d'un objet en constante évolution, dont la portée sociale et culturelle est très complexe, tout comme son importance urbanistique. L'analyse

⁴⁸ Mégaphone est une installation interactive conçue par Moment Factory et produite par l'Office national du film du Canada et le Partenariat du Quartier des spectacles. L'œuvre offre l'occasion de prendre la parole dans l'espace public à travers un mégaphone branché à un projecteur qui montre les mots visuellement sur le mur du pavillon Président-Kennedy de l'Université du Québec à Montréal, qui côtoie la Promenade des artistes.

de la revue de presse met en évidence l'attention soutenue et collective portée au projet. Elle met aussi en relief les différents points de vue et perceptions, ainsi que les discordances, les entrecroisements et les nombreuses interprétations des discours journalistique et officiel.

1.8 Réception du projet dans les revues spécialisées

De nombreuses revues spécialisées en design et en art se sont intéressées au projet du Quartier des spectacles, grâce à l'intense travail de publicité fait par l'équipe du Partenariat du Quartier des spectacles et à l'intérêt personnel des chroniqueurs et des critiques.

La mise en place de la première phase du projet pilote du parcours lumière en 2006 et la réception de prix en 2007 ont joué le rôle de protagoniste dans de nombreuses revues locales et internationales spécialisées en design urbain et en projections lumineuses. L'attention des journaux est attirée par le dossier de presse préparé par le Partenariat du Quartier des spectacles et la campagne de promotion faite par l'agence Volume 2. Les articles parus dans cette vague font, pour la plupart, référence aux communiqués préparés par le partenariat et diffusés par l'agence de communication. Ils louent la créativité et la technologie utilisées pour leurs qualités innovatrices et durables. Nombreuses sont les revues à s'y intéresser, telles *Applied Arts*, *Architektur Technik*, *Azure*, *Canadian Architect*, *Canadian Interiors*, *Dossier LighTech*, *LD+A*, *Formes*, *Indesign*, *Licht Hinge*, *Lighting Today*, *Mondo Arc*, *Monitor*. De manière générale, les textes relatent le discours officiel autour de la mise en lumière du quartier, souvent à travers les mots des concepteurs et des personnes impliquées dans le projet. Par exemple, la revue québécoise *Formes* publie un article intitulé « Une signature fédératrice » (Nouvel 2007, 36), qui se penche sur les concepteurs du plan lumière, Ruedi Baur et Jean Beaudoin. La publication italienne *DossierLighTech* loue le choix technologique en titrant : « Light Urban Identity : LEDs as first characters of the master plan for the scenographic lighting of

Montréal's the Quartier des spectacles » (2007, 34). La revue américaine *LD+A* insiste également sur le design, la technologie et le support de la lumière et, comme les autres, laisse place au discours officiel. Dans la couverture de la presse spécialisée de cette période à propos du plan lumière du Quartier des spectacles, il est possible de retracer les fils conducteurs d'un discours unifié et produit par les instances politiques et officielles impliquées dans le projet.

Parmi les revues québécoises spécialisées en art et en design, la revue *Formes* est l'une de celles qui confère le plus d'espace au projet du Quartier des spectacles, notamment au sujet du design des projections lumineuses, du design urbain et des œuvres éphémères. Depuis 2007, quatre différents numéros de la revue, qui paraît six fois l'an, dédient des textes au quartier thématique, par exemple lors du décernement de prix ou du déroulement de concours (Perrier 2007; Nouvel 2007; Paquin 2007; Faucher 2012; Tison 2012; Fillion 2012; Gagnon 2012; De Julio-Paquin 2012; Lapointe 2013; De Julio-Paquin 2013). En 2012, la revue réserve un numéro complet au concours de design *Facteur D*⁴⁹. Le Quartier des spectacles est candidat dans quatre des sept volets prévus par ce concours : « architecture », pour les vitrines habitées placées sur la Place des festivals; « design industriel », pour le mobilier urbain; « design urbain – urbanisme », pour les places publiques; « design multidisciplinaire », pour le design des lumières. Ce dernier aspect est le seul élément qui n'a pas été conçu par la firme Daoust-Lestage, mais par les artistes Ruedi Baur et Jean Beaudoin. Dans cette première édition du concours *Facteur D*, le Quartier des spectacles remporte le prix en design urbain pour l'aménagement de ses espaces publics, notamment celui de la Place des Festivals, qui « amplifie la scène à l'échelle de la ville » (Fillion 2012, 42). En outre, la revue consacre chaque année un numéro à

⁴⁹ Le concours *Facteur D* a été lancé par Mission Design (organisation à but non lucratif promouvant le design comme levier de développement économique au Québec) en 2012. Il en était donc à sa première édition. Le concours prévoit sept volets : architecture, architecture de paysage, design graphique, design industriel, design d'intérieur, design urbain et design multidisciplinaire.

l'art public, et les œuvres éphémères du Quartier des spectacles figurent dans ses pages à deux reprises (Lapointe 2013, 29-32; De Julio-Paquin 2012, 27).

Toujours en 2012, la revue *Inter : art actuel* s'intéresse aux œuvres d'art exposées dans l'espace public du quartier d'un point de vue plus critique, tant par rapport aux œuvres, qu'à l'aménagement des espaces publics. Un texte signé par Josiane Poirier traite du rôle et de la fonction de la place publique ainsi que des œuvres d'art visant l'animation du lieu d'un point de vue fonctionnaliste :

les nouvelles places publiques aménagées dans le secteur de la Place des Arts, si elles sont porteuses d'un grand potentiel de représentation et de rencontre avec le public, soulèvent de nombreux enjeux. Parmi ceux-ci, la nature des œuvres mises en valeur et sélectionnées pour « animer » ces places est un élément central de même que les disciplines convoquées pour y parvenir (Poirier 2012, 70).

L'auteure termine par une critique du projet en se demandant finalement si l'aménagement urbain et les stratégies éphémères ne seraient pas plutôt une « expérience d'un *branding* qui se met lui-même en scène » (Poirier 2012, 73).

1.9 Réception du projet par des lectures critiques

L'analyse d'un certain nombre de lectures critiques et scientifiques tirées des champs sociologiques, géographiques et urbanistiques (Barrette 2009; Bélanger 2005; Cha 2013; Le Bel 2011; Liégeois et Augustin 2009; Liégeois 2008), ainsi que certains textes activistes produits par des auteurs impliqués dans le projet, dont ceux de Richard Florida (2005; 2008), permettent de constater que les isotopies, décrites un peu plus haut, sont toujours présentes.

La position des lectures sociologiques et géographiques du quartier demeure centrée sur la question de l'imaginaire, de son incidence sociale et de sa malléabilité. Comme le souligne Anouk Bélanger, c'est un imaginaire urbain où le vernaculaire et le spectaculaire s'entremêlent constamment (Bélanger 2005). Le

Red-Light est décrit comme le berceau de l'histoire des spectacles du quartier, qui a permis l'enracinement de Montréal en tant que ville festive et ville ouverte.

une variété de récits populaires et de fictions commerciales issues du divertissement et des festivités nocturnes de la ville et du Faubourg Saint-Laurent continuent à habiter la conscience commune. La période historique 1790-1930 aura permis la construction d'une référence majeure pour la promotion de Montréal comme ville-spectacle. Le Faubourg Saint-Laurent devient à ce moment une expression métonymique de Montréal (Bélangier 2005, 20).

Le *Red-Light* demeure une pierre angulaire et controversée de la mémoire collective. Le projet du Quartier des spectacles est alors décrit comme l'élément déclencheur d'un « choc des mémoires collectives dans ce qui reste du Red-Light montréalais » (Le Bel 2011), démontrant ainsi la malléabilité d'une mémoire collective et sociale re-sémantisée par différents groupes sociaux. L'exposition universelle de 1967 et la personnalité du maire Jean Drapeau sont également souvent évoquées dans l'imaginaire et la mémoire collective. Pensons à l'enquête Caron et au grand nettoyage du Faubourg Saint-Laurent des années cinquante et à l'instauration de l'identité de *ville des festivals*. Ces événements constituent la première étape de la spectacularisation des lieux et sont perçus comme les précurseurs du grand projet du Quartier des spectacles.

Le Quartier des spectacles est principalement critiqué en tant que plan d'aménagement qui vise une esthétisation de l'espace urbain et « met davantage l'emphase sur les éléments superficiels qui pourrait être profitable dans la stratégie de marchandisation de la métropole montréalaise » (Barrette 2009, 8). De même, les critiques en études urbaines mettent l'accent sur l'esthétisation de l'espace et l'« omniprésence de thèmes empruntés aux théories de la ville créative lancées par Richard Florida et Charles Landry » (Liégeois et Augustin 2009). Toujours dans l'isotopie de la spectacularisation, la créativité est également prise en charge et analysée en tant que nouvelle priorité des villes contemporaines dans « l'économie symbolique, basée sur le tourisme, le divertissement et le loisir » (Barrette 2009,

8), produisant « un espace public comme lieu d'*entertainment* » (Cha 2012, 194). Les points problématiques repérés dans une telle stratégie sont la tendance à l'homologation des villes par le recours au design et à la créativité institutionnalisée et reconnue, qui s'opposent à la spontanéité et aux expressions culturelles échappant à cette logique, ainsi qu'à l'effet de privatisation engendré par la thématisation de l'espace public (Cha 2012, 194).

En 2005, *Culture Montréal*, une organisation à but non lucratif reliée à l'administration de la ville, commissionne Richard Florida pour tracer un portrait de la créativité de la ville. Les résultats de l'étude sont parus sous le titre « Montréal's Capacity for Creative Connectivity : Outlook & Opportunities » (Stolarick *et al.* 2005), et ensuite publiés dans *Environment and Planning* (Florida et Stolarick 2006). En mars 2008, Florida publie l'article « Ahead of the Curve », dans *The Gazette*. Ce texte a pour but de faire écho à sa première lecture de la créativité montréalaise et de présenter Montréal comme une ville aux possibilités créatives innombrables, ayant un « super-creative core » et faisant partie du « top five » des villes canadiennes (Florida 2008). Florida associe souvent les termes créativité et culture; un milieu riche en expressions culturelles et artistiques est essentiel pour le développement des talents créatifs. Nous avons vu dans la revue de presse à quel point la vocation culturelle du Quartier des spectacles est défendue, proclamée en même temps que critiquée. Cette vocation culturelle est abordée de façon minutieuse au sein de la critique, car elle constitue l'un des nouveaux enjeux de l'économie symbolique et des tendances des métropoles contemporaines, pour lesquelles « la culture serait un outil d'aménagement » :

dans le PPU du pôle Place des arts, les facteurs clés de la réussite économique des villes sont énoncés et inscrivent la démarche du Quartier des spectacles dans la lignée des théories de Florida : il s'agit de la culture, du savoir, de la créativité, du savoir-faire et de l'ouverture sur le monde (Liégeois 2008, 6).

Le débat autour de la spectacularisation, de la créativité et de la marchandisation des lieux et de la culture est très fort et actuel. Le Quartier des spectacles parie sa réussite sur les succès de son aménagement, de sa programmation culturelle et de son *branding*, tandis que les critiques plus féroces y voient un quartier « pour les touristes et un grand vide tout autour » (Perrier 2007). Dans le contexte de la marchandisation, ces lectures soulignent notamment l'aplanissement des stratégies d'aménagement sur des standards assez communs : « on retrouve les mêmes éléments de design dans plusieurs projets, notamment le recours à la lumière pour créer une ambiance et une identité de l'espace, le recours à des jeux d'eau et à du mobilier urbain escamotable » (Liégeois et Augustin 2009).

1.10 Conclusion

Ce survol du contexte et de l'évolution historique du discours officiel en conjonction avec le discours journalistique de la presse quotidienne, des revues spécialisées ainsi que des lectures critiques, nous a permis de cerner les problématiques actuelles concernant le Quartier des spectacles et d'en retracer les fils conducteurs. De façon générale, on retrouve les mêmes lignes directrices dans les discours, nonobstant leur source. Les trois grands axes autour desquels tournent les débats sont la mémoire, l'imaginaire et le spectaculaire. Toutefois, on remarque également un écart dans le positionnement des discours. Dans le discours politique et officiel, les isotopes sont logées sous le grand chapiteau du référent historique, qui insiste sur le *genius loci* local pour promouvoir un rayonnement international. Dans la presse et les revues spécialisées, c'est plutôt une multiplicité de voix qui ressort. L'espace et, encore plus, sa matérialité, servent de gardiens de la mémoire collective, mais aussi de l'histoire. Les « pierres » de la ville témoignent, pour les nostalgiques, de la mémoire et de l'imaginaire ou elles font référence, pour les partisans du changement, à l'histoire et à son développement futur grâce à l'intervention directe du design urbain. Halbwachs le souligne :

les divers quartiers, à l'intérieur d'une ville, et les maisons, à l'intérieur d'un quartier, ont un emplacement fixe et sont aussi attachés au sol que les arbres et les rochers, une colline ou un plateau. Il en résulte que le groupe urbain n'a pas l'impression de changer tant que l'aspect des rues et des bâtiments demeure identique, et qu'il est peu de formations sociales à la fois plus stables et mieux assurées de durer (1950, 86).

Si les démolitions apparaissent comme une attaque à la mémoire, elles sont également l'étape nécessaire, selon le discours officiel, pour réécrire l'histoire et créer une nouvelle matérialité qui abritera une volonté institutionnelle et une mémoire collective tournées vers le futur. L'espace urbain demeure un élément essentiel de conservation, mais aussi de construction et d'évolution de la mémoire collective dans l'histoire. La ville change à travers le temps et les groupes sociaux y inscrivent leur propre mémoire. Si des voix veulent maintenir à tout prix la matérialité vétuste du quartier, d'autres ne sont pas réfractaires au changement, ne considérant plus cette mémoire comme étant partagée et actuelle. D'autres encore, le discours officiel *in primis*, visent à inscrire une identité institutionnalisée, tournée vers le spectaculaire et le culturel, dans la matérialité du cadre bâti. Ce faisant, le discours sélectionne des éléments de la mémoire collective et de l'imaginaire pour les placer dans l'historique du lieu, leur donnant un statut d'autorité et de détachement que l'histoire pose face à la mémoire. Une telle césure est susceptible de supprimer les aspects mémoriels, considérés comme dysphoriques, inactuels et non désirables pour la nouvelle image urbaine. Les nombreuses opinions et les résistances aux démolitions reflètent la multiplicité des voix des groupes sociaux, qui partagent une certaine mémoire collective du lieu. C'est encore Halbwachs qui insiste sur l'attachement des groupes à la matérialité de l'espace et sur de possibles réactions aux interventions de réaménagement :

supprimez, maintenant, supprimez partiellement ou modifiez dans leur direction, leur orientation, leur forme, leur aspect, ces maisons, ces rues, ces passages, ou changez seulement la place qu'ils occupent l'un par rapport à l'autre. Les pierres et les matériaux ne vous résisteront pas. Mais les groupes résisteront (1950, 88).

L'histoire locale du Quartier des spectacles, telle que relatée par le discours politique, cherche à produire une représentation officielle en passant par la présumée autorité historique, mais aussi en retravaillant la mémoire collective et l'imaginaire pour en créer une nouvelle. Cette dernière demeure basée sur certains aspects du passé, tout en étant ancrée dans ce qui est considéré par le discours officiel comme la mémoire vivante de la ville actuelle : ville culturelle, créative et de spectacles ou, pour utiliser les dénominations institutionnelles, métropole culturelle, ville de design et ville des festivals.

Les tensions repérées dans les discours témoignent de la centralité du projet pour la Ville et pour les Montréalais. Tout le processus de conception du Quartier des spectacles, de son essor sur papier et dans la presse, en 2001, à la publication officielle du PPU en 2007, est constellé de négociations et d'ajustements. C'est une tensivité d'un projet *in fieri* qui se retrouve tant dans les discours que dans l'aménagement des espaces, que nous analyserons dans le chapitre suivant.

CHAPITRE 2

L'ESPACE PUBLIC, UNE QUESTION SOCIOPOLITIQUE

La réflexion qui est au cœur de ce chapitre s'amorce avec les questions suivantes : qu'entendons-nous aujourd'hui par espace public? Quel rôle attribuons-nous à la place publique dans notre expérience quotidienne de la ville? Et plus spécifiquement, quel rôle les espaces publics du Quartier des spectacles jouent-ils dans la trame urbaine montréalaise? Répondre à ces questions nous aidera à aborder la spécificité de ce que nous qualifions d'*espaces-conteneurs*, c'est-à-dire des espaces thématiques aux surfaces vides, amples, dénuées d'obstacle et de tout type de renvoi mémoriel, institutionnel, historique, politique ou linguistique, et axés sur l'éphémère, le présent ou l'événementiel. Nous démontrerons dans quelle mesure l'aménagement de ces espaces a une portée sociopolitique, puisqu'il participe à une logique de programmation (Bellavance 1999) typique des sociétés de contrôle (Deleuze 2003), qui habitent et organisent aujourd'hui la ville-réseau (Hénaff 2008) dans une vision présentiste (Hartog 2003). De plus, le projet du Quartier des spectacles servira d'exemple pour souligner la forte présence de l'espace public, notamment de la place, dans la trame urbaine montréalaise, tout en nous permettant d'observer l'évolution de son rôle et de ses fonctions.

Notre analyse prend racine dans une première réflexion sur le rôle, l'évolution et la conception de l'espace public dans la ville contemporaine, notamment à travers les théories de Hannah Arendt (1983) et Marcel Hénaff (2008). Ce dernier sert de base pour situer Montréal dans une dynamique réseautique et pour relier la production d'environnements thématiques (Gottdiener 1997), tel le Quartier des spectacles, à une logique de programmation qui caractérise la ville-réseau. Dans une perspective écologique (Gibson 1986), nous démontrerons comment cette logique découle du

passage de la ville-monument participant à la société-disciplinaire à la ville-réseau inscrite dans une société de contrôle. À travers cette approche, ce chapitre vise à mettre en évidence la portée sociopolitique du réaménagement du Quartier des spectacles et à réfléchir sur la question de l'espace public dans la ville contemporaine, et ce, dans une perspective écologique.

2.1 La question de l'espace public

La question de l'espace public demeure le point de départ de notre réflexion. Des études célèbres, comme celles de Jürgen Habermas (1997) et de Richard Sennett (1990), ont diagnostiqué le déclin du domaine public face à l'avancée du privé. Au contraire, nous soutenons que l'espace public revêt encore un rôle central dans la vie urbaine. Dans ce qui suit, nous nous concentrerons sur les changements apportés à sa conception contemporaine, en particulier en référence au projet du Quartier des spectacles.

Afin de repenser l'espace public, nous nous appuyerons sur les considérations de Hannah Arendt, en particulier sur la conception moderne des domaines public et privé, qu'elle formule dans son ouvrage *Condition de l'homme moderne* (1983). Ses réflexions sur la sphère publique touchent d'ailleurs aux aspects fondamentaux de notre conception actuelle de l'espace public. Elles permettront de cerner les enjeux contemporains dans la ville, sans pourtant porter un regard défaitiste, mais plutôt constructif, sur ce type d'espace. Ce point de vue est d'autant plus fécond qu'il permet d'approcher un projet d'aménagement urbain d'envergure comme le Quartier des spectacles, qui mise sur la création d'espaces publics.

Arendt réfléchit à la condition occidentale moderne des sphères publiques et privées. Pour ce faire, elle dessine un parcours historique à travers des moments clés du développement de la société occidentale (Arendt 1983, 37-47). Les considérations faites par Arendt partent de la *polis* de la Grèce ancienne. Elle démontre comment les notions de public et de privé conçues dans la *polis* sont profondément modifiées par

l'inscription spatiale des deux sphères dans les villes romaines. Arendt se base principalement sur le basculement de la sphère publique du politique vers le social, phénomène qui se produit avec la latinisation des termes. Cette mutation s'accroît ensuite à travers l'influence de la religion chrétienne pendant le Moyen-Âge, période où la sphère privée devient centrale. La communauté est alors considérée comme une famille élargie, substituant au caractère politique et public, les aspects privé et familial. Ensuite, le *Quattrocento* apporte la perspective et une représentation paysagiste de la ville. À celle-ci, s'ajoutent les découvertes cosmologiques et héliocentriques de Copernic et de Galilée durant la Renaissance. Une vision rationnelle de la terre et de la ville s'impose jusqu'au XX^e siècle, moment où Arendt écrit son œuvre (1958). Ce chemin historique long et tortueux, ici très brièvement esquissé, conduit à la conception actuelle de l'espace public.

Mais revenons à la notion de *polis*, de cité-État, pour tracer la question sociopolitique de l'espace public. Pour Arendt, la vie et la condition de l'homme dans la *polis* étaient strictement reliées à la politique : être au monde signifie l'habiter, vivre et agir dans la pluralité. Arendt conçoit la politique comme une concertation entre les hommes caractérisée par leur pluralité. L'action, la *vita activa*, est pour elle l'« activité politique par excellence » (1983, 17). Elle permet donc de créer un espace commun, cet espace public central dans la *polis*, qui se distingue de la sphère privée du non-engagement.

C'est notamment en milieu urbain, à Athènes, après les réformes de Solon (594-593 av. J.-C.) et de Cléisthène (508-507 av. J.-C.), que s'instaure la démocratie⁵⁰. D'abord, les réformes de Solon constituent un premier pas vers la constitution de la démocratie athénienne, misant sur la réduction des mises en esclavage pour dette. Ensuite, Cléisthène apporte des changements majeurs au niveau sociopolitique par

⁵⁰ Les réformes signent le passage de la tyrannie de l'époque archaïque (VIII^e et V^e siècle av. J.-C.) à la période classique (V^e et VI^e siècle av. J.-C.).

l'entremise du territoire et notamment de l'urbain. La réforme clisthénienne, ancrée dans une réorganisation spatiale qui pose la ville comme centre du pouvoir, demeure la première pierre posée pour la démocratie grecque, sur laquelle se baseront les modèles occidentaux.

La *polis*, cité-État, se développe grâce à ces réformes et s'organise autour de l'agora, espace central de la vie politique. En fait, l'agora se configure comme le lieu de l'assemblée des citoyens, où ceux-ci exercent leur droit de parole sur les affaires publiques concernant la communauté (Détienne 2001, 45). L'espace public est donc intrinsèquement lié à la vie politique. Il ne faut pourtant pas oublier l'aspect religieux de celui-ci, puisque, comme le rappelle Marcel Détienne, les dieux grecs sont toujours présents parmi les humains et un sacrifice leur est dédié à chaque assemblée (38).

L'espace public de la *polis* était conçu comme le lieu de rassemblement et de pratique du discours politique : « être politique, vivre dans une *polis*, cela signifiait que toutes choses se décidaient par la parole et la persuasion et non pas par la force ni la violence » (35-36). La sphère privée demeurait le lieu des différences, tandis que le domaine public se caractérisait par la liberté de prise de parole, ce que les Grecs appelaient isonomie, c'est-à-dire l'égalité entre citoyens. Dans les discours politiques et l'aménagement des espaces publics actuels, la référence à l'agora de la *polis* grecque de la période classique demeure toujours présente et imbue de romantisme. Elle est comprise comme le lieu démocratique par excellence de prise de parole caractérisée par l'isonomie, même si les esclaves et les femmes en étaient exclus. Dans la *polis* de la Grèce ancienne, le *bios politikos* « à savoir l'action (*praxis*) et la parole (*lexis*), d'où provient le domaine des affaires humaines » (Arendt 1958, 34), s'opposait à la sphère privée. Le politique et l'espace public étaient alors fortement liés. Le privé renvoyait à l'action de privation; être dans ce domaine signifiait

manquer de quelque chose, et ce quelque chose était la vie politique, la liberté de parole.

L'aspect social n'appartient, pour Arendt, ni à la sphère privée ni à la sphère publique. Il est plutôt une forme hybride des deux, portant les intérêts privés dans le domaine public. Pour les Grecs, et l'auteure insiste sur ce fait, la société, les alliances entre êtres humains, existait bel et bien, mais n'était pas considérée comme un ensemble de relations spécifiques et fondamentales de l'homme, appartenant plus généralement au règne animal. C'était le politique qui caractérisait la « condition humaine », puisqu'il déterminait la liberté des êtres humains dans leur pluralité.

L'avènement de l'Empire romain introduit l'aspect social comme une spécificité de la « condition humaine », puisqu'il se substitue au politique. Cette équivalence se fait plus évidente avec le temps. Thomas d'Aquin résume bien ce transfert dans l'expression suivante : « homo est naturaliter politicus, id est, socialis » (Arendt 1983, 32). Ce basculement instaure une différenciation entre public et privé qui marquera profondément la conception moderne des deux sphères. Comme le souligne Arendt :

l'apparition du domaine social qui n'est, à proprement parler, ni privé ni public, est un phénomène relativement nouveau, dont l'origine a coïncidé avec la naissance des temps modernes et qui a trouvé dans l'État-nation sa forme politique (37).

L'époque moderne – le passage du Moyen-Age à la modernité (du V^e au XIX^e siècle) – avec la naissance des États-nations, constitue le point de non-retour, où les notions des deux domaines changent complètement. Le privé acquiert un rôle central et demeure le lieu de la liberté personnelle, telle qu'on la conçoit aujourd'hui, renversant donc la vision grecque de privation *versus* liberté. Ce basculement se fait au moment où le privé ne s'oppose plus au politique, mais plutôt à l'aspect social qui s'est emparé du domaine public. Selon Arendt, ce changement a brouillé le signifié même qu'on attribue aujourd'hui à ces termes :

l'apparition de la société – l'avènement du ménage, de ses activités, de ses problèmes, de ses procédés d'organisation – sortant de la pénombre du foyer pour s'installer au grand jour du domaine public, n'a pas seulement effacé l'antique frontière entre le politique et le privé; elle a si bien changé le sens des termes, leur signification pour la vie de l'individu et du citoyen (47).

Le privé n'étant plus une condition de privation de liberté, il s'oppose aujourd'hui à la vie sociale, à laquelle il est pourtant strictement lié, si on la considère comme un ensemble de relations, du plus petit cercle familial à celui, plus large, de la communauté. Le privé prend de plus en plus de place par rapport au public dans la réalisation des libertés personnelles.

À partir de ces réflexions, nous concevons désormais *le politique* comme le vivre-ensemble des êtres humains dans leur diversité, impliquant donc des négociations et des ajustements constants. *La politique*, entendue comme principe de gouvernance, fait alors partie du politique. Ce vivre-ensemble ne peut pas advenir en dehors des sociétés et il est donc lié au social. Ces notions étant établies, nous pouvons donc porter notre attention sur la portée sociopolitique de l'espace public de la ville contemporaine. Pour ce faire, nous suivons les trois caractéristiques de la ville déterminées par Marcel Hénaff : monument, machine et réseau (2008).

2.2 *La ville monumentale, machinique et réseautique*

C'est notamment au XIX^e siècle, sous la poussée de la Révolution industrielle et du mouvement d'urbanisation accélérée qui s'ensuit, que la distinction public/privé change radicalement et pose les bases de la ville actuelle. Dans son œuvre *Paris, capitale du XIX^e siècle*, l'œil critique de Walter Benjamin observe l'industrialisation de la ville et la marchandisation de la vie quotidienne qui produit ce qu'il nomme les « fantasmagories du marché » :

à ces fantasmagories du marché où les hommes n'apparaissent que sous des aspects typiques, correspondent celles de l'intérieur, qui se trouvent constituées par le penchant impérieux de l'homme à laisser dans les pièces qu'il habite l'empreinte de son existence individuelle privée (2007, 9).

Benjamin s'inspire des flâneries poétiques baudelairiennes dans les rues de la capitale française en pleine révolution industrielle. À cette époque, le tissu urbain parisien est profondément bouleversé par le projet du baron Haussmann, qui vise à construire de grands boulevards et des voies de circulation où la marchandise et la vente assument un rôle prépondérant. C'est l'époque de la révolution industrielle, de la modernisation, qui transforme les agglomérations urbaines en ce que Hénaff appelle la ville-machine, reprenant ainsi l'expression de Lewis Mumford de *mégamachine* (Hénaff 2008, 81).

Dans *Le mythe de la machine* (1970), Mumford forge le terme de mégamachine en observant le processus d'industrialisation des villes, le progrès, le développement des techniques et la mécanisation. Ce néologisme désigne un système d'organisation sociale centralisé et autoritaire qui organise et substitue le travail mécanique à celui de l'humain. C'est en opposition à l'aliénation de la ville-machine que le flâneur, mis en poésie par Baudelaire dans *Les Fleurs du mal* (1861) et ensuite repris par Benjamin dans « Baudelaire et les rues de Paris » (2007, 38-46), se perd et se laisse surprendre par la ville. La ville-machine, elle-même produit et productrice de l'industrialisation, organise et fabrique à travers ses aspects techniques et bureaucratiques. C'est donc une « machine techno-sociale » qui conjugue le corps et la technologie (Hénaff 2008, 86). Elle pose aussi les bases de ces quasi-objets ou hybrides que décrit Bruno Latour (1997) et qui forment la partie active de l'autre dimension porteuse de la ville, le réseau.

Outre celle de la ville-machine, Marcel Hénaff retrace deux autres dimensions de la ville : le monument et le réseau. Ces trois dimensions cohabitent, mais possèdent des différences au niveau de leur importance et de leur rôle à travers les époques. Si la ville-monument est prépondérante à l'Antiquité, ce sont les deux autres aspects qui prennent le dessus à partir de la modernité, et ce, jusqu'à nos jours. Aujourd'hui, c'est le réseau qui l'emporte sur les autres.

La notion de ville-monument se réfère à la force symbolique de représentation architecturale du pouvoir dans l'espace bâti. Dans ce sens, la ville se constitue en tant que monde : « elle articule la terre et le ciel, se présente comme un résumé de l'univers [...] La ville vise à réaliser dans sa forme construite une unité spirituelle et une totalité organique » (Hénaff 2008, 73). Avec la révolution industrielle, à partir du XIX^e siècle, la ville change. Au lieu de voir les événements politico-économiques séparés de l'urbanisation, Hénaff propose plutôt de les considérer comme fortement imbriqués aux mutations et aux développements socio-spatiaux des villes. Ainsi, il émet l'hypothèse que « la révolution industrielle a été la conséquence directe de la réussite même de la ville comme monument » (81).

La dimension monumentale s'accompagne du machinique, qui administre le travail et la vie sociale d'un grand nombre de personnes. C'est la force productrice de l'homme qui l'emporte dans la ville-machine, ce que Marx a observé dans les usines et avec le travail ouvrier lors de l'avènement du capitalisme. C'est aussi ce que Henri Lefebvre a si bien traduit en termes spatiaux. La ville-machine organise et produit. Hénaff souligne que c'est à ce moment qu'elle « s'installe face à la nature comme son autre, regardant celle-ci et la constituant comme une matière à mesurer, à modeler et à exploiter » (88). En se coupant de tous les aspects organiques et cosmologiques, la ville-machine perd la vision écologique que notre thèse revendique. La monumentalité est pourtant toujours présente et cohabite avec une logique machinique qui met en place un dispositif sociotechnique organisateur. Des aspects qui ne peuvent cependant pas exister sans la dimension du réseau.

Si le réseau a toujours constitué un élément fondateur du tissu urbain, permettant les échanges et les flux, il est devenu de nos jours l'aspect le plus important dans les villes. Les productions industrielles s'étant déplacées des centres urbains vers les banlieues et les pays en voie de développement, les villes restent les cœurs économiques, politiques et culturels d'un réseau plus global. Les politiques

municipales participent et agissent comme acteurs fondamentaux dans ces réseaux, en favorisant certains aspects. Montréal, par exemple, demeure un centre de rayonnement culturel avec ses universités, ses institutions, ses festivals, ses groupes et individus œuvrant dans ce secteur. La stratégie de développement économique et la politique culturelle adoptées par la Ville de Montréal encouragent notamment les industries créatives, dont les secteurs du design et du numérique font partie. Dans une visée de rayonnement international, la ville a rejoint différents réseaux, dont le Réseau des villes créatives de l'UNESCO, et les Cités et Gouvernements Locaux Unis. Toronto, on l'a vu, est le centre économique du pays, mais cherche à se positionner également comme capitale culturelle. Dans ce sens, la ville a amorcé des stratégies urbaines et architecturales qui participent à la « Renaissance culturelle » de la ville au tournant du XXI^e siècle (Éthier 2013, 75). Ces interventions touchent plus particulièrement les institutions culturelles afin d'en faire des vedettes à l'échelle mondiale, notamment à travers le recours aux *starchitectes*⁵¹. À travers des stratégies d'internationalisation différentes, les deux métropoles cherchent à se connecter à un réseau mondial de villes créatives et culturelles, nous y reviendrons dans le quatrième chapitre.

Dans l'espace virtuel, ce sont les réseaux de communication qui ont multiplié à l'infini les possibilités d'échange, tandis que le développement urbain a provoqué une crise de la dimension monumentale et machinique. Cet élargissement virtuel des capacités de relations a profondément affecté la forme de l'espace urbain au niveau local et dans ses relations internationales. C'est la ville globale décrite dans ses mutations par Saskia Sassen (1991) et la ville informationnelle de Manuel Castells (2009). Cette ville ne se donne plus en tant que forme, mais plutôt comme un processus dont l'espace est traversé et réglé par des flux (Castells 1996, 136).

⁵¹ Le néologisme *starchitecte* est un mot emprunté de l'anglais *starchitect*, qui se compose des deux termes *star* et *architect*. Il réfère à des architectes qui constituent des personnalités reconnues internationalement.

L'agrandissement et la diffusion des régions métropolitaines, avec la décentralisation des fonctions et les technologies de communication, sont à la base d'un réseautage complexe, puisque « toute région urbaine a une portion de global, une de local et une de déconnecté » (Castells 2009). Les relations sont de différentes sortes : économiques, politiques, religieuses, technologiques et culturelles. Les réseaux s'organisent autour de ces nombreuses fonctions.

Montréal, par exemple, tisse des relations avec les réseaux liés à l'économie créative, voire à la production et à la consommation de services et de biens culturels. Les efforts sont notamment concentrés dans le milieu du design et du numérique. La Ville de Montréal et le gouvernement du Québec ont mis en place des stratégies afin d'attirer des industries et des investisseurs dans le domaine de l'industrie créative, spécialement du design multimédia et interactif. En effet, Montréal est aujourd'hui l'une des capitales mondiales en ce qui concerne la production de jeux vidéo, avec des entreprises internationales installées dans sa trame urbaine, telles Ubisoft, Warner Brothers Games et Electronic Arts. Des programmes collégiaux et universitaires en création numérique constituent aussi d'importants leviers pour le secteur (les stratégies d'internationalisation et les théories sur la ville globale seront traitées plus en profondeur dans le quatrième chapitre). Montréal vise donc à rayonner à l'échelle internationale à travers des stratégies politiques, économiques et culturelles qui font partie d'un réseau global.

C'est par le biais du design urbain que Montréal se dote d'une « monumentalité contemporaine » par de grands projets comme le Quartier des spectacles, le Quartier international et le Quartier de l'innovation⁵². À ceci s'ajoutent un appareil

⁵² Le Quartier international de Montréal (QIM), conçu en 2004, vise le rayonnement international de la ville. Il se situe entre le Vieux-Montréal et le Centre des affaires. La société QIM, qui a réalisé le projet, est dirigée par Clément Desmers et regroupe des promoteurs immobiliers, des architectes, des urbanistes et des experts du secteur de l'aménagement. Elle œuvre principalement dans des projets touchant le domaine public. QIM a été chargée de la réalisation du PPU du Quartier des spectacles, en collaboration avec la firme d'architecte Daoust-Lestage, qui avait déjà assuré la conception du Quartier

machinique constitué d'industries créatives et une logique réseautique à la fois matérielle et locale, mais aussi virtuelle et internationale. Le réseau se base sur les relations entre la virtualité des technologies de communication et la matérialité de la composition du tissu urbain. La rue et la place constituent autant d'éléments fondamentaux de l'organisation de la ville-réseau. On revient donc à la question de l'espace public, dont ces deux éléments font partie, et qui demeure centrale dans la logique du réseau. En fait, si de nombreux auteurs avaient prévu la fin de la ville et de ses espaces publics, nous soutenons le contraire. Suivant les réflexions de Hénaff, nous allons démontrer de quelle façon ces transformations constituent plutôt un changement radical de la formation et de la configuration de l'espace public.

La conception occidentale commune de l'espace public peut être résumée comme suit : « l'espace public c'est [...] l'espace civique du Bien Commun par opposition à l'espace privé des intérêts particuliers » (Hénaff 2008, 156). Il s'agit, selon Hénaff, d'une définition trompeuse, souvent considérée comme acquise, et qui se réfère au modèle démocratique de la *polis* grecque et de l'agora, où s'exprimaient les voix des citoyens, comme nous l'avons mentionné un peu plus haut. Pour l'auteur, la notion d'espace public n'est qu'une « expression métaphorique » qui désigne un « *dispositif de relations* réglé par certaines normes » (157). L'espace public assume alors un double sens. Le premier, déjà souligné par Arendt, est celui de l'espace public visible pour tous, de la ville-monument qui se donne à voir (Hénaff 2008, 162). Le deuxième renvoie à la sphère politique du débat démocratique.

Les villes contemporaines ne répondent cependant plus à cette logique centralisatrice, mais plutôt à une logique ouverte de programmation (Bellevance 1997) qui accompagne les sociétés de contrôle (Deleuze 1990). Nous verrons ce

international. Le Quartier de l'innovation est un projet initialement financé par l'École de technologie supérieure et l'Université McGill qui impliquera par la suite d'autres acteurs sociaux. Il se situe entre les quartiers de Griffintown, Pointe-Saint-Charles et Saint-Henri/Petite-Bourgogne et vise la création d'un pôle d'innovation technologique au Canada.

concept plus loin dans ce chapitre. La crise de l'espace public, conçu dans les deux sens susmentionnés, constitue plutôt le passage de la ville monumentale à la fragmentarité relationnelle de la ville-réseau, elle correspond donc à la fin de la visibilité de l'espace physique de participation démocratique à la vie politique, qui est désormais virtuelle.

D'ailleurs, plutôt que d'utiliser l'expression d'espace public, Hénaff suggère celle d'« espace commun », qui a l'avantage de se rapprocher d'une vision plus écologique de la ville. Ne se focalisant plus sur la distinction privé/public, qui est désormais inactuelle, la conception d'espace commun peut ramener l'attention à « the world at the level of ecology » (1986, 2), que James Gibson met au centre de ses recherches et sur lequel nous bâtissons, dans la suite de ce chapitre, l'idée d'une ville comme écologie.

2.3 La ville comme écologie

Dans *The Ecological Approach to Visual Perception*, le psychologue américain James Gibson développe une théorie éco-psychologique de la perception qu'il définit comme « a radically new way of thinking about perception » (1986, 2). Dans son approche, il propose un « meaningful environment » (33) dans lequel le sujet est immergé et perçoit les objets en leur accordant du sens et une valeur. Il s'agit d'une relation complémentaire entre le sujet et son environnement. Gibson forge le terme d'*affordance* pour expliciter cela. Ce concept, tel qu'il le décrit, provient du verbe anglais *to afford*, qui signifie offrir⁵³.

The *affordances* of the environment are what it *offers* the animal, what it *provides*, or *furnishes*, either for good or ill. The verb *to afford* is found in the dictionary, but the noun *affordance* is not. I have made it up. I mean by it something that refers to both the environment and the animal in a way that no existing term does (1985, 127).

⁵³ Pour cette spécificité, le terme n'est pas traduit en français et nous l'utiliserons dans sa version originale.

Gibson souligne la particularité de ce néologisme qui renvoie, selon un rapport de réciprocité, à la fois à l'animal, pour reprendre ses mots, et à l'environnement signifiant qui l'enveloppe. Cette réciprocité constitue l'aspect essentiel que nous retenons relativement au concept d'écologie et pour considérer la ville comme notre habitat : un artéfact humain qui ne s'oppose pas à la nature, mais qui en constitue une modification.

Une conception écologique de l'espace refuse la notion cartésienne de l'espace extérieur absolu, conteneur de l'action humaine et d'une nature mythique préexistante. Pour Gibson, l'espace géométrique est une pure abstraction, un mythe qui ne précède pas notre expérience et notre perception de l'environnement (3). Ceci est d'autant plus vrai que les villes sont des artéfacts, des mutations et des manipulations de l'environnement faits par les êtres humains. Gibson le souligne de cette manière : « the very face of the earth has been modified by men » (129), et ce, dans l'objectif d'en bénéficier le plus possible, « to change what it affords him » (130). Mais ces changements ne viennent pas sans conséquence, parce que l'environnement y répond, tout comme tous les autres êtres vivants. Le modèle du réseau, notamment celui de la ville-réseau immergée dans une écologie, permet alors de repenser ces relations.

2.4 La logique de programmation et la ville-réseau

Le modèle du réseau a profondément influencé les espaces publics de la ville. Guy Bellavance soutient que la place publique de la ville-réseau a perdu son rôle central en faveur des lieux d'intersections et de passage, symboles d'une urbanité croissante. Se référant à une logique de programmation, l'auteur voit les villes « en tant que carrefour de multiples réseaux » (Bellavance 1997, 129).

Les grandes villes contemporaines ne se constituent plus autour d'agora physiques ou de places publiques comme au temps des Grecs ou de la Renaissance italienne. Si le centre nerveux de la cité grecque était l'*agora*, lieu de débats politiques, celui de la grande ville moderne est plutôt l'intersection, où domine le feu de

signalisation, que l'on peut dès lors considérer comme le principal monument de la nouvelle place publique, éclatée quant à elle (1997, 135).

Une logique de programmation organise la ville-réseau, mettant en place une décentralisation et une spécialisation plutôt qu'une centralisation des pouvoirs. Elle est une « forme de rationalité pragmatique et technocratique » (Bellavance 1997, 129) diffuse et ouverte qui domine la société, mais qui diffère de la machine et de son pouvoir organisationnel centré et autoritaire. La logique de programmation ne se déploie pas comme un système organisé et autosuffisant, mais à travers une « pondération des incertitudes » (129). Cette logique renvoie au fonctionnement de la société du contrôle décrite par Gilles Deleuze dans un court texte publié dans *L'autre journal* en 1990, ensuite réuni à d'autres écrits dans *Pourparlers*, sous le titre de « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » (2003). Dans cette réflexion, Deleuze emprunte le terme de « contrôle » de William Seward Burroughs, le concevant comme « une *modulation*, comme un moulage auto-déformant qui changerait continûment, d'un instant à l'autre, ou comme un tamis dont les mailles changeraient d'un point à un autre » (Deleuze 2003, 242).

Les sociétés de contrôle font suite aux régimes disciplinaires, décrits par Michel Foucault, à leur apogée entre le XVIII^e et le XX^e siècle, et dont Foucault prévoit même la fin (Deleuze 2003, 240). Plutôt qu'une fin, il s'agit du passage de la discipline et des milieux d'enfermement, tels les prisons ou les hôpitaux, à « un contrôle à l'aire libre » (241). C'est un processus qui se base, selon Deleuze, sur un langage numérique permettant l'accès à l'information, tandis que la discipline, elle, se fonde sur l'analogique.

La société de contrôle est en ce sens strictement reliée à la ville-réseau, à la multiplication des flux et des échanges, grâce aux nouvelles technologies ainsi qu'à la globalisation des villes. Toujours dans la métaphore du numérique, Deleuze souligne comment « les sociétés de contrôle opèrent par machines de troisième espèce,

machines informatiques et ordinateurs dont le danger passif est le brouillage, et l'actif, le piratage et l'introduction de virus » (244). Ces machines caractérisent autant le contrôle que la ville-réseau dans le fonctionnement machinique. Le basculement vers les sociétés de contrôle advient avec la mutation du capitalisme et des processus d'urbanisation, de la production au produit et de la désindustrialisation actuelle des villes (notamment en Amérique du nord et en Europe occidentale). Nous le verrons plus en détail dans les deux chapitres suivants. À propos de la relation du contrôle à l'urbain, Deleuze relate comment Félix Guattari, compagnon de nombreuses réflexions, avait imaginé une ville :

où chacun pouvait quitter son appartement, sa rue, son quartier, grâce à sa carte électronique (dividuelle) qui faisait lever telle ou telle barrière; mais aussi bien la carte pouvait être recrachée tel jour, ou entre telles heures; ce qui compte n'est pas la barrière, mais l'ordinateur qui repère la position de chacun, licite ou illicite, et opère une modulation universelle (246).

Dans ce texte, Deleuze suggère la nécessité d'une « étude socio-technique des mécanismes de contrôle, saisis à leur aurore » (246). C'est un projet qu'il n'a jamais poursuivi. Ses réflexions coïncidaient avec la montée de cette logique sur les restes des sociétés disciplinaires qui privilégiaient des lieux d'enfermement, comme les prisons, les écoles ou les hôpitaux. Il faut alors se demander, vingt ans après ces prédictions : où en sommes-nous? Deleuze avait-il raison?

Le Quartier de spectacles constitue une étude de cas très fécond pour réfléchir à un tel passage et à ces prédictions. Les espaces conçus et configurés comme ouverts et connectés, avec un aménagement événementiel et éphémère capable de s'adapter et de se moduler au contexte, suivent la logique de la programmation. Dans la suite de l'analyse, il s'agira de considérer l'espace public en relation avec cette logique. Ceci sera fait en vue de la considération, dans le chapitre suivant, de la reprogrammation des tactiques que Michel de Certeau a si bien décrites (1990). En fait, si des pratiques sont prévues par les normes de ces nouveaux espaces, que je nomme *espaces-conteneurs*, d'autres échappent au contrôle et au pouvoir.

2.5 La place publique comme forme médiale

Ceux que nous désignons en tant qu'espaces-conteneurs sont les nouveaux espaces publics réalisés dans le cadre du Quartier des spectacles : la Place des festivals, le Parterre, la Promenade des artistes et l'Esplanade Clark (non-réalisée). Puisqu'elles sont parfois appelées « places » et parfois nommées « espaces », une confusion terminologique apparaît tant dans le discours officiel que dans les discours médiatiques. Cette confusion ne date cependant pas d'aujourd'hui. Des *superblocks* comme la Place Ville-Marie et la Place des arts avaient déjà usurpé le terme « place » pour des complexes multifonctionnels dans les années 1960. Pour apporter un peu de clarté, nous approcherons, dans ce qui suit, la place publique comme une forme médiale en transformation.

Le terme « médial », du mot latin *medium*, qui renvoie au milieu, réfère à la fois à médias et médiation⁵⁴, à l'acte de passage de la médiation et à la transmission d'informations du moyen physique ou virtuel. Nous faisons référence aux recherches en communication et culture urbaine, notamment à celles de Friedrich Kittler, qui propose de considérer la ville comme un média (1996). Dans cette définition, la notion de média ne se limite pas aux conceptions usuelles de moyens de communication et de technologies, mais englobe la ville : « Media record, transmit and process information – this is the most elementary definition of media. Media can include old-fashioned things like books, familiar things like the city and newer inventions like the computer » (1996, 722). La ville peut alors être vue comme médiale. Elle est composée par les artefacts, les discours, les technologies et les sujets qui la peuplent et l'interprètent, et qui inscrivent et transmettent l'information, la

⁵⁴ Pour la notion de ville médiale et de médialité, nous faisons référence aux réflexions menées par le Groupe de recherche Médias et vie urbaine à Montréal, auxquelles nous avons participé durant la recherche doctorale et la rédaction de cette thèse (chercheur principal : William Straw, Université McGill; co-chercheurs : Annie Gérin, Anouk Bélanger, Jean-François Côté; Jenny Burman, Louis Jacob et James Cisneros). Un ouvrage collectif, auquel nous avons participé, autour d'une telle conception de la ville médiale portant sur Montréal, vient de paraître : Straw *et al.* 2014.

mémoire et l'imaginaire. Dans la notion de médialité, il y a le mouvement de la circulation, de la continuité du passage d'information qui se transmet et se transforme. À partir de ce point de vue, nous allons procéder, dans les pages qui suivent, à une analyse topologique de l'espace, qui prend exactement en compte cette continuité. Une telle perspective permet d'approcher la place comme une forme médiale en transformation et de comprendre les mutations qui ont permis la réalisation des espaces-conteneurs.

Les espaces-conteneurs du Quartier des spectacles n'ont pas vu le jour soudainement, mais constituent, au contraire, le résultat d'une profonde et longue transformation de l'aspect, des fonctions et des usages de la place publique montréalaise. En effet, cette forme urbaine ne se donne pas en tant qu'entité fixe, mais plutôt en tant que devenir. Elle est le résultat d'une interaction constante entre sa configuration physique et les conditions sociales et culturelles qui la forment et la transforment.

Pour saisir ses particularités, nous avons procédé à une analyse topologique en suivant les réflexions de l'architecte-sémiologue Manar Hammad, pour qui l'espace constitue une sémiotique syncrétique. En accord, selon nous, avec une vision écologique, Hammad écrit : « la sémiotique replace l'architecture dans une dynamique impliquant les hommes et les choses » (2006, 362). L'espace urbain est à la fois syncrétique et synchronique, voire caractérisé par une hétérogénéité expressive et un amalgame d'aspects temporellement superposés et resémantisés. Afin de pouvoir approcher une telle complexité, nous considérerons les développements historiques qui ont touché la trame urbaine montréalaise, et qui sont encore présents et repérables dans son aspect matériel. À la conception classique du *topos* comme toute « portion discrète d'espace correspondant à l'accomplissement d'une action particulière » (2012, 9), Hammad oppose une perspective écologique, proche des *affordances* de Gibson : « on est loin de l'espace considéré comme un circonstant de

l'action : il est l'enjeu (direct ou indirect) d'une action qui, au lieu de s'y accomplir (à l'intérieur), le prend en charge (de l'extérieur) » (2012, 9). La définition même de *topos* change, mais Hammad la relie aux programmes narratifs d'un actant, dans une perspective greimassienne. Greimas dans « Pour une sémiotique topologique », paru en 1976, proposait de constituer « une grammaire textuelle de la ville » (1976, 141), pour opérer des « emprunts à la linguistique dont certains se méfient, et qui relèvent de l'épistémologie générale des sciences » (135). Le but du sémioticien était d'étudier les langages spatiaux qui se constituent d'un signifiant spatial et d'un signifié culturel, en allant repérer des invariants sur les plans syntagmatique et paradigmatic. Si nous ne partageons pas cette méthode générative, ni ne faisons d'analyse sémio-narrative, nous retenons cependant une approche d'analyse prônant la topologie pour étudier l'aspect formel de l'espace. La perspective topologique permet d'approcher la continuité des éléments de l'espace et non de le découper en unités discrètes. Suivant Hammad :

la topologie est la discipline qui s'intéresse le plus à la continuité de l'espace et de ses éléments (lignes, surfaces, volumes), à leurs contiguïtés, aux qualités qu'ils conservent à travers un certain nombre de déformations continues (2012, 18).

Le sémiologue russe Youri Lotman relie la topologie aux mécanismes de production culturelle, posant l'hypothèse que « le dispositif pour la description des propriétés topologiques des figures et des trajectoires puisse être utile, sous forme de métalangage, dans l'étude de la typologie des cultures » (1991, 150). Si nous ne procédons pas à une typologisation, ce constat est cependant fécond pour comprendre l'utilité d'une approche topologique pour l'étude de l'espace, approche qui permet de saisir des mécanismes sociaux et culturels profonds. Ces outils permettent une analyse descriptive des espaces qui servira à relever certains traits signifiants émergeant qui sont ainsi reliés à des stratégies de programmation et à des tactiques de reprogrammation.

Toujours dans le domaine de la topologie, afin de penser la place comme une forme médiale en devenir, imbriquée dans un réseau, nous faisons référence aux réflexions de l'architecte et théoricien Greg Lynn, qui a fait de la « forme » le centre de ses recherches et de sa pratique⁵⁵. La théorie de Lynn se nourrit de la pensée de philosophes comme Gilles Deleuze et Félix Guattari, Jacques Derrida, Georges Bataille, Edmund Husserl et Leibnitz, pour n'en citer que quelques-uns. À travers des logiciels de design, il oppose la conception basée sur la géométrie topologique à la conception architecturale, basée sur la géométrie euclidienne. Cette dernière produit ce qu'il appelle des « formes eidétiques » (2004, 82) et tend à les réduire à des formes idéales. Au contraire, l'approche topologique est fondée sur la notion de l'« anexact yet rigorous » (136), que le philosophe Edmund Husserl développe dans *Origine de la géométrie*. La topologie, nous l'avons mentionné, permet de penser le mouvement plutôt que la staticité, et l'approche de Lynn se trouve en amont de ce processus, c'est-à-dire dans la conception architecturale même. Il explicite la différence entre un espace cartésien et topologique, que nous avons déjà abordé à travers d'autres théories, pour le repenser en termes de continuité ou d'écologie, selon notre point de vue :

traditionally, in architecture, the abstract space of design is conceived as an ideal neutral space of Cartesian coordinates. In other design fields, however, design space is conceived as an environment of force and motion rather than as a neutral vacuum. [...] Topology allows for not just the incorporation of a single moment but rather a multiplicity of vectors, and therefore, a multiplicity of times, in a single continuous surface (1999, 10).

Le travail de Lynn se concentre sur la pratique architecturale et prône une conception qui ne part pas d'une forme idéale, mais plutôt d'un « informe » adapté au contexte (*site-specific*), « anexact mais rigoureux » (Lynn 2004, 136). Elle est contextuellement conçue et descriptible de manière précise, mais elle n'est pas réductible à ses parties ou à une forme parfaite et idéale. La forme est reliée à son

⁵⁵ Dans sa pratique, Lynn a fondé la firme architecturale *Form* (www.glform.com).

environnement et pour Lynn, « architecture can be modelled as a participant immersed within dynamic flows » (11).

À partir de cette notion, nous aborderons la forme en constitution des places du Quartier des spectacles. Ainsi, nous nous pencherons sur les processus de formation et de transformation de la place publique montréalaise contemporaine dans le Quartier des spectacles. Une forme médiale et médiée par les discours que nous avons étudiés dans le chapitre précédent, ainsi que par sa configuration physique et par les pratiques que nous développerons plus largement dans le chapitre suivant. Le but n'étant pas de transposer telle quelle la notion de Lynn qui se trouve en amont du processus architectural de design et d'aménagement, mais de s'en inspirer. Il s'agit d'une démarche qui permet de penser la place publique comme une forme contextuellement conçue, perçue et vécue, pour reprendre la célèbre tripartition de l'espace développée par Henri Lefebvre (Lefebvre, 1986), et ce, dans une interaction constante entre sa conformation physique et les aspects sociaux et culturels qui la forment et la transforment. C'est une approche qui prône une morphogénèse (Morisset 2011) et non une morphologie ou une typologisation, qui tendent plutôt de fixer une forme donnée, ou à la présupposer. Cette genèse des formes ne se concentre pourtant pas seulement sur la place et ses évolutions. Elle prend également en compte une « écologie des pratiques » (Stengers 2010, 37), où les discours, le cadre bâti, les plans d'aménagement et les tactiques, participent, comme médiateurs, au processus de configuration de la ville. De plus, ces pratiques contribuent à l'évolution des formes urbaines, que ce soit la place, la rue, le square, etc. Ce sont les « modes d'existence », comme les appelle Bruno Latour, qui nous intéressent, puisqu'ils permettent un basculement des « matières de fait » vers des « matières en question » (*matters of fact* et *matters of concern*; 2008; nous y reviendrons dans le chapitre quatre).

Plutôt que de concevoir deux processus de morphogenèse et sémiogénèse comme le fait Lucie Morisset, qui considère la forme comme un signe et la ville à la fois comme un discours et une représentation, ce travail prône une approche écologique. En ce sens, la ville ne sera pas considérée comme un objet ni comme une représentation, mais bien comme une écologie, un environnement composé de pratiques émergentes. Nous observerons la place, et l'espace public, dans son devenir, en prenant en considération non seulement sa forme matérielle, son évolution spatiotemporelle et sa charge symbolique, mais aussi les pratiques qui la traversent. La place et, de manière générale, l'espace public, demeure un élément porteur de la trame urbaine montréalaise. Il semble aussi que plutôt que de disparaître, elle soit même créée par le réaménagement du projet du Quartier des spectacles. Nous allons donc étudier de plus près, à partir de ce cadre théorique, la forme et la configuration de la place publique pour en comprendre le rôle dans la vie urbaine.

2.5.1 La place publique à Montréal

La présence marquante de la place publique dans le tissu urbain demeure l'une des caractéristiques que Melvin Charney, architecte, artiste et professeur, retrace sous le terme de *Montrealness*. Cette typicité du cadre bâti montréalais qui émerge des pratiques architecturales et spatiales rattachées à l'organisation réseautique de la ville, est assurée par les rues, les places et les édifices. Dans un texte fondateur, publié en 1971 et intitulé « Pour une définition de l'architecture au Québec », Charney souligne le « rôle central des significations de la rue et de la place dans l'organisation des villes et cités québécoises » (39). Encore plus spécifiquement, toujours selon l'auteur, Montréal « est avant tout une ville de rues et de places » qui se caractérisent « en tant qu'entités spatiales définies » (1995, 201). Charney porte un regard à la fois local, architectural et sémiotique sur l'espace urbain, ce qui est très fécond pour aborder la place comme forme médiale.

La place publique se manifeste dans le tissu montréalais sous des formes très diverses : du square ou « carré », à la place-parc comme la place Émilie Gamelin, en passant par les places intérieures des *superblocks*, jusqu'à celles du Quartier des spectacles. Si on pose un regard soutenu sur les places publiques montréalaises, il est possible d'observer de quelles manières leurs conformations et leurs fonctions ont changé à travers le temps, comme le démontre Jean-Claude Marsan dans *Montréal en évolution* (1974). Le titre lui-même rend clairement compte de la qualité changeante des formes de la ville. Depuis son apparition au XVIII^e siècle, la place publique a tenu un rôle de représentation symbolique et d'agrégation sociale depuis ses tout débuts, avec le marché à foin, et ce, jusqu'aux places du Quartier des spectacles. Après la métropolisation de Montréal, qui s'est déroulée au cours du XX^e siècle et notamment à partir des années 1960, Charney soutient que la place montréalaise a profondément changé, devenant un résidu de la ville classique (2013, 164). À propos de la place Victoria, il définit ainsi la place publique :

a place in a city used to be an open space surrounded by buildings. It was a focus of several streets and a gathering point for people and vehicles. Both its void and enclosure gave it meaning as an outdoor urban room (117).

Pour Charney, une place publique dans une ville « était » un espace ouvert entouré de bâtiments, comme si cette forme n'existait déjà plus à l'époque où il rédigeait son texte, dans les années 1970. S'il est vrai que l'auteur se réfère ici aux nouvelles formes de places intérieures des complexes multifonctionnels, nous soutenons cependant qu'elles ne représentent qu'une partie du processus de mutation de la place. Une métamorphose qui accompagne le passage des sociétés disciplinaires aux sociétés du contrôle, comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre.

Pour cette raison, et en dépit de ce point de vue pessimiste sur l'effritement de la place, nous considérons qu'elle revêt encore un rôle central dans la ville contemporaine, notamment à Montréal. Jean-Claude Marsan observe déjà, au début des années 2000, qu'« on parle littéralement de la redécouverte de l'espace public par

les architectes montréalais », et qu'« il n'est pas exagéré de prétendre que l'on assiste à une certaine renaissance de l'espace public » (Marsan 2012, 284). Toutefois, Marcel Hénaff souligne comment les citoyens sont aujourd'hui confrontés à une disparition très spécifique de l'espace public monumental (2008, 168), soit de ces espaces caractérisés par des monuments, artefacts ou bâtiments qui renvoient aux pouvoirs politiques et religieux qui côtoyaient principalement les places publiques. Ce passage est survenu à Montréal à partir des années soixante, moment où les places intérieures des *superblocks* sont réalisées, préparant le terrain pour les nouveaux espaces du Quartier des spectacles.

Un élément central du plan de réaménagement du Quartier des spectacles est justement la création d'espaces publics. Cette stratégie politique et d'aménagement confirme à quel point la place publique revêt encore un rôle central dans le Montréal contemporain. Afin de creuser son rôle important et actif dans le tissu de la ville, nous l'avons déjà souligné, nous concevons la place comme une forme médiale interconnectée aux autres éléments urbains, sociaux, culturels et technologiques. La ville-réseau est donc un ensemble réticulaire de connexions routières, architecturales, discursives, sociales, matérielles et virtuelles au cœur desquelles les places constituent autant de nœuds interconnectés. La rue et la place sont des éléments porteurs du réseau. Les espaces de circulation et de rassemblement qui créent les liens entre les différentes parties de la ville et de ses habitants, avec leurs relations sociales, économiques et politiques, sont les véritables « lieux de l'espace commun » (Hénaff 2008, 201).

Le Robert définit la « place publique » comme un « lieu public, espace découvert, généralement entouré de constructions dans une ville »⁵⁶. Dans son sens étymologique, le terme « place » vient du latin « platea » qui signifie « large rue » et

⁵⁶ *Le Robert de la langue française*, éd 1987. Paris : Dictionnaires Le Robert.

du grec *platys*, qui signifie « large »⁵⁷. La place se caractérise alors en tant qu'élargissement de l'espace commun. La place publique, comme *plateia*, élargissement et croisement des rues, est un nœud interconnecteur qui unit et favorise les relations, « un salon à ciel ouvert » (Hénaff 2008, 213). La centralité des espaces publics de passage et de rassemblement, la rue et la place, est présente aussi bien dans les stratégies politiques, que dans les tactiques de réappropriation de l'espace. En fait, comme nous le verrons un peu plus loin, le tissu urbain montréalais a été témoin, en 2012, d'un mouvement d'appropriation de ses espaces publics, leur accordant un pouvoir politique d'une certaine envergure (Harvey 2013). En considérant la place publique comme une forme médiale en évolution, nous nous penchons donc plutôt sur le processus de transformation de la place contemporaine et sur les forces qui l'influencent, du politique au social, en passant par le design et l'architecture. Une telle approche permet alors de comprendre les transformations et le potentiel de l'espace public dans le contexte montréalais actuel.

2.5.2 Les années 1960 et la marchandisation de la place publique

Les années soixante, nous l'avons vu dans le chapitre précédent, constituent une période charnière pour la métropolisation de Montréal et la transformation de ses places publiques. C'est à partir de cette période que celles-ci subissent une profonde métamorphose qui conduira, près d'un demi-siècle plus tard, à la conception des places du Quartier des spectacles. Deux transformations particulières de la place surviennent à cette époque : une thématisation croissante et une hybridation entre espaces public et privé. Les deux processus sont profondément liés, selon le socio-sémiologue Mark Gottdiener qui, dans son œuvre *The Theming of America*, propose le concept de « themed environments » (1997, 5). Ces derniers constituent des espaces chargés d'un motif englobant mettant en place une symbolisation spécifique et reliée à la consommation, mêlant sphères publique et privée. L'exemple le plus

⁵⁷ Voir « Place » dans : *Dictionnaire étymologique et historique du français*, éd. 1998. Paris : Larousse.

éclatant étant les environnements thématiques illustrés par les parcs de divertissement, qui proposent une immersion dans des univers fantaisistes et de culture populaire. C'est aussi le cas des centres commerciaux et des aéroports, qui construisent des espaces symboliques voués à la consommation, à l'attente et au transit, ce que Marc Augé a analysés sous le terme de « non-lieux » (1992).

Les espaces du Quartier des spectacles fonctionnent différemment. En effet, ils ne reproduisent pas le motif urbain cher aux environnements thématiques, puisqu'ils le constituent eux-mêmes. Ils créent un espace commun qui fonctionne comme nœud d'interconnexion : l'espace public avec ses rues et ses places. La Place des festivals constitue la réalisation la plus importante et le cœur même du secteur, tandis que le Parterre, la Promenade des artistes et l'Esplanade Clark forment une boucle qui délimite le périmètre sous le même thème du spectacle et de la culture. Nous émettons l'hypothèse que la thématization de ces nouveaux espaces connote une portée politique et sociale très importante. Contrairement, Gottdiener soutient que l'embellissement des espaces met en place une série de signes liés à la culture populaire de masse, ayant perdu toute connotation cosmologique, politique ou religieuse. Dans le cas des espaces-conteneurs, nous démontrerons comment l'utilisation du thème englobant du spectacle possède une portée sociopolitique très forte.

L'espace-conteneur montréalais constitue aujourd'hui une déclinaison des environnements thématiques et une continuation historique et contextuelle des caractéristiques propres des *superblocks*, quoiqu'en renversant l'intériorisation du réseau urbain vers son extériorisation. Cette évolution de l'espace public, et notamment de la place, ne s'est pas produite *ex abrupto*, mais graduellement. Les premiers signes en sont déjà présents dans le déplacement du centre-ville montréalais vers l'ouest anglophone, durant la première moitié du XX^e siècle. Peu à peu, on assiste à l'arrimage des pouvoirs financiers aux abords des places publiques, au

détriment des pouvoirs institutionnels et religieux, ainsi que la marginalisation des moments de sociabilité qui étaient, auparavant, prédominants. Si la place classique mettait en valeur les symboles politiques, religieux ou communautaires, l'espace-conteneur n'a plus cette fonction de représentation institutionnelle, sociale et publique, ou monumentale comme le dirait Hénaff. Elle devient plutôt un lieu de consommation, de loisir et de divertissement, et cette mutation s'applique autant à la place qu'à l'espace public en général.

C'est dans les années soixante que Gottdiener retrace la prolifération des environnements thématiques en Amérique du Nord (1997, 2). Ce phénomène spatial voit le jour à la même époque sur le sol montréalais. Le processus de thématisation est profondément lié, pour l'auteur, aux changements économiques et sociaux en Amérique du Nord, notamment à la consommation, qui est désormais dominée par des stratégies de marketing (74). Le thème alors rattaché à un produit ou à une marque, non seulement crée des besoins, mais déploie un côté affectif et passionnel (75).

Dans le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, de Algirdas Greimas et Joseph Courtès, le thème est utilisé pour désigner une stratégie discursive générale qui assure une cohérence de lecture. La thématisation peut alors être définie comme un processus d'inscription et de « dissémination » d'un thème général dans un discours (1979, 394). Dans l'esprit de continuité qui caractérise notre étude, il est possible de remarquer que cette thématisation n'est pas occasionnelle et ponctuelle. Au contraire, elle participe à un processus qui voit plusieurs exemples d'environnements thématiques se développer, à partir des années soixante, en différents endroits de la ville. Préfigurant le Quartier des spectacles, la Place des arts met en scène une thématisation de la culture, reprise par la suite par le PPU, qui insiste plus particulièrement sur le spectacle.

Melvin Charney observe, dans son texte classique « The Montrealness of Montreal », comment, au cours des années soixante, l'espace montréalais est touché par une marchandisation et une intériorisation, voire par une privatisation des espaces publics. Selon Charney, un basculement, même une usurpation, s'opère autour du terme et de la fonction de « place ». Pensons à des endroits tels que la Place Ville-Marie (1962), la Place Victoria (1964), la Place Bonaventure (1967) et le Square Westmount (1967). Ce sont tous des *superblocks* conçus par des architectes de renommée internationale, tels que : Ieoh Ming Pei; Luigi Nervi et Pietro Moretti; la firme montréalaise Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold et Sise et Ludwig Mies van der Rohe. Charney souligne de quelle manière ces nouveaux projets, tournés vers l'intériorisation et la privatisation, ont englobé et reproduit des espaces communs, comme la place et la rue, à l'intérieur de leur propriété privée :

the new superblocks became the "places" (squares) of the city and their corridors became "streets" replacing the exterior public city with a private interior area geared to the marketplace (2013, 338).

Une configuration des environnements thématiques des plus répandus est d'ailleurs, selon Gottdiener, le « motif urbain » (1997, 148). L'articulation des rues et des places, éléments porteurs de la trame urbaine, est souvent simulée dans ce genre d'espaces, entre autres par l'utilisation de la signalisation et du mobilier urbain. Ils évoquent alors une expérience urbaine de collectivité, où le marché et la place gardent un rôle central en tant que lieux d'échange et de sociabilité.

Le motif, dans le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* de Algirdas Greimas et Joseph Courtès, est considéré comme « une unité de type figuratif » récurrente, qui prend contextuellement en charge le thème (1979, 238). En fait, le motif urbain peut contenir toute une série de thèmes, leur donnant une configuration spatiale principalement à travers la reproduction de l'organisation réseautique de la ville. Un ample espace central servant de place/espace commun constitue le centre focal du commerce et des échanges, relié aux autres points du réseau par des

rues/couloirs. Les complexes multifonctionnels, ainsi que les environnements thématiques utilisant un motif urbain, se servent d'une disposition idéalisée des éléments de l'espace public pour les reproduire dans le privé.

Ce processus met en évidence la problématique soulevée plus haut à travers les réflexions de Hannah Arendt concernant les sphères publiques et privées. La charge politique qu'avait l'espace public dans sa conception grecque est ici remplacée par une charge sociale, d'échanges et de relations. Cependant, ces derniers s'intègrent au privé, puisque c'est dans le privé que s'exercent désormais les libertés personnelles. C'est encore Charney qui souligne comment ces nouveaux complexes sont devenus, pendant les années soixante et à l'encontre de la centralité de la place publique, les *foci* du centre-ville montréalais :

the building has overtaken the square and usurped its name [...] it is the building itself, as its name cleverly recognises, that has become the urban focus. Place Victoria, as an open square, belonged to the nineteenth-century city. The new Place belongs to a new Montreal that is rapidly expanding and reshaping the old city...the foci of the new centre are buildings clusters such as Place Victoria and Place Ville-Marie (2013, 117).

Dans cette vague de repli vers l'intérieur, la ville souterraine de Montréal fait son apparition : une suite de tunnels qui s'étendra, avec le temps, jusqu'à couvrir 30 kilomètres. Ce réseau prend, entre autres, son essor à partir de la station centrale des trains et de la Place Ville-Marie. En fait, l'édifice s'enracine sur un trou urbain créé par l'implantation des rails de trains de la gare centrale, allant guérir une « blessure infligée à la ville » (Perraton 1987, 79). La Place Ville-Marie s'approprie le terme « place » dans le cadre du complexe multifonctionnel qu'elle incarne, reproduisant ainsi plusieurs de ses fonctions, dont celles du commerce, de l'échange, de la flânerie, de la connexion et de la représentation symbolique. Le *superblock* se compose d'un gratte-ciel cruciforme abritant bureaux, magasins ainsi que le siège de la Banque Royale du Canada. Il présente une esplanade extérieure bordée d'édifices commerciaux qui se propage jusqu'à l'intérieur. L'espace commun se déploie

principalement au sous-sol, où la zone de déambulation est bordée de boutiques et où les différents endroits de la ville souterraine se rejoignent. Ainsi, cet espace commun est conçu dans le domaine privé, pour la plupart au-dessous du niveau de la rue, et est voué à la flânerie et à la consommation. La fonction de représentation touche principalement les pouvoirs financiers et commerciaux, tandis que les représentants religieux, institutionnels et citoyens en sont expulsés. La limite entre public et privé s'estompe ici et, comme le remarque Charney, elle pose « a special environmental problem » (2013, 118). En effet, des espaces privés intérieurs se substituent aux espaces publics extérieurs et deviennent ainsi une « extension de la ville publique » (119).

Nous sommes face à une appropriation et à une projection de la sphère publique dans le privé, typique des environnements thématiques jouant avec le motif urbain. À ce sujet, il est important de rappeler que la réalisation de ce type d'endroits correspond à la période de transformation de Montréal, de ville à métropole. C'est aussi l'époque pendant laquelle elle est encore la plus importante ville au Canada. Elle ne sera dépassée économiquement par Toronto que dans la décennie suivante. Pendant ces années, nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les autoroutes métropolitaines, le métro et les grands événements internationaux voient le jour. De façon plus générale, dans les décennies cinquante et soixante, s'opèrent la planification et la projection de Montréal comme grande métropole du Canada. Au même moment, la société québécoise est traversée par la Révolution tranquille et notamment par un processus de sécularisation, ainsi que par des revendications indépendantistes et une prise de conscience identitaire des Québécois francophones (cf. *supra* chapitre 1). La réalisation des *superblocks* peut alors être comprise comme un geste d'affirmation d'une identité métropolitaine d'envergure internationale, propre à la capitale culturelle et économique du Canada. Les symboles religieux et politiques y sont expulsés pour faire rayonner les marqueurs financiers et économiques.

La construction du Complexe Desjardins en 1976 constitue également une étape importante dans le processus de thématization de la Ville de Montréal. Dans le chapitre précédent, nous avons vu les particularités de l'endroit choisi pour son installation, ainsi que les raisons politiques qui ont motivé ce choix. Dans ce chapitre-ci, l'accent est plutôt mis sur la relation que ce type de forme urbaine entretient avec la ville et son développement. Si le Complexe se conforme à l'intériorisation des espaces publics, il a une portée politique et identitaire très importante pour la ville. Le principal acteur financier appuyant le projet, avec le gouvernement et la Société de développement immobilier du Québec, est le Mouvement des caisses Desjardins : une coopérative financière née et profondément ancrée dans la culture québécoise francophone⁵⁸. Charney reconnaît aux architectes (Darling, Pearson et Cleveland), le talent d'avoir su construire, non seulement un complexe multifonctionnel comme les autres, mais d'avoir, de plus, créé un contexte urbain particulier : « Montreal is a city of squares, and the plan of the Complexe was conceived about an enclosed *galleria* at the scale of a square, accessible to and oriented by a public perspective of the city » (329). Le Complexe Desjardins s'ouvre vers le Vieux-Montréal au sud, le Mont-Royal et la nouvellement construite Place des arts au nord. Ce sont deux lieux particulièrement significatifs pour le sentiment d'appartenance des Montréalais. En plus, il se situe dans une section du centre-ville importante pour l'identité francophone québécoise. Comme le souligne Charles Perraton :

à cause de sa vocation de mouvement coopératif des francophones québécois, il paraît essentiel à ce mouvement de se situer dans un espace géographique qui les concerne. Dans la ville de Montréal, cet espace est à l'est. L'est, c'est tout ce qui existe de l'autre côté de la rue Saint-Laurent, qui sert de barrière géographique, économique, culturelle entre les deux communautés anglophone et francophone (1987, 95).

En s'implantant dans ce secteur, le Quartier des spectacles perpétue ce processus d'affirmation identitaire. Avec la réalisation du Complexe Desjardins, précédé par les

⁵⁸ Pour comprendre les enjeux du Complexe Desjardins sur le sol montréalais, voir Perraton 1987, en particulier les pages 91-105 pour la genèse de la Grand'Place du Complexe.

Habitations Jeanne-Mance (1959) et la Place des arts (1963), une perspective s'ouvre d'ouest en est. Ainsi, on passe de la logique privée des *superblocks* des années soixante, à celle que Charney définit comme parapublique : « a gentrified patina of innocent proletariat existence which has joined the rural myth in the pantheon of idealized visions of Québécois existence » (340).

2.5.3 La Place des arts et le Quartier des spectacles

La Place des arts apparaît dans la vague de contagion causée par « l'épidémie des places qui n'en sont pas », comme titrait *Le Devoir*, en 1964 (cité dans Cha 2006, 43). Elle ne constitue pas seulement le pivot autour duquel les nouveaux espaces publics du Quartier des spectacles seront construits, mais préfigure aussi certaines de leurs caractéristiques. Si de nombreux auteurs se sont penchés sur la Place des arts (Duval 1988; Illien 1999; Cha 2006), nous nous intéresserons plus particulièrement à son évolution relativement au projet du Quartier des spectacles et ne ferons donc pas d'analyse détaillée de sa configuration et de sa morphogénèse.

Inaugurée en 1963 par le maire Jean Drapeau, la Place des arts est un complexe multifonctionnel (images 2-3)⁵⁹. Elle comporte un ensemble d'endroits dédiés à la promotion et à la consommation culturelles : thème qui sera ensuite repris par le Quartier des spectacles. Réalisée par le collectif d'architectes montréalais Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold, Michaud et Sise, elle est aujourd'hui gérée par la Société de la Place des Arts de Montréal, relevant du ministre de la Culture et des Communications. La Place des arts se caractérisait dès le départ comme une acropole plutôt que comme une agora (Cha 2006), à cause de sa position surélevée et en retrait de l'espace urbain, tout en côtoyant l'artère commerciale de la ville, la rue Sainte-Catherine. Nick Auf Der Maur, journaliste et politicien très critique envers les desseins du maire Drapeau, écrivait, dans un texte cité par Illien : « le maire Drapeau, comme Périclès à Athènes, entreprit de donner à Montréal son âge d'or [...]. Périclès

fut lui aussi critiqué pour avoir construit l'Acropole » (Illien 1999, 95 et Cha 2006, 39). En effet, le complexe occupe un quadrilatère entouré par la rue Sainte-Catherine, la rue Jeanne-Mance, le boulevard de Maisonneuve et la rue Saint-Urbain. Il se distingue du tissu urbain comme un bloc monolithique, avec un style architectural qui suit la vague de modernisation de Montréal des années soixante. Sa surface est aujourd'hui occupée par un ensemble d'édifices voués à la fonction culturelle : six théâtres (Salle Wilfrid-Pelletier, théâtre Jean-Duceppe, théâtre Maisonneuve, Cinquième salle, Studio-théâtre et Salle Claude-Léveillé), le Musée d'art contemporain et la Maison de l'orchestre symphonique de Montréal. De même, la Place des arts abrite trois compagnies artistiques (Duceppe, les Grands Ballets et l'Opéra de Montréal). Dans les couloirs intérieurs, outre les commerces, figurent l'Espace culturel Georges-Émile-Lapalme – tronçon de couloir dédié aux événements culturels gratuits –, ARTV Studio, de la chaîne télévisée du même nom, et la Salle d'exposition présentant des activités reliées au spectacle. On y retrouve également des salles de répétition, des bureaux administratifs, des entrepôts, un atelier de costumes, des foyers, des boutiques et des restaurants.

La configuration de l'espace a profondément changé avec les années, par le biais de certaines interventions d'aménagement, dont l'ajout ou le réaménagement des édifices et des salles de spectacles. Parmi les modifications majeures figure, entre autres, l'ouverture de la station de métro Place des arts en 1966, connectée au complexe par une série de tunnels. Aujourd'hui, la station est aussi reliée à une partie de la ville souterraine qui passe par le Complexe Desjardins et se rend jusqu'au Palais des congrès de Montréal. Le complexe multifonctionnel et la station de métro portent désormais le nom de Place des arts, ce qui peut apparaître comme le comble de la logique du réseau. Un garage souterrain complète l'aménagement et multiplie les possibilités de flux et de déplacements. De plus, la construction du Musée d'art contemporain (Jodoin Lamarre Pratte & Associés), inauguré en 1992, et l'édification de la Maison symphonique de Montréal (Diamond and Schmitt Architects et

Aedifica), en 2011, changent drastiquement la conformation des lieux. Le premier édifice vient cadrer et referme la place sur elle-même, du côté ouest, avec un mur aveugle donnant sur la rue Jeanne-Mance (fermeture que le PPU cherche à nuancer). Tandis que le deuxième, réalisé après la mise en marche du Quartier des spectacles et ne figurant pas dans le PPU, crée une ouverture vers l'espace extérieur à travers un point d'accès rue Saint-Urbain et des murs vitrés et éclairés. En outre, entre les édifices zigzague l'Esplanade (construite par les architectes Dimakopoulos et Associés), un espace public interstitiel inauguré en 1993 (images 3-4). Elle forme une sorte de place publique extérieure et permet l'accès aux édifices. C'est notamment l'Esplanade que le PPU vise à transformer : d'un espace introverti à un lieu extroverti et ouvert, connecté à la trame urbaine plutôt qu'enfermé sur lui-même. Le but est de basculer d'une acropole en retrait de la circulation urbaine, bloc monolithique aux formes et aux couleurs se détachant du paysage urbain, à une agora intégrée à la ville. Avant la mise sur pied du PPU en 2008 et la réalisation de la Place des festivals en 2009, la forte présence de lignes droites, de coins aveugles, de volumes imposants et surdimensionnés, configurait l'Esplanade comme un lieu introverti dans son usage quotidien. Toutefois, cette singularité changeait drastiquement durant les festivals, quand la place devenait extrovertie. La saison extraordinaire transformait son aspect déconnecté en aspect connecté, à travers l'aménagement temporaire des espaces publics avoisinants. Les rues entourant la Place des arts étaient fermées à la circulation. L'Esplanade se métamorphosait alors, grâce aux formes sinueuses et curvilignes, en lieu privilégié de participation aux spectacles. En effet, ces formes correspondaient aux points d'accès, de connexion et d'ouverture de l'Esplanade vers le tissu urbain. Sa surélévation favorisait la vision et devenait alors un point fort qui permettait une plus large vue sur les scènes des festivals installées, pour la plupart, en face, sur la rue Sainte-Catherine. L'espace public devenait ainsi un théâtre en plein air utilisé pendant la saison festivalière. Cette transformation événementielle est un aspect repris et affiné par le PPU (images 6-7).

Le réaménagement urbain prévu par le PPU cherche à modifier l'isolement spatial que nous avons décrit plus haut, dans le but de créer un secteur connecté avec ses alentours. Il fait cela à travers la création d'une série d'espaces interconnectés et une stratégie d'esthétisation qui crée une continuité visuelle. À cela s'ajoutent des modifications de l'Esplanade et des tunnels intérieurs, notamment par la création de l'Espace Georges-Émile-Lapalme, qui remplace le Hall des Pas perdus. Ces derniers changements, réalisés en 2011, ne font cependant pas partie du PPU et ne seront donc que brièvement pris en considération dans cette étude. Les modifications prévues par le PPU comprennent, à l'extérieur, l'accentuation des lignes courbes et sinueuses à travers des lampadaires à l'aspect fluide, qui ont été substitués aux précédents (image 2). Toutefois, c'est surtout au niveau de la rue Sainte-Catherine que sont concentrés les efforts pour reconnecter le complexe à la trame urbaine. Une marquise imposante a aussi été apposée à l'entrée de la Place des arts donnant sur rue Sainte-Catherine, pour identifier l'entrée qui relie le niveau souterrain avec la rue (image 5). Des vitrines, où sont annoncés les spectacles à l'affiche, longent dorénavant cette artère et des lumières projettent sur le sol la signature lumineuse du Quartier des spectacles que nous examinerons dans le prochain chapitre. En outre, à l'occasion du 50^e anniversaire de la Place des arts en septembre 2013, le gouvernement du Québec a annoncé une aide financière de 50M\$ visant notamment l'amélioration des infrastructures, dont celles de la Salle Wilfrid Pelletier et de l'Esplanade de la Place des arts (Gouvernement du Québec 2013).

Mais revenons au PPU, qui met l'accent sur le côté festif et « branché » du complexe par la réalisation d'un ensemble d'espaces interconnectés dans un quartier thématique. Le concept clé est celui de « plateaux et parcours des festivals ». En fait, le plan envisage la création d'une série de nouveaux espaces entourant la Place des arts, dont l'un des objectifs est de constituer un réseau avec le complexe. Un ensemble de plateaux interconnectés voué à la fonction festivalière et éphémère, à laquelle le « parcours des festivals » ajoute une directionnalité.

Le défi est maintenant de transformer ces espaces en véritables lieux urbains, significatifs et structurants pour la ville [...]. D'où le concept de « plateaux des festivals », un ensemble d'espaces publics entourant l'îlot de la Place des Arts, la principale destination culturelle du secteur actuellement, dont le caractère « introverti » rend cependant le périmètre peu perméable. Ce concept s'accompagne de celui de « parcours des festivals », qui assure une relation physique, visuelle et fonctionnelle, une continuité et une circulation naturelles et fluides entre ces espaces (Ville de Montréal 2007, 19).

Le programme vise aussi à créer un espace participatif lors des festivals, où de nombreux spectacles ont lieu dans le périmètre du quartier. Les festivaliers ont donc la possibilité de circuler et de se déplacer d'un endroit à l'autre sans sortir du circuit piétonnier, restant ainsi dans l'ambiance festive. Le PPU cherche ainsi à changer le caractère « introverti » de la Place des arts.

Dans son étude *The image of the City* (1960) sur l'*imageability*, l'image que les individus se forment de leur environnement urbain et de la lisibilité de la ville, l'urbaniste Kevin Lynch répertorie cinq éléments qui donnent repères et organisation spatiale aux individus. Voies, limites, quartiers, points de repère et nœuds sont les aspects dénombrés par l'urbaniste qui permettent de s'orienter, de s'appropriier et de s'identifier à la ville. Le nœud peut être vu comme élément d'un réseau, un point de contact et de connexion. Selon Lynch, un nœud constitue le « point d'ancrage conceptuel de nos villes » :

l'essentiel de ce type d'élément est qu'il soit un endroit distinct, inoubliable, qu'on ne puisse confondre avec aucun autre. Une utilisation intense renforce bien entendu cette identité, et parfois cette intensité même de la fréquentation crée des formes visuelles que l'on distingue (1960, 119).

Nous l'avons remarqué plus haut, la fréquentation change complètement l'aspect et la perception de l'espace, et l'aménagement éphémère du quartier permet le passage de la déconnexion et la fermeture vers la connexion et l'ouverture. En plus de privilégier l'aspect connecté et extroverti de l'usage extraordinaire, le projet vise à créer un secteur pratiqué et participatif à longueur d'année, défiant particulièrement la saison

hivernale. Il poursuit cet objectif à travers une stratégie à la fois événementielle et permanente :

l'aménagement du quartier devrait donner priorité au piéton, pour favoriser convivialité, quiétude des résidants et une meilleure appréhension du milieu par les visiteurs. [...] Le développement mobilier devrait être orienté de façon à favoriser l'appropriation des lieux par la population, faire en sorte que celle-ci aime s'y promener, y vivre, y aller pas seulement au moment des festivals ou à l'occasion d'un spectacle (Ville de Montréal 2007, 12).

Les concepts de « plateaux et parcours des festivals » renvoient à la normativisation des pratiques dans l'espace public, ainsi qu'à leur programmation. En effet, le PPU vise à donner des modes d'emploi à travers des limites, des formes et des directions : le concept de parcours en porte clairement les traces. Une logique de programmation s'instaure, à laquelle s'ajoute celle de reprogrammation des pratiques spatiales. Ces dernières constituent les actes d'appropriation que les tacticiens mettent à l'œuvre dans la quotidienneté, un aspect que nous examinerons dans le prochain chapitre. La fréquentation de la place change relativement à son aménagement ordinaire ou extraordinaire, mais également aux saisons.

Un nœud peut aussi avoir, selon Lynch, une vocation à la fois introvertie et extrovertie. Suivant Manar Hammad, la description topologique permet de penser aux qualités que les éléments de l'espace « conservent à travers un certain nombre de déformations continues » (2013), ou qui métamorphosent et sont altérées par une rupture de continuité. Nous l'avons souligné, la conformation de la Place des arts, avant le réaménagement du PPU, était principalement caractérisée par des lignes droites qui définissaient l'espace par rapport à l'autre, le reste de la ville. Les deux points de contact de la Place des arts avec l'urbanité environnante extérieure étaient situés rue Sainte-Catherine et boulevard de Maisonneuve. Ils se faisaient par des éléments curvilignes. D'un côté, les escaliers donnant sur la première étaient utilisés comme une estrade pour regarder les spectacles durant les festivals ou pour se reposer en saison estivale. De l'autre, le chemin sinueux bordant la salle Wilfrid Pelletier

menait au boulevard de Maisonneuve, au nord. L'Esplanade constituait alors un lieu de connectivité restreint, strict et contrôlé par des limites et des points d'accès, par des volumes et des formes. Cette fermeture extérieure s'opposait pourtant à l'ouverture intérieure du réseau souterrain. Cette contradiction n'est qu'apparente, puisqu'elle correspond aux deux processus d'intériorisation et de privatisation de l'espace advenus dans les années soixante, dont les *superblocks* sont témoins et dont la Place des arts est également le fruit. La Place Ville-Marie, on l'a vu, créait un espace privé usurpant la dénomination de place et couvrant un trou béant de la trame urbaine, causé par l'inscription réseautique du système de transport des trains. Ainsi, elle enfermait les échanges par un geste de « déterritorialisation des flux de travailleurs et de marchandises et [...] reterritorialisation du centre-ville » (Perraton 1987, 81).

De même, la Place des arts, à travers sa configuration, intériorisait l'espace. Elle favorisait le passage et l'accès aux édifices et aux lieux de consommation culturelle, créant et multipliant les connexions intérieures avec le reste de la ville grâce à l'accès direct au métro et à l'annexion aux tunnels de la ville souterraine. On pourrait avancer ici l'hypothèse qu'il s'agit d'un dispositif disciplinaire de la ville-monument, qui tend à enfermer et à contrôler les premiers systèmes d'échange de la ville-réseau contemporaine. Ce dispositif canalisait les flux par une configuration spatiale définie et fermée, labyrinthique mais non encore rhizomique. Les interventions de réaménagement du PPU visent à modifier cet aspect d'enfermement et d'intériorisation, créant un système d'espaces publics interreliés. Ce système extériorise le réseau, toujours connecté à l'intérieur, multipliant les points d'accès et affinant un contrôle moins tangible, mais diffus. C'est l'apogée de réalisation du réseau.

On pourrait remarquer, encore une fois, comment ce passage à une logique du contrôle s'est manifesté de manière continue. C'est un processus qui se fait d'abord

par les *superblocks*, centrés sur la privatisation et l'intériorisation. Il passe ensuite par la vague des réalisations parapubliques, dont le Complexe Desjardins demeure l'exemple éclatant dans le secteur, juste en face de la Place des arts. Enfin, il arrive à l'extériorisation des nouveaux espaces publics du Quartier des spectacles, que nous analyserons dans les pages qui suivent. Il est important de souligner également que ce processus suit un glissement du développement urbain de l'ouest vers l'est, du cœur financier et économique anglophone vers un centre culturel et identitaire d'une ville francophone. Le projet du Quartier des spectacles s'étale de plus en plus vers cet est à travers un deuxième PPU autour du pôle du Quartier latin. Observons que l'extériorisation et le retour à l'espace public et notamment à la place, s'accompagnent d'une volonté d'inscription identitaire qui passe autant par le local que par le global.

2.6 La stratégie présentiste des espaces-conteneurs

Les stratégies adoptées par la Ville de Montréal dans ce processus, nous l'avons souligné dans la revue de presse, ressortent aussi des plans d'aménagement. Elles relèvent à la fois d'une tendance à « narcotiser » certains traits de la mémoire collective et de l'imaginaire urbain, pour reprendre le terme d'Umberto Eco, et à en resémantiser d'autres, afin de réécrire l'histoire à travers le cadre bâti. Cette politique puise dans l'éphémère et l'événementiel, dans la création d'un conteneur fixe et stable pour un contenu changeant et mouvant. Il s'agit de stratégies ponctuelles et uniques dans une perspective qu'on pourrait définir, suivant François Hartog, comme « présentiste » (2003).

Dans *Régimes d'historicité*, Hartog s'interroge sur les notions de temporalité, d'histoire et de mémoire, et sur la relation que nous entretenons avec ces termes. En particulier, il repère différents ordres de temps ressortissant d'une époque à l'autre. Le régime d'historicité est alors « l'expression d'un ordre dominant du temps [...] une façon de traduire et d'ordonner des expériences du temps » (Hartog 2003, 118).

Depuis 1989, selon Hartog, nous sommes entrés dans un régime présentiste. Le présent devient encombrant, « de plus en plus gonflé, hypertrophié. [...] Si le temps est depuis longtemps une marchandise, la consommation actuelle valorise l'éphémère » (125). En outre, selon l'auteur, l'urbanisme « offre un autre registre, si visible qu'il en est aveuglant, où saisir les effets de l'ordre du temps » (130), et c'est bien le cas pour le plan d'urbanisme concernant le Quartier des spectacles et ses espaces-conteneurs. Ces derniers, conçus et réalisés par la firme architecturale Daoust Lestage, comprennent : la Place des festivals, la Promenade des artistes, le Parterre et l'Esplanade Clark, qui n'est toujours qu'à l'état de projet. En général, leur forme est caractérisée par une grande surface vide avec la présence prédominante de commerces et d'organisations culturelles et artistiques. C'est encore Guy Bellavance qui souligne comment la ville-réseau, avec sa logique de programmation, est profondément liée à ses industries culturelles : « la ville programmée est une réalité définie [...] en fonction de la culture » (1999, 135). Dans notre cas, il s'agit d'espaces dédiés au thème englobant de la « culture », de son offre et de sa consommation. Ils comportent de nombreux aspects spécifiques, allant du cadre bâti à l'offre commerciale, en passant par le design éphémère ainsi que par les fonctions et les usages prédéterminés.

L'espace-conteneur se caractérise, typiquement, par une surface dépourvue de renvois mémoriels ou historiques et est axé sur l'éphémère et le présent. En outre, il vise à projeter une identité institutionnalisée et à éviter toute réappropriation polémique. En effet, selon la définition du projet du Quartier des spectacles, les espaces publics se veulent les lieux d'ancrage des festivals, donc d'événements ponctuels et non permanents (Ville de Montréal 2007, 12). Dans un article portant sur les espaces publics montréalais, Perla Serfaty explique d'ailleurs qu'ils sont de plus en plus voués à un usage païen, lié aux saisons : « la sociabilité montréalaise comporte une forte dimension hédoniste, qui s'exprime dans le partage ritualisé, policé et pourtant festif des temps publics qui sont, à la façon païenne, associés aux

saisons » (1995, 29). En effet, les espaces-conteneurs du Quartier des spectacles sont exemplaires de cette tendance : leur occupation, tout comme l'offre culturelle que l'on y retrouve, suit le cycle des saisons. Particulièrement animé en été, durant les festivals, le secteur est temporairement coupé de la circulation automobile et devient un grand îlot de flânerie et de *happenings* culturels. Le projet envisage également une animation, pendant les autres saisons, à travers le déploiement de projets d'art et de design éphémères.

L'occupation festivalière et saisonnière du quartier en change complètement la forme, ainsi que la perception et les usages. D'espace piétonnier et continu en été, il se transforme en une zone vide et vouée à la circulation des véhicules pendant les autres saisons, ponctuées par des projets événementiels. Ce type d'usage profane a éliminé toute célébration religieuse, politique et institutionnelle typique de la ville-monument ainsi que les aspects économique, marchand et financier des places intérieures des complexes multifonctionnels. Les rites de jadis sont aujourd'hui remplacés par une thématization qui contribue à tenir un espace collectif et ouvert sous contrôle, et ce, à travers la matérialité du cadre bâti et des stratégies ponctuelles ciblées. Dans la suite de l'étude, nous allons traiter en détail des différents espaces conçus par une telle vision politique et urbanistique.

2.6.1 La Place des festivals

C'est sous le thème d'un « grand baiser » que la Place des festivals, première réalisation du Quartier des spectacles, a été inaugurée le 7 septembre 2009. Un « baiser pour marquer le début de l'histoire d'amour entre les citoyens et leur nouvelle place », déclarait Charles Lapointe, président du conseil d'administration du Partenariat du Quartier des spectacles (2003-2012)⁶⁰. Si nous ne pouvons pas témoigner d'un sentiment amoureux projeté, planifié et médiatisé entre les

⁶⁰ Tiré du portail officiel de la Ville de Montréal (http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=5798,42581593&_dad=portal&_schema=PORTAL&id=450&ret=). Consulté le 9 mai 2014.

Montréalais et leur toute nouvelle place, nous essayerons de comprendre les dynamiques et les tensions vécues entre ce projet visionnaire et la quotidienneté.

La Place des Festivals est l'endroit le plus stratégique et le plus important du quartier par son ampleur, sa configuration physique et technique, et sa capacité d'accueil des caravanes des grands événements. En fait, plutôt qu'avec les citoyens, il s'agit d'une liaison amoureuse entre les festivals et la place. Le PPU présente, noir sur blanc, les « besoins d'espaces des festivals » :

à cet égard, un « espace libre principal » (à l'intérieur d'un ensemble d'espaces libres voués aux événements culturels) doit être aménagé afin de consolider la vocation des festivals et de contribuer à leur pérennisation; il est temps de livrer cette Place avant qu'on ne construise sur l'emplacement prévu. Les espaces doivent être en superficie suffisante pour accueillir les festivals et dotés d'infrastructures de support permanentes; il faut les concevoir non seulement pour les trois mois où ils accueilleront des festivals, mais dans une perspective multifonctionnelle, à l'année longue. La localisation et la définition des places publiques dans le quartier doit précéder et déterminer en partie le développement qui les encadrera (Ville de Montréal 2007, 12).

Cet « espace libre principal », appelé originairement Place du Quartier des spectacles, deviendra par la suite la Place des festivals. La dénomination choisie souligne déjà au niveau linguistique la relation très intime de la place avec les grands événements. En effet, elle naît pour répondre au besoin de pérennisation des manifestations événementielles qui se sont établies déjà depuis plusieurs années dans le secteur, à partir du Festival mondial organisé dans le cadre de l'Expo 67 et de la première édition du Festival de Jazz, en 1979 (Thibert à paraître). Comme le souligne le PPU, avant la réalisation de la place : « nos grands événements se sont développés à même des non-lieux urbains : la “ville des festivals” n'a toujours pas d'espace urbain aménagé pour les recevoir » (Ville de Montréal 2007, 2). Si la Place des arts constituait le pivot de ces manifestations, à partir de la mise sur pied du Quartier des spectacles, c'est au tour de la Place des festivals d'accueillir les événements en plein air les plus importants.

La place est bordée par le boulevard de Maisonneuve au nord, la rue Balmoral à l'ouest, la rue Sainte-Catherine au sud et la rue Jeanne-Mance à l'est : artères qui deviennent parties intégrantes de la surface exploitable durant la période festivalière. Elle est séparée de la Place des arts par le mur aveugle du Musée d'art contemporain, qui forme une sorte de barrière architecturale et visuelle (image 8-9). Le réaménagement du PPU cherche à modifier cet aspect à travers deux « vitrines habitées » longeant la rue Jeanne-Mance; sortes de boîtes vitrées abritant des restaurants dont le but est d'animer un vide du cadre bâti. Les clients des deux restaurants, qu'ils soient en terrasse ou à l'intérieur, partagent alors leurs moments culinaires avec les environs, et cela, dans le but d'animer une architecture inanimée et désolante (image 10).

La place se présente comme une grande surface de 6141m², dont la majeure partie est minéralisée, dont seulement 1831m² sont couverts de végétation. Ce choix esthétique est profondément relié à sa fonction d'« ancrage urbain » des festivals (Ville de Montréal 2007, 2) et concerne tous les autres espaces visés par le projet, exception faite de l'Esplanade Clark, qui n'est pas encore réalisée. Le PPU cherche alors à concilier des « besoins contradictoires » entre les événements et les exigences d'un environnement durable. Le plan souligne alors que « tous les interstices et les zones-tampons feront également l'objet de plantations, afin de maximiser la végétation partout où c'est possible » (20), afin de « compenser les grandes surfaces minéralisées dont ont besoin les festivals » (13). En effet, les organisateurs des festivals « considèrent les arbres comme autant d'obstacles à la visibilité des spectacles sur scène, au transport des équipements et à la présence de foules nombreuses et compactes sur les places » (20). À l'origine, le plan prévoyait une zone verte, avec des arbres sur le côté ouest et nord (image 11)⁶¹. La partie nord, qui devait accueillir seize arbres, a été modifiée pour répondre aux exigences des grands événements, pour qui ces arbres représentaient une obstruction de la vue sur la scène

⁶¹ Cent-cinq arbres sont plantés aujourd'hui dans le périmètre du quartier.

(Thibert, à paraître). Les modifications et les adaptations du projet initial ne font pas l'unanimité. Comme c'était le cas pour la revue de presse, nous avons affaire à une multitude d'acteurs : la Ville, les instances gouvernementales, l'arrondissement Ville-Marie, les artistes du secteur, le Partenariat du Quartier des spectacles, les riverains, les habitants du quartier, les travailleurs, les commerçants, les architectes et les organisateurs des festivals. Ces deux derniers ont été le plus impliqués dans les modifications apportées aux configurations de la place, et leurs visions ne s'accordent pas. Thibert, reprenant les mots de l'architecte Réal Lestage en ce qui concerne le choix de diminuer les zones vertes, souligne que :

dans le Quartier des spectacles, [...] le grand défi c'est de faire une place des Festivals qui peut accueillir trente mille personnes et [où], quand ces gens-là sont partis, on peut aller avec son enfant, son chien. Tout à coup, il y a un moment d'intimité et pour nous la végétation joue un rôle très important dans ce contexte. Donc la surface en dur propice [...] aux grands rassemblements est animée par la fontaine qui fait contreponds [et par] une série d'arbres au nord de la place. [É]videmment les gens qui organisent les festivals, eux, voudraient ne pas avoir d'arbres, voudraient au fond un grand terrain de centre commercial. Et c'est pas une science mathématique, moi je ne peux pas dire : « Oui, regardez, il y a la norme XY qui nous dit que ça prend tant d'arbres pour tel élément », ça devient intuitif d'une certaine façon. C'est un équilibre qui fait en sorte que les gens vont aller s'asseoir sur le banc parce qu'il y a une petite zone d'ombre, il y a le son de la fontaine, en fait c'est un peu tout ça. Et quand on a réussi, c'est qu'effectivement la chimie fonctionne. Alors, sur la place des Festivals, si ça ne fonctionne pas parfaitement, dites-vous qu'il manque seize arbres dans la partie nord (Thibert, à paraître).

Ceci n'est qu'un exemple de la concertation qui a eu lieu, et qui continue, entre les concepteurs et les entreprises des festivals. Toutefois, les jeux de pouvoir entre les instances politiques et institutionnelles qui témoignent de la tensivité et des négociations présentes tout au long du projet, et que nous avons repérées dans l'analyse du discours, ne seront pas considérés dans cette thèse⁶².

⁶² Pour un portrait approfondi des acteurs sociaux et politiques en jeu, voir : Thibert (à paraître) et Viel *et al.* (2012).

La tenue des festivals requiert un espace, ample et ouvert, pouvant accueillir une grande quantité de personnes et favorisant la visibilité, mais aussi le contrôle des grandes foules. En fait, si la visibilité favorise la participation aux spectacles, elle contribue également au contrôle, puisqu'elle le rend plus facile à gérer. La surface dépeuplée de la place est « occupée » par des jets d'eau implantés dans le sous-sol. Cette stratégie permet une animation périodique par l'eau, qui disparaît entièrement selon les besoins. En fait, la Place des festivals est aussi vide en superficie que pleine en profondeur. Dans le souterrain, s'étale un système de tuyaux d'une longueur totale de 4km, connectés à 235 jets d'eau et composé de pompes et de bassins. À ceci s'ajoute un « canal technologique » qui offre l'accès à des « services d'eau, d'électricité, de câblage de communication et de transmission de données » (Ville de Montréal 2007, 23). Des gradins, placés au milieu du côté ouest de la place, dissimulent la grande salle technologique qui se trouve sous terre.

Un plan subséquent au PPU, qui n'a pas encore été réalisé et qui ne le sera probablement pas, prévoit de mettre sur pied un système pneumatique de collecte des déchets (QIM 2009) qui aspirerait les ordures du Quartier des spectacles dans un réseau de canaux souterrains communiquant avec un point de récolte centrale. Ce système a déjà été mis à l'épreuve dans d'autres métropoles, comme Barcelone. En somme, un réseau d'échanges non-humains anime pleinement le sous-sol d'une place à la surface vide.

Si le sous-sol est « habité » par des flux non-humains, la surface est, quant à elle, « traversée » par des flux de tous genres : de l'humain aux données virtuelles. En fait, depuis mai 2013, les espaces publics du quartier sont dotés d'une connexion Internet sans fil gratuite. Une piste cyclable a été réaménagée sur le côté nord de la place, incluse et englobée sur le trottoir du boulevard de Maisonneuve et séparée de la circulation piétonnière par une signalétique au sol. Enfin, la place est connectée au métro Place des arts, dont l'une des sorties donne sur son côté est, rue Jeanne-Mance.

Le PPU prévoyait aussi une ligne de tramway pour le transport intra centre-ville, qui n'a jamais été réalisée, et des stations de location de vélos, qui ont été substituées en 2009 par Bixi, le réseau de la Société de vélos en libre-service. Ces derniers éléments font partie de la stratégie visant à favoriser les moyens de transport en commun, encouragée par le PPU, ainsi que la « consolidation des liens avec les structures adjacentes » (Ville de Montréal 2007, 37). Le Quartier des spectacles, pour le PPU, « doit de plus offrir la meilleure accessibilité possible, par tous les modes de déplacement, individuel (à pied, en vélo, en automobile) et collectif (en autobus, en métro, en tramway) » (13). L'accessibilité et la mobilité constituent, selon Hénaff (2008, 125-130), des aspects caractérisant le réseau. Le premier aspect garantit « que non seulement depuis n'importe quel point il est possible d'accéder à un autre point, mais surtout que nul n'a, en droit, le pouvoir de bloquer cet accès » (129). La mobilité demeure l'essence même du réseau, permettant l'interconnexion entre ses nœuds. Pourtant, nous le verrons dans ce qui suit, ces deux caractéristiques disparaissent pendant l'usage extraordinaire de la période festivalière, qui tend à canaliser et à contrôler les accès au périmètre du Quartier des spectacles.

Au contraire de la Place des arts, la conformation de la Place des festivals se caractérise par des lignes droites qui favorisent l'ouverture. Cette dernière est une autre propriété du réseau décrit par Hénaff, elle se réalise notamment grâce à la continuité. C'est une continuité esthétique, produite à travers l'aménagement de lignes, de formes et de volumes d'un ensemble d'espaces cohérents, qui crée l'ouverture, et ce, particulièrement entre le pavée de la place et celui des trottoirs de la rue Sainte-Catherine et de la Promenade des artistes (image 12). Cet aspect est renforcé par la contiguïté avec les autres espaces publics. Le nivellement de l'îlot Balmoral, sur lequel se trouve la place, a fait en sorte que l'effet acropole ne se produise pas, comme c'était auparavant le cas pour la Place des arts.

L'analyse topologique de l'espace, des lignes, volumes et surfaces, comme le rappelle Manar Hamad, permet de repérer son niveau d'ouverture ou de fermeture. Cette « valeur descriptive de la forme de l'expression (degré d'ouverture) est à interpréter comme un effet de sens attaché aux lieux : la forme de l'expression devient forme du contenu » (2013, 19). Avant la mise sur pied du Quartier des spectacles, d'un côté, des lignes droites, des coins et murs aveugles, des limites et bordures précises, créaient un effet de fermeture et de déconnexion entre la Place des arts et la ville. De l'autre, les lignes sinueuses et les formes curvilignes en soulignaient plutôt l'ouverture. Ces aspects ne se retrouvent pas dans la Place des festivals. Des formes et des lignes nettes, précises et droites configurent l'étendue de l'espace qui demeure pourtant connecté et ouvert visuellement aux alentours.

On pourrait voir dans ce basculement formel entre les catégories topologiques de rectilinéarité/curvilinéarité et celles d'ouverture/fermeture, connexion/déconnexion, le reflet du passage de l'enfermement des sociétés disciplinaires à l'ouverture du contrôle. La curvilinéarité est, pour Greg Lynn, un « mode of integrating complex interacting entities into a continuous form » (1999, 24). Elle permet donc une multiplicité virtuelle d'actions et de mouvements : « curvilinearity [...] is the ordering of a dynamical system of differential factors » (26), tandis que la linéarité caractérise un espace statique. Le défi d'une architecture qui permet une telle ouverture est alors, pour l'auteur, celui de créer « urban spaces in which a multiplicity of gestures are possible » (2004, 151). Les espaces-conteneurs, au contraire, tout en étant accessibles et ouverts, limitent les mouvements et les appropriations à travers, entre autres, leur conformation, qui exerce un contrôle invisible. Nous pouvons alors enrichir l'hypothèse posée pour la Place des arts sur la disciplinarité d'un espace réseautique, à un accomplissement de la logique de la programmation dans la Place des festivals. Il ne s'agit plus d'une discipline, qui passe par un cadre bâti qui délimite, enferme et observe la quotidienneté, mais plutôt d'un contrôle diffus qui,

paradoxalement, s'exerce à travers l'accessibilité et l'ouverture, ainsi que la multiplication des réseaux.

Deleuze l'avait prévu, le contrôle fonctionne à l'échelle numérique et non plus analogique. Les réseaux traversent la place, de la surface au souterrain. Ils roulent sur des voies séparées et bien délimitées, mais qui n'ont pas de limites physiques. La voie cyclable en est un exemple marquant dont nous avons retracé la polémique dans la revue de presse. La piste demeure bien délimitée et séparée de la circulation des autres moyens de transport en dehors du Quartier des spectacles. Toutefois, à l'intérieur du secteur, sa configuration brouille les limites avec la circulation piétonne. Elle est englobée par le trottoir et uniquement séparée des flux piétonniers par une signalétique au sol et une surface pavée plus claire (image 13). Ces limites floues rendent la cohabitation entre vélos et passants très difficile. De même, l'entrée de la place n'est pas délimitée par des éléments physiques et matériels, mais par un panneau signalant une série de comportements tolérés et interdits. Si le cadre bâti, la surface, les lignes et les volumes de la place ouvrent et la rendent accessible, un contrôle subtil et invisible l'enferme et la déconnecte. Ceci passe tout d'abord par la signalétique. Cette dernière est un aspect caractérisant la ville-réseau. Comme le souligne Annie Gérin : « la signalisation urbaine est une invention relativement récente dont le développement est associé aux débuts de l'expansion de la circulation routière » (2010, 25). Nous reviendrons sur cet aspect dans la section portant sur les pratiques de l'espace, dans le troisième chapitre, en renouant notamment avec la notion d'encyclopédie.

À la signalisation, s'ajoute un mobilier expressément conçu pour le Quartier des spectacles. Des bancs, des bornes, des parasols et d'autres objets amovibles peuplent les espaces vides en été, suggérant certaines actions (photo 14). Ces éléments disparaissent durant la saison hivernale, qui refroidit et inhibe les *affordances* les plus communes, comme de s'asseoir sur un banc. En fait, comme c'est le cas pour la Place

des arts, les saisons influent fortement sur l'aspect, la perception et l'usage des espaces publics du Quartier des spectacles. Si, durant la saison hivernale, la place demeure vide, remplie seulement par une stratégie d'animation que nous verrons dans le chapitre suivant, pendant le reste de l'année, elle est connectée avec les autres espaces et fréquentée par une population de travailleurs, de passants ou de festivaliers. La Promenade des artistes, le Parterre et la rue Sainte-Catherine constituent des espaces de jonction et de délimitation du point focal constitué par la place, bouclant le parcours des festivals.

2.6.2 La Promenade des artistes, le Parterre et l'Esplanade Clark

Entre 2010 et 2011, un important réaménagement routier reconfigure la portion nord de la Place des festivals, entre le boulevard de Maisonneuve, l'avenue du Président Kennedy, les rues Jeanne-Mance et Clark. Le Parterre est inauguré en 2010, et la Promenade des artistes, l'année suivante.

La Promenade des artistes (images 15-16) se situe sur le terre-plein, réaménagé et élargi, qui sépare l'avenue du Président Kennedy du boulevard de Maisonneuve, ainsi qu'entre la Place des arts et le Complexe des sciences Pierre-Dansereau, de l'UQAM. Elle forme une jonction entre la Place des festivals et le Parterre. Cet espace minéral de 3190 m², dont 1016 m² est couvert de végétation, est libre de tout artéfact fixe, symbole historique, mémoriel, politique ou identitaire. Il est simplement doté de huit « vitrines événement » qui suivent une ligne d'arbres plantés sur le côté nord du terre-plein (image 17). Ces squelettes blancs amovibles, en béton et en acier, peuvent accueillir des installations éphémères, des kiosques et des points de vente. Les « vitrines événement » constituent la quintessence de l'événementialité (image 18). Elles se substituent à tout artéfact architectural marquant l'espace de manière permanente, et participent à la logique rhizomatique de connexion de n'importe quel trait avec un autre. Les structures légères et multifonctionnelles peuvent être branchées au canal technologique et desservies en eau, en électricité et en

branchement multimédia. Elles peuvent aussi être déplacées et substituées facilement, adaptées aux besoins des festivals et connectées physiquement et virtuellement à l'espace environnant. De plus, avec le mobilier urbain et la stratégie visuelle que nous verrons dans les pages qui suivent, elles poursuivent l'objectif de marquer l'identité du lieu. Il s'agit de l'aspect distinctif des environnements thématiques, tel que le souligne Gottdiener : « an overarching motif complemented by corresponding thematic details throughout the constructed space that together create an entertaining, themed environment » (1997, 76). La surface, les volumes et les lignes suivent le même principe que la Place des festivals : espace ouvert, vide, caractérisé par des lignes droites et nettes, relié au reste par une continuité de style et une contiguïté dans la succession des espaces. Il s'agit d'un lieu de passage, bordé par la circulation routière des rues avoisinantes et connecté à la station de métro Place des arts, dont l'une des sorties donne sur le côté nord de la Promenade. La piste cyclable délimitant sa partie sud, sur le boulevard de Maisonneuve, est dédoublée sur l'avenue du Président Kennedy durant la période festivalière, pour éviter la confusion de circulation des vélos et des piétons (de fin mai à fin août). La Promenade demeure un lieu de passage délimitant et reliant les différents endroits du Quartier des spectacles. Elle connecte plus particulièrement la Place des festivals au Parterre, qui en constitue une continuation en forme, couleur et style.

Le Parterre, dont le nom provisoire dans le PPU était la Place de l'Adresse symphonique, est situé en face de la Maison de l'orchestre symphonique de Montréal et crée une continuité avec cette dernière (image 19). Ce lieu se voulait « un espace de représentation pour l'Orchestre, en même temps qu'un cadre physique mettant en valeur l'architecture de la salle » (Ville de Montréal 2007, 29). Le 7 septembre 2011, le Parterre participe à l'inauguration de la Maison symphonique par une projection sur écran géant du concert inaugural de l'orchestre dirigé par Kent Nagano. Au niveau du bâti, l'espace crée une ouverture visuelle sur l'édifice de l'orchestre. Contrairement au Musée d'art contemporain, l'architecture met de côté les murs

aveugles pour une solution plus dynamique jouant avec la transparence et la lumière. Cependant, l'entrée de la salle étant placée sur l'acropole de la Place des arts, accessible plus au sud, sur la rue Saint-Urbain, le nouvel espace n'offre réellement qu'un parterre au mur de la Maison de l'Orchestre symphonique. D'une superficie de 3455 m², l'espace est coupé en deux parties par le boulevard de Maisonneuve. La partie nord, le Petit Parterre, réunit les places Fred-Barry et Albert-Duquesne, deux portions de la ville autrefois séparées (image 20).

Dans ce petit triangle se trouve la seule œuvre d'art public du secteur, *After Babel, a Civic Square* de John McEwen et Marlene Hilton-Moore. Pourtant, en 2009, un concours d'art public pancanadien pour le Quartier des spectacles avait choisi quatre finalistes : Michel De Broin, Michel Goulet, Noel Harding et Hal Ingberg. Aucun des artistes n'a pu réaliser son projet et n'a réussi à remporter la majorité des voix du jury, organisé par le Bureau d'art public de la Ville de Montréal, en collaboration avec le Partenariat du Quartier des spectacles. En 2012, le Bureau d'art public lance un nouveau concours sur invitation seulement, cette fois, et en changeant de site. La nouvelle œuvre sera, en fait, située le long de la rue Jeanne-Mance, entre la rue Sainte-Catherine et le boulevard René Levesque. Un éventail d'artistes québécois a été considéré, parmi lesquels Stephen Schofield a été sélectionné. Le Bureau était à la recherche d'une « œuvre fragmentée » (Ville de Montréal 2012) s'intégrant donc à la logique rhizomatique de la ville-réseau. Dans l'attente de la concrétisation d'une telle œuvre, qui devrait être dévoilée en septembre 2014, *After Babel, a Civic Square* demeure la seule œuvre d'art public permanente dans le Quartier des spectacles. Réalisée par les artistes torontois John McEwen et Marlene Hilton-Moore en 1993, cette œuvre se trouvait à l'origine dans l'ancienne place Albert-Duquesne, devenue aujourd'hui le Petit Parterre. Suite à la réalisation du Quartier des spectacles, elle a été englobée par le nouvel espace. L'œuvre se compose

d'éléments humains et non-humains en bronze et en acier⁶³. Un masque figurant des traits humains et la silhouette d'un loup sont placés sur deux colonnes, tandis qu'une silhouette canine se trouve au sol. Le tout, accompagné d'un panneau d'interprétation affichant titre, détails techniques et descriptif, qui se lit comme suit :

en opposition au mythe de la tour de Babel, métaphore des barrières linguistiques, l'œuvre illustre la possible rencontre entre les humains ainsi qu'entre les règnes humain et animal. La disposition triangulaire des trois éléments sculpturaux qui se font face – une colonne surmontée d'un masque, l'autre, d'un loup et la figure canine au sol – suggère cette communication non verbale, ce dialogue entre des êtres de paroles et d'autres d'instincts.

L'œuvre, don de la Ville de Toronto à l'occasion du 350^e anniversaire de la Ville de Montréal, réfère au dialogue entre cultures au-delà des différences linguistiques. Une longue discussion pourrait être ici conduite sur la dualité Toronto-Montréal, ainsi que sur les deux langues officielles du Canada et leur inscription dans le tissu urbain, mais nous n'aborderons pas cette question. Nous nous pencherons plutôt sur le surpassement de ces dualités, qu'un grand projet de réaménagement urbain comme le Quartier des spectacles semble prôner. En effet, le plan d'urbanisme met l'accent sur le visuel et l'éphémère, plutôt que sur le linguistique et le mémoriel. Simon Harel a d'ailleurs observé que le Quartier des spectacles semble pencher vers une culture icônique plutôt que linguistique, afin de voiler les aspects tensifs et problématiques qui caractérisent pourtant un terrain de jeu politique contesté comme celui de la zone en question⁶⁴.

Le titre de l'œuvre, *After Babel, a Civic Square*, non seulement réfère à un surpassement des différences linguistiques d'un après Babel, mais surtout, et c'est particulièrement pertinent dans le cadre de cette étude, à une « place civique ». La

⁶³ Nous n'aborderons pas la question du mérite de l'œuvre, ni l'analyse stylistique ou formelle, mais la considérerons relativement aux espaces dans lesquelles elle se trouve.

⁶⁴ Ces réflexions ont été faites lors d'une conférence donnée par Simon Harel au Centre interuniversitaire de recherche sur la culture, les arts et les traditions à l'UQAM en mars 2012, intitulée *Petites délinquances montréalaises : mobilité et précarité dans l'espace public*.

deuxième partie du titre, *Civic Square*, renvoie à cet « espace civique du Bien Commun par opposition à l'espace privé des intérêts particuliers » (Hénaff 2008, 156). Il s'agit d'une conception que Hénaff qualifie de trompeuse. En effet, le langage montre encore une fois le mélange qui s'opère entre l'espace public et sa portée sociale et politique. L'aspect civique évoque le terme latin *civis*, ou cité, qui était en quelque sorte la latinisation de *polites*, le nom des habitants de la *polis*. Il comporte cependant une perte de sens, accrue avec le temps, face à la participation à la vie politique, comme le souligne Arendt. Au début de ce chapitre, nous avons vu que le *bios politikos*, la conception d'une isonomie et d'une participation publique à la vie politique inscrite dans le tissu urbain ne tient plus aujourd'hui. Pourtant, le langage et l'imaginaire réveillés par les discours en aménagement et en art public d'un espace civique du bien commun refont constamment surface.

Le Parterre, situé au sud du Petit Parterre où se trouve l'œuvre d'art public, était à l'origine prévu pour faire le pont, non seulement avec l'Orchestre symphonique, mais également avec l'Esplanade Clark (espace public censé boucler le circuit festivalier) (image 21). À l'opposé des autres espaces et pour faire le lien avec l'Esplanade Clark qui devait être recouverte de gazon, la surface végétale du Parterre prédomine : soit 2623m² sur un total de 3455m². Trois vitrines-événements se situent sur la partie est de l'espace, entre le minéral et le gazon qui se trouve sur le côté ouest. L'une des vitrines permet l'accès aux équipements techniques du Quartier des spectacles et à la ventilation souterraine de la Société de transport de Montréal. Plusieurs passages diagonaux pavés traversent la pelouse, dont un, doté d'un caniveau de brume et d'un système d'éclairage offrant un effet scénique, et ce, toujours dans l'objectif d'esthétisation de l'espace par des stratégies thématiques renvoyant au spectacle.

Quatre ans après son inauguration, le Parterre est adjacent à un terrain vague : la future Esplanade Clark. Celle-ci devait faire partie de la deuxième étape de l'échéancier des réalisations du quartier, après la Place des festivals. Son

réaménagement prévoyait un « espace public gazonné » (Ville de Montréal 2007, 26) de 5775 m² entre les rues Saint-Urbain, Clark, de Montigny et Sainte-Catherine, « bouclant le parcours des festivals » (26). Différemment des autres espaces-conteneurs, le végétal l'emporte ici sur le minéral. La surface est censée être recouverte d'« un gazon à forte résistance (2280 m.c.), pour accueillir les festivaliers et visiteurs en saison » (QIM 2009, 14). Le PPU souligne que :

l'îlot Clark offre les meilleures opportunités : sa superficie utilisable répond aux besoins d'espaces des festivals; sa localisation permet d'inscrire l'ensemble des espaces alloués aux festivals dans une continuité spatiale et fonctionnelle (Ville de Montréal 2007, 26).

De plus, l'Esplanade Clark contribue de manière active au contrôle, non seulement grâce à la présumée étendue vide de sa surface favorisant la visibilité, mais notamment avec la proximité des services de la Police de la Ville de Montréal. Ce détail est salué positivement dans le PPU : « la présence, sur l'îlot même, du Quartier général du service de Police de la Ville de Montréal permet d'assurer rapidement et en tout temps la sécurité des lieux » (26). Nous verrons dans la suite de l'analyse, en particulier en ce qui a trait aux stratégies de contrôle et d'appropriation de l'espace, à quel point ce lien est central dans la logique de programmation.

En 2009, le *Premier rapport d'avant-projet* produit par le QIM apporte des modifications substantielles à la réalisation de l'Esplanade. Plus particulièrement la partie sud, qui fait l'objet d'un possible aménagement. Une patinoire de 26x61m et un bassin d'eau de 26x12,8m sont prévus; ce dernier fonctionnant si bien en été, comme élément de rafraîchissement, qu'en hiver, comme piste supplémentaire de patinage. Un « pavillon de patineurs », avec une terrasse chauffée « transformable en concession commerciale » (Ville de Montréal 2007, 19) en été, est aussi prévu sur le côté ouest. Le projet touche également le sous-sol, dont la planification prend une allure importante : trois étages offrant un stationnement automobile, « un poste de location et de réparation de vélos, des toilettes publiques (40 unités), des vestiaires et

des douches, ainsi que des salles électriques et mécaniques » (18). De plus, ce serait l'endroit choisi pour placer le conteneur des poubelles pneumatiques. L'Esplanade bouclerait donc le parcours des festivals en surface et dans le réseau souterrain, grâce à un nœud de connexion multifonctionnel.

L'ensemble des espaces-conteneurs marque la fin de la ville-monument et l'accomplissement de la ville-réseau. Une ville-réseau qui participe à une logique de programmation présentiste, mettant l'accent sur l'événementiel et l'éphémère instantané, plutôt que sur l'historique et le mémoriel. La transformation de l'aspect pendant la saison festivalière participe et contribue grandement à cette logique.

2.6.3 Les espaces-conteneurs et les festivals

La relation entre le Quartier des spectacles et les festivals s'inscrit, entre autres, dans la surface, la forme, les lignes et les volumes des espaces publics considérés jusqu'ici. Cette relation est encore plus évidente au cours de la période festivalière, qui s'étale entre les mois de juin et de septembre. Une myriade de festivals – du plus grand et important, le Festival de Jazz de Montréal, à une longue série d'autres de tailles et de dimensions différentes – se produit désormais dans le périmètre du Quartier des spectacles. La saison festivalière change l'aspect, l'usage et la perception du secteur (images 22-23-24). De plus, la continuité est accentuée par la fermeture, dans le périmètre du quartier, de la rue Sainte-Catherine, ainsi que des rues Jeanne-Mance, Mayor et Balmoral, ce qui permet la libre circulation des piétons. Des grilles et des panneaux indiquant les comportements tolérés délimitent cette zone du reste de la ville et des personnes chargées du contrôle accueillent les visiteurs lors des festivals (images 24-25). La saison festivalière, nous l'avons souligné, change la conformation, les usages et la perception des lieux. Si les espaces sont normalement ouverts et accessibles, ils s'enferment et limitent leur accessibilité dans leur usage extraordinaire. La rue, la place et la promenade se fondent alors en un espace collectif piétonnier. Paradoxalement, cette stratégie qui élargit et amplifie la capacité d'accueil

englobant les rues coupées à la circulation, limite fortement les déplacements des moyens de transport et des piétons. Pour traverser le secteur, il faut passer par un contrôle physique et utiliser des entrées établies. Il n'est plus possible d'y circuler librement ni d'y accéder de toute part, à l'encontre de la logique du réseau et de ses caractéristiques d'ouverture que sont l'accessibilité et la mobilité. Le nivellement des surfaces ainsi que le réaménagement des trottoirs, notamment sur la rue Sainte-Catherine, où seuls des bollards amovibles les séparent de la chaussée, permettent le fusionnement, tant au plan esthétique que fonctionnel (image 26). Un plateau vide, ouvert et contrôlé, permettant une visibilité accrue, s'offre alors aux spectateurs des festivals. Des scènes sont placées dans le secteur, créant une sorte de salle de spectacles en plein air. La plus importante est localisée sur le côté nord de la Place des festivals, l'endroit censé accueillir les seize arbres manquants (image 27). Les autres scènes se trouvent sur le Parterre, l'Esplanade Clark, l'Esplanade de la Place des arts, la rue Sainte-Catherine et ailleurs dans le périmètre du Quartier des festivals, selon les besoins de chacun des festivals. De plus, elles portent les noms de leurs commanditaires : scène Bell, Hydro-Québec, Ford, Loto-Québec, etc.

Le privé se mêle au public dans ce parapublic que Charney avait déjà observé dans le cas du Complexe Desjardins et dans d'autres exemples, qui se multiplient à partir des années soixante-dix. Des entreprises de festivals et leurs commanditaires marquent désormais la sphère publique dans une réalisation accrue des stratégies de thématization, qui non seulement y rattachent un thème, mais également des produits de consommation. Guy Débord observait, avec une vision pessimiste, que « l'organisation technique de la consommation n'est qu'au premier plan de la dissolution générale qui a conduit ainsi la ville à se consommer elle-même » (1967, 174). Au contraire, nous faisons face à une production urbaine. La ville produit ainsi des espaces de consommation. Celle-ci ne passe plus seulement par le domaine privé, les marchés ou autres endroits dédiés au commerce, mais fusionne avec l'aménagement en créant des espaces publics vides pour accueillir la marchandise et

le spectacle. La stratégie mise sur pied par le Partenariat du Quartier des spectacles vise à animer ces lieux en tout temps, même en saison hivernale, pour pallier un aménagement qui a conçu des conteneurs plutôt que des endroits pensés dans une écologie.

2.7 Conclusion

Dans le texte de présentation du Quartier des spectacles, la Ville de Montréal donne un point de vue intéressant et éclairant sur la vision municipale de l'espace public dans ce secteur :

le concept d'aménagement résulte d'un intense effort de création où le domaine public est conçu comme un lieu de représentation, à la manière d'un théâtre. Par sa forme, son mobilier urbain et les matériaux utilisés, tout le secteur témoigne de la volonté d'y consolider et d'y pérenniser les activités culturelles⁶⁵.

Le domaine public y est conçu comme lieu de représentation, comme c'était le cas de la ville-monument. Pourtant, il y a une différence fondamentale : le cadre bâti ne symbolise plus le pouvoir politique et institutionnel, il offre plutôt une scène de représentation pour l'éphémère et l'événementiel. Les spectacles se succèdent dans une cadence saisonnière, païenne, ne laissant aucune trace physique. Les espaces-conteneurs sont prêts à accueillir les événements dans un continuum coupé seulement par la saison hivernale, à laquelle la stratégie d'animation du Partenariat du Quartier des spectacles cherche à apporter une solution.

L'ampleur du projet permet de créer une atmosphère cohérente, grâce à un réaménagement urbain conçu en partageant la même vision. Le choix même de nommer cette zone urbaine « quartier » renvoie à une volonté d'homogénéisation, selon ce que Rosalyn Deutsche définit comme une « idéologie de quartier » (1999). L'auteure critique les interventions urbaines contemporaines qui engendrent des

⁶⁵ Ce texte est la présentation en ligne du Quartier des spectacles publiée sur le site Internet de la Ville de Montréal, consultable à l'adresse : <http://ville.montreal.qc.ca/quartierdesspectacles>. Consulté le 10 juin 2014.

phénomènes de *gentrification* à travers des plans de revitalisation de grande envergure visant à créer une idéologie de quartier qui :

defines urban space as a community of shared interests [...]. Indeed, we have seen that in the name of neighborhood, people without homes are evicted [...]. Also, in the name of neighborhood, sex businesses are threatened with near extinction (1999).

Au nom de l'idéologie du quartier, des expropriations ont en effet expulsé, ou essayé sans succès, des activités, des commerces et des personnes présentes sur les lieux depuis des années, nous l'avons souligné dans la revue de presse, et nous y reviendrons dans le quatrième chapitre. C'est la rhétorique du bien commun qui produit, encore selon Deutsche, un alibi pour le réaménagement urbain (1996, 291). Le PPU l'explique d'ailleurs clairement. Le but est de « donner au centre-ville un nouvel espace public unique, répondant en partie aux besoins des festivals et affirmant l'identité du Quartier des spectacles » (Ville de Montréal 2007, 25). Cette affirmation souligne la portée sociopolitique qu'un tel aménagement met en jeu, un aspect que nous avons abordé au tout début de ce chapitre. Les espaces publics conçus répondent donc à deux besoins : offrir un ancrage urbain aux festivals et contribuer à la définition d'une identité urbaine. Ils sont tous deux imbriqués l'un dans l'autre au sein du projet du Quartier des spectacles. Les festivals, nous l'avons vu, tissent des relations étroites, « amoureuses », avec les espaces publics qui, à leur tour, visent à inscrire de manière permanente cette identité de ville festive et de métropole culturelle.

De plus, et nous l'avons déjà mentionné dans le premier chapitre, le Quartier des spectacles s'implante dans une partie de la trame urbaine montréalaise très importante pour son identité historique et actuelle. Cette zone tampon se situe entre l'ouest anglophone, cœur financier de la ville, et l'est francophone, traditionnellement occupé par l'industrie et la classe ouvrière. Cet espace constitue, à partir des années soixante, l'endroit d'une inscription identitaire matérielle, politique et sociale qui se

prolonge jusqu'à nos jours. Nous avons remarqué que le passage de la ville-monument typique d'une société disciplinaire à la ville-réseau caractéristique d'une société de contrôle s'accompagne d'une spécificité montréalaise du cadre bâti. De fait, les environnements thématiques constituent un aspect distinctif de ce passage, spécialement en Amérique du Nord. Cependant, au Québec, et notamment à Montréal, on peut observer des traits particuliers, renvoyant à la *Montrealness* théorisée par Melvin Charney. De façon générale, la réalisation des quartiers thématiques fait souvent appel à des stratégies d'internationalisation qui impliquent le recours à des *starchitectes*.

La « renaissance culturelle » de Toronto dans les années 2000, avec les interventions d'architectes de renommée internationale tels que Will Aslop, Jack Diamond, Norman Foster, Frank Gehry et Daniel Libeskind, en est un exemple important (Éthier 2013). La Ville de Montréal, bon gré mal gré⁶⁶, a recours à des architectes locaux, qui ont déjà réalisé quelques années auparavant un projet de quartier thématique, le Quartier international. En plus, elle opte pour un plan d'aménagement des espaces publics dont nous avons montré la portée sociopolitique : l'établissement d'une ville-réseau, réalisant une logique de programmation à travers le cadre bâti pour y inscrire une identité urbaine. Une telle stratégie de marquage identitaire utilise la culture comme outil politique d'affirmation. C'est encore Charney qui, écrivant à propos du Complexe Desjardins, souligne que : « the marginality of Québec remains its source of strength » :

the significance of new movements in the architecture is found in the radical use of existing codes to redefine a typology of building types, and to articulate the possibilities of an alternate discourse to traditional practices [...] It presents a country with a history of dissent (2013, 331).

⁶⁶ Si, d'un côté, la Ville vise à mettre en valeur les excellences locales en design, de l'autre, le recours à des *starchitectes* n'est pas concluant. C'est notamment le cas de la construction du 2-22. Les tentatives pour engager l'architecte de renommée internationale Paul Andreu pour réaliser l'édifice n'ont pas fonctionné, pour des raisons économiques et politiques, comme nous avons vu dans le premier chapitre.

Le Quartier des spectacles, la Place des arts, le Complexe Desjardins et les Habitations Jeanne-Mance constituent autant d'interventions contribuant à construire un discours identitaire dans la trame urbaine. De la vision d'une ville québécoise francophone aux aspirations culturelles et à vocation sociale, c'est une ville festive qui a été développée par l'entremise de stratégies de spectacularisation et d'esthétisation. Cette dernière doit composer avec les pratiques de l'espace, que nous étudierons dans le chapitre suivant, et la charge symbolique et affective qui y est projetée par la mémoire collective et l'imaginaire urbain.

Le projet de réaménagement cherche, tout comme le discours politique, à écrire une nouvelle histoire, retravaillant la mémoire et l'imaginaire, narcotisant les traits dysphoriques de la ville et emphasiant les aspects euphoriques. Il poursuit cet objectif en réalisant des environnements thématiques dépourvus de tout renvoi mémoriel, historique, politique ou identitaire. Les espaces-conteneurs éliminent tout élément pouvant être détourné et créent une zone franche apte à accueillir une identité programmée au plan politique et projetée par une stratégie d'esthétisation. De plus, ils participent à une logique de programmation de la ville-réseau qui exerce son contrôle à travers des stratégies diffuses et omniprésentes, mais moins visibles qu'elles ne le seraient dans une ville-monument. À l'encontre des sociétés disciplinaires où l'aménagement et le cadre bâti fournissaient le dispositif de pouvoir, ce dernier s'exerce actuellement par le biais de stratégies subtiles, en passant par la signalétique, l'événementiel et la technologie. L'espace public ne devient qu'un simple conteneur, un théâtre en plein air.

La question de l'espace public n'est évidemment pas résolue, mais nous y reviendrons dans les prochains chapitres, notamment grâce à l'apport des études des pratiques spatiales et des stratégies d'internationalisation des villes. Le Quartier des spectacles constitue cependant un excellent cas d'étude pour y réfléchir, pour repenser son discours et son aménagement sans tomber dans la rhétorique du bien

commun. Les propos de Hénaff permettent de poser les questions suivantes : « comment réinventer la *rue* et la *place*; comment manifester des signes publics c'est-à-dire visibles, d'une identité urbaine » (Hénaff 2008, 218)? À l'encontre de la disparition de l'espace et de la place publique, le Quartier des spectacles les fait revivre. Il leur donne cependant une spécificité propre, qui suit la logique de la programmation et de la ville-réseau, complexifiée par les « pratiques », dont nous discuterons les qualités dans le prochain chapitre.

CHAPITRE 3

PRATIQUES ET STRATÉGIES D'ESTHÉTISATION DE L'ESPACE

UNE ESQUISSE ÉTHICO-ESTHÉTIQUE

C'est à partir de la cadence rythmique des pas qui traversent quotidiennement le Quartier des spectacles, que ce chapitre approchera les pratiques des espaces-conteneurs. Pratiquement, nous nous pencherons sur les réflexions de Michel de Certeau, sémiologue à sa manière, qui a consacré de très belles pages aux tactiques créatives du quotidien. Dans les années quatre-vingt, il plongeait son regard « incarné » sur une autre ville nord-américaine, New York, du haut d'un lieu emblématique et disparu de manière tout aussi emblématique, le World Trade Center. De là-haut, de Certeau observait le « style d'appréhension tactile et d'appropriation kinésique » (1990, 147) du va-et-vient des individus tissant des relations avec la trame urbaine. Nous traiterons précisément de cette relation du corps à l'espace dans ce chapitre, pour en esquisser une portée éthico-esthétique.

L'espace public, avec ses rues, ses places, ses promenades, ses squares et ses parcs, sert de base à l'organisation rhizomatique de la ville : déplacements, flux et échanges qui se multiplient par les moyens de communication. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, une logique de programmation organise la ville-réseau et l'aménagement de ses espaces publics à travers un contrôle diffus. La pratique architecturale a d'ailleurs su s'adapter, au cours des dernières décennies, afin de mieux correspondre à la souplesse et à la malléabilité des sociétés de contrôle.

Remarquant ce phénomène qui caractérise la ville actuelle, le sociologue Guy Bellavance souligne que les « architectes et urbanistes apprennent à programmer pour l'avenir la configuration mouvante des villes. L'urbanisme concret n'est rien d'autre de fait aujourd'hui qu'un travail de programmation » (1999, 135). Ce dernier s'ajuste au fur et à mesure aux mutations nécessaires à son fonctionnement. Par contre, l'espace urbain est reprogrammé à son tour par les pratiques des tacticiens, pour utiliser un terme cher à de Certeau⁶⁷.

Dans le chapitre précédent, nous avons envisagé la logique de programmation et les espaces en termes topologiques, donc en relation avec une continuité spatiale et un mouvement virtuel. Dans les lignes qui suivent, nous approchons le corps en mouvement, tissant des liens avec la trame urbaine. De Certeau apporte alors un point de vue fécond à notre étude. La mise en acte d'une virtualité contenue dans le cadre bâti est en fait actualisée, resémantisée et appropriée par les pratiques :

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 planifiée et lisible (de Certeau 1990,142).

De Certeau propose de poursuivre, mais surtout d'inverser, la perspective foucauldienne sur l'espace, centrée sur l'enfermement et le panoptisme. Il prend ainsi en considération ces pratiques de l'espace qui, de temps en temps, fuient le dispositif disciplinaire. L'auteur écrivait les lignes citées plus haut en 1980, dix ans avant l'esquisse d'une théorie des sociétés du contrôle par Gilles Deleuze (1990). De Certeau était plus positif que Deleuze face au dépassement des sociétés disciplinaires. En fait,

⁶⁷ De Certeau développe une théorie des pratiques dans laquelle il distingue les stratégies des tactiques. Les premières sont de l'ordre du contrôle, elles constituent les interventions d'organisation de la ville comme les plans d'urbanisme et les politiques urbaines. Les deuxièmes sont les relectures et les réappropriations quotidiennes de l'espace de la part des citoyens qui apportent des ruses et des resémantisations.

si Deleuze met l'accent sur les stratégies de contrôle et leur omniprésence, de Certeau observe, quant à lui, les tactiques qui fuient cette logique. Il entrevoit déjà un dépassement des sociétés dites disciplinaires et de la surveillance, selon les termes de Foucault, par les tactiques des bricoleurs du quotidien. De Certeau fait ici référence à Henri Lefebvre⁶⁸. Il le considère en effet comme une importante source d'inspiration pour une approche qui étudie l'« anti-discipline » des « procédures et ruses de consommateurs » (de Certeau 1990, XL). Son objectif est alors :

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 (XL).

Cette anti-discipline fait-elle désormais partie intégrante de la modulation et de la malléabilité des sociétés de contrôle qui doivent constamment s'y ajuster? Cette question mène à une seconde : quelles relations entretiennent alors aujourd'hui les pratiques avec un système ouvert et diffus de contrôle comme celui du Quartier des spectacles? Pour répondre à ces questions, nous avons personnellement fait l'expérience des espaces publics du Quartier des spectacles et observé les relations qu'entretiennent avec eux les sujets qui les fréquentent. Cette période d'observation a duré de janvier 2010 à juin 2014. Durant cet arc temporel, le réaménagement du quartier était *in fieri*. Nous avons donc pu examiner une trame urbaine en évolution constante, soumise à des reprogrammations quotidiennes. À la fin de cette période, le Quartier des spectacles était presque complété, sauf l'Esplanade Clark. Nous pouvons alors tracer une série de pratiques qui réécrivent et resémantisent ces espaces. Le rapport qui suit témoigne d'une fréquentation sensorielle et corporelle des lieux⁶⁹.

⁶⁸ De Certeau ne donne pas de renvoi spécifique, mais se réfère aux études que Lefebvre conduit sur la vie quotidienne (1990, 9).

⁶⁹ À travers ce que de Certeau décrit comme une « pratique observatrice et engagée » (1980, 10), nous avons fréquenté, parcouru et observé les espaces publics du Quartier des spectacles de 2010 à 2014, à pied comme en vélo, de jour comme de nuit, en hiver comme en été. L'observation engagée était constituée d'une fréquentation corporelle, une prise de notes de terrain et de photos. Suite aux

Ce chapitre se divise en deux parties. La première sert à élaborer un cadre théorique et une revue de la littérature pour définir ce que nous entendons par « portée éthico-esthétique ». Nous voulons ainsi repenser les pratiques de l'espace à partir de la notion d'énonciation piétonnière formulée par Michel de Certeau et à travers les notions d'encyclopédie et de praxis énonciative (Eco 1984, 1999, 2010; Fabbri 2008; Montanari 2012; Zinna 2008). Cette dernière est reliée à une logique de reprogrammation qui fait écho à celle de programmation, abordée dans le chapitre précédent (Bellavance 1999). Dans la reprogrammation, nous prenons en considération l'imprévu, ou reprenant les termes de Youri Lotman : l'explosion (2004). Ce qui mène à esquisser une portée éthico-esthétique des pratiques renouant avec l'éthique que Deleuze et Guattari proposent à partir de Baruch Spinoza (2003; 2005).

À partir de ce cadre théorique, nous présentons, dans la deuxième partie du chapitre, l'analyse des pratiques de l'espace dans le Quartier des spectacles. Plutôt que de proposer une typologie, nous les envisagerons dans leur rythmicité et leur chronotopie, par une approche qui prend en considération l'aspect éthico-esthétique. L'œuvre posthume d'Henri Lefebvre (1992) sert de base à cette « rythmanalyse », ce qui permet de procéder à une étude chronotopique de l'espace qui fait pendant à la perspective topologique du chapitre précédent, et ce, à travers les considérations du géographe Luc Gwiazdzinski (2005; 2013). Les observations conduites par l'urbaniste William Whyte (1980) sur les pratiques dans les espaces publics viendront compléter le tout.

observations, des hypothèses étaient posées et elles étaient par la suite mises à l'épreuve, en continuant la fréquentation des lieux et la prise de notes et de matériel visuel. La méthodologie a donc constitué un processus *in fieri* qui s'est constamment adapté à l'environnement, aux conditions climatiques, sociales et politiques. Il s'agit d'une méthode immanente qui pose des hypothèses au fur et à mesure de l'analyse et de l'observation, qui les vérifie et les ajuste tout au long du processus. Une telle démarche, rigoureuse mais souple en même temps, a été fondamentale pour pouvoir approcher un objet d'étude complexe en constante évolution comme le Quartier des spectacles. Cette souplesse exigée, nous a en fait permis de développer des outils théoriques et un point de vue capables de traiter des tensions et des dynamiques, des rythmes et d'une continuité, plutôt que de procéder à une étude statique et transcendante de l'objet.

3.1 Pratiques et énonciation

Pour aborder la question des pratiques, nous prenons appui sur les travaux de l'auteur avec qui nous avons ouvert ce chapitre : Michel de Certeau. Une importante partie de son œuvre, *L'invention du quotidien* (1990), est dédiée aux pratiques de l'espace. De Certeau se sert de la théorie de l'énonciation, faisant référence à l'œuvre d'Émile Benveniste (1966) et à celle de Roland Barthes (1970), pour esquisser un plan immanent des pratiques de l'espace à partir du concept d'« énonciation piétonnière » (1990, 148).

Louis Marin, qui lui dédie l'essai « L'aventure sémiotique, le tombeau mystique », se concentre notamment sur le concept d'énonciation chez de Certeau, qu'il nomme le « voyageur dans les signes » (1987, 207). Marin reprend les conceptions d'énonciation d'Algirdas Greimas et Joseph Courtés (1979), et d'Émile Benveniste (1966), pour dessiner la particularité de l'« énonciation piétonnière » de Michel de Certeau :

instance de passage, événement, ces deux notions de l'énonciation qu'une sémiotique se posant en théorie générale du langage considère comme exclusives l'une de l'autre, la recherche de Certeau parce que voyage [...] se développe non de les conjoindre, mais de creuser leur écart et de l'investir par l'attentive description et la plus minutieuse analyse de régimes et d'économies discursives, spécifiques par leurs protagonistes, les situations et les modes de communication, les circonstances spatio-temporelles, le contexte socio-historique, les contraintes des univers où ces discours prennent place (Marin 1987, 209).

Il y a, chez de Certeau, une conception écologique de la ville que nous décrivons comme médiale : une ville constituée, habitée et resémantisée par les médiations des discours, des plans d'aménagement, de la matière et des technologies, ainsi que des tactiques d'appropriation. Le recours à la notion d'énonciation permet alors de considérer l'espace urbain non pas « d'en haut » (c'est-à-dire du point de vue de ses représentations et des plans), mais au « ras du sol, avec des pas » (de Certeau 1990, 147). De plus, la théorie de l'énonciation vit actuellement un renouveau au sein des théories sémiotiques.

Le sémiologue italien Paolo Fabbri fait un bilan de l'état de la sémiotique à la fin du siècle dernier dans son ouvrage *Le tournant sémiotique* (2008), où il cherche à établir un dialogue entre les différentes écoles (Peirce-Eco et Saussure-Greimas). Ce faisant, il place l'énonciation dans les « kits de survie méthodologique » (Fabbri 2008, 28); l'énonciation, au sens de Benveniste, est une instance de médiation qui instaure une subjectivité dans le discours, un acte et un procès d'appropriation de la langue (1966, 258-266). L'énonciation, pour Fabbri, permet de faire le pont entre l'interprétant et la sémiiose illimitée peircienne et leur réalisation. Elle se définit alors comme « cette instance particulière grâce à laquelle l'intersubjectivité est inscrite à l'intérieur du discours même » (Fabbri 2008, 116). Nous retenons donc cet aspect relationnel de l'énonciation, plutôt que de la concevoir comme subjective ou presque personnifiée, ainsi que ce lien fécond entre sémiotique peircienne et narrative.

La théorie de l'énonciation constitue un outil important qui a permis à la sémiotique de se réactualiser⁷⁰, notamment par rapport à la notion de pratique, qui effectue un véritable retour en force; retour qu'observait déjà de Certeau en 1980 (1990, 148). La notion d'« énonciation piétonnière » se décline plus précisément, selon l'auteur, en trois modes : présent, discontinu et phatique. D'abord, elle s'approprie et actualise syntagmatiquement certains usages paradigmatiques prévus par l'espace, les inventant parfois dans un moment spécifique-présent. Par ailleurs, elle crée une discontinuité qui articule une série d'opérations, des choix qui parcellisent et resémantisent la discursivité urbanistique, provoquant un point de rupture. Enfin, elle permet une organisation phatique de contact qui « crée une organicité mobile de l'environnement » (1990, 150).

Les pratiques décrites par de Certeau se réfèrent à cet « espace anthropologique » qu'avait formulé Maurice Merleau-Ponty dans son œuvre *Phénoménologie de la*

⁷⁰ Ceci est le cas pour la sémiotique de filiation greimassienne, de l'École de Paris et de sa filière italienne. Pour Fabbri, les autres concepts qui ont permis une réactualisation de la sémiotique sont la tensivité, l'aspectualisation, la valeur, l'efficacité symbolique et l'esthésie (2008, 29).

perception (1945). La phénoménologie merleau-pontienne est une source très précieuse en ce qui concerne les approches sémiotiques du sensible et le rapport du corps à son environnement, notamment pour l'École de Paris, Greimas en tête (Parret 1999, 46). Comme le fait James Gibson dans *The Ecological Approach to Visual Perception* (1986), Merleau-Ponty explicite une théorie axée sur la perception et consacre une partie importante à l'espace. Si elle a le mérite de ramener l'intérêt au corps, au sensoriel et à un espace non géométrique, sa perspective est cependant fortement anthropocentrée. Dans les faits, elle conçoit un espace anthropologique bâti sur l'espace naturel, plutôt que de les concevoir dans une coexistence mutuelle comme le fait Gibson.

Dans *Animate Form* (1999, 34), Greg Lynn critique l'approche phénoménologique, qui conçoit le mouvement et la temporalité comme des éléments secondaires, ajoutés à l'espace par le sujet même. Au contraire, Lynn cherche à développer une conception architecturale dynamique qui porte déjà en soi, en la matière, un champ de forces qui influence le mouvement. Une telle conception se rapproche de celle de Gibson, pour qui l'espace n'est pas séparé entre naturel et culturel, et pour qui l'environnement *afforde* une série potentielle d'actions en relation mutuelle avec le sujet qui les perçoit. Lynn s'éloigne cependant de la perception strictement visuelle, soutenant que « the primary method of experiencing these vector effects is not optical or through aesthetic contemplation but instead through performance » (1999, 34). De Certeau, de son côté, n'oublie pas l'aspect performatif de l'expérience et du corps, car l'énonciation piétonnière est une instance qui inscrit une intersubjectivité à travers des corps en mouvement dans l'espace urbain de la ville.

L'étude des pratiques implique donc une attention au corporel, un aspect auquel Henri Lefebvre a consacré une partie importante de sa théorie de l'espace. Le retour au corps que Lefebvre effectue à travers les pratiques spatiales est plutôt lié à un

« corps total (pratico-sensible) » (1986, 75) qu'à un corps comme médiateur physique de l'expérience entre un sujet et un objet. Avec *La production de l'espace* (1986), Lefebvre trace les premiers traits d'une théorie du sensoriel qui sera complétée et complexifiée par la suite à travers la « rythmanalyse » (1992). Dans sa première conception de la pratique spatiale, l'auteur maintient une vision marxiste qui subordonne le spatial-social au politique :

la *pratique spatiale* consiste en une projection « sur le terrain » de tous les aspects, éléments et moments de la *pratique sociale*, en les séparant, et cela sans abandonner un instant le contrôle global, à savoir l'assujettissement de la société entière à la *pratique politique*, au pouvoir d'État (1986, 15).

En outre, Lefebvre critique l'approche sémiotique, qu'il accuse d'omettre les côtés sensoriel et corporel de l'expérience. La sémiotique aurait donné la primauté à l'aspect cognitif et à la perception visuelle, au « conçu » et au « perçu », mettant de côté le « vécu » (74). Cette critique fait état des premières études sémiotiques de l'architecture et de la ville des années soixante-dix, époque pendant laquelle Lefebvre écrivait son œuvre. Les recherches sémiotiques étaient en effet calquées sur un modèle linguistique qui ne laissait pas trop d'espace au corps. En témoignent des textes fondateurs tels les essais de Roland Barthes et de Françoise Choay, publiés dans la revue *Architecture aujourd'hui* (1967; 1970). À ces derniers se joignent l'essai « Pour une sémiotique topologique », d'Algirdas Greimas, publié dans *Sémiotique et sciences sociales* (1976) et le texte d'Umberto Eco, « La fonction et le signe : Sémiotique de l'architecture », paru dans *La structure absente* (1968). Par exemple, dans cette dernière œuvre, l'auteur réfléchit sur une sémiotique de l'architecture à travers les notions linguistiques de code, de fonction, de dénotation et de connotation⁷¹. Il aborde la question de l'espace bâti, du design et des styles architecturaux et conçoit l'architecture comme une communication de masse (Eco

⁷¹ Dans ce texte, Eco traite de la fonction des signes architecturaux qui s'explique dans un signifié premier, la dénotation, et un signifié deuxième, la connotation, à travers un processus de décodage intrinsèque au système culturel et linguistique, le code.

1968, 261-317). Greimas, quant à lui, propose « une grammaire textuelle de la ville » (1976, 141) opérant des « emprunts à la linguistique dont certains se méfient, et qui relèvent de l'épistémologie générale des sciences » (135). Son objectif est d'étudier les langages spatiaux, qui se constituent d'un signifiant spatial et d'un signifié culturel, en allant repérer des invariants sur les plans syntagmatique et paradigmatique. Les deux auteurs font preuve, dans ces écrits, d'une influence très forte des théories linguistiques et de communication. Ils ne prennent cependant pas en compte certains aspects de l'espace, dont justement le corps en mouvement.

Dans la revue *L'architecture d'aujourd'hui*, Roland Barthes et Françoise Choay publient des articles sur la relation entre l'urbanisme et la sémiologie, en jouant à inverser les deux termes dans leur titre : « Urbanisme et sémiologie » (1967) et « Sémiologie et urbanisme » (1970). Dans ce dernier, Choay utilise une approche plutôt historique, qui se développera ensuite dans ses écrits sur l'urbanisme. Roland Barthes, pour sa part, propose des réflexions sur le problème d'une sémiologie urbaine, en partant du constat que l'espace humain constitue un espace signifiant. Barthes, dont le texte est cité à maintes reprises par de Certeau dans *L'invention du quotidien*, se détache de l'approche textualiste greimassienne. Il conçoit la ville comme un discours : « la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville » (Barthes 1985, 264). En même temps, elle constitue une structure qui ne doit cependant pas être remplie d'un contenu fixe et stable, car les interprétations de la ville sont multiples et changeantes. L'influence du structuralisme est clairement repérable dans ces textes. Cependant on peut aussi y retrouver des symptômes de contrariété, comme dans *La structure absente* de Eco (1968), dont le titre indique clairement la critique du courant structuraliste. De même, Barthes, avec sa conception d'une ville malléable, souligne l'importance des lectures différentes de la ville. Il suggère de ne pas chercher à établir un sens univoque et fixe à l'expérience urbaine, car la « chasse au signifié ne peut [...] constituer qu'une démarche provisoire » (Barthes 1985, 267).

Dans sa réflexion sur l'énonciation, de Certeau s'inspire des comparaisons barthiennes entre l'« acte de parler », l'« acte de marcher » et celui d'habiter la ville (1990, 148). À travers la formule d'énonciation piétonnière, l'auteur souligne comment « l'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés » (de Certeau 1990, 148). À partir de ce cadre théorique et des réflexions menées dans le chapitre précédent, nous traiterons, dans la section suivante, des pratiques de l'espace et de la logique de la reprogrammation. Pour ce faire, nous nous pencherons sur la dimension « immanente » des pratiques du quotidien dans le Quartier des spectacles.

3.2 Logique de reprogrammation et immanence des pratiques

Dans un article publié dans *E|C*, Alessandro Zinna livre une réflexion fructueuse sur l'immanence dans l'approche sémiotique (2008)⁷². L'auteur s'appuie sur la conception spinoziste d'immanence développée par Deleuze et Guattari. Pour ces auteurs, Spinoza demeure :

le prince des philosophes [...] celui qui savait pleinement que l'immanence n'était qu'à soi-même, et ainsi qu'elle était un plan parcouru par les mouvements de l'infini [...] peut-être le seul à n'avoir passé aucun compromis avec la transcendance (Deleuze et Guattari 2005, 49).

Le Spinoza de l'*Éthique* constitue pour Deleuze et Guattari « le vertige de l'immanence auquel tant des philosophes tentent en vain d'échapper » (50). Ils expliquent :

le plan d'immanence n'est pas un concept, ni le concept de tous les concepts. [...] Les concepts sont comme les vagues multiples qui montent et qui s'abaissent, mais le plan d'immanence est la vague unique qui les enroule et qui les déroule (38).

Suivant la conception de Deleuze et Guattari, l'immanentisme, pour Zinna, sert alors à « s'orienter dans la pensée » (Zinna 2008, 4). Le passage de l'immanence à la

⁷² *E|C* est la revue de l'association italienne de sémiotique. L'article de Zinna fait suite à un colloque tenu à l'Université de Venise les 6 et 7 mai 2008, portant le titre « Accidents et explosions. A. J. Greimas et J. M. Lotman. Pour une sémiotique des cultures » (notre traduction).

notion de praxis énonciative et de reprogrammation que l'auteur fait, grâce aux réflexions menées par Youri Lotman sur l'événement et l'imprévisibilité dans sa dernière œuvre, *L'explosion et la culture* (2004)⁷³, est particulièrement intéressant dans le cadre de cette recherche. La praxis énonciative ne constitue pas, pour Zinna, le mécanisme de passage des structures narratives profondes au plan discursif. Elle est plutôt un acte « de production dans la dynamique de l'interaction » (Zinna 2008, 1). Nous sommes alors dans une « sémiotique de la variation, de l'événement et de la praxis énonciative » où l'on assiste à des reprogrammations :

dans la praxis énonciative on assiste à ces phénomènes de reprogrammation du projet immanent en fonction de l'interaction perceptive avec le monde ou de l'interaction intersubjective et en relation au développement d'événements ou scénarios imprévus [...] L'imprévu est tout ce qui oblige à reprogrammer l'action signifiante à différents niveaux de profondeur en fonction des changements qui sont intervenus (11).

La programmation, nous l'avons définie comme cette logique qui domine les sociétés de contrôle, où opèrent la modulation et l'adaptabilité aux changements et aux imprévus. La reprogrammation appartient aux pratiques, à la praxis énonciative qui se réadapte, invente et réagit à l'imprévu.

L'imprévisibilité constitue l'une des caractéristiques de la pensée de l'explosion chez Lotman (2004). Pour l'auteur, « le moment de l'explosion est le moment de l'imprévisibilité » (Lotman 2004, 161), mais ceci ne signifie pas que tout est possible. Une série de possibilités, ou d'*affordances*, dirions-nous, se présente lors de l'événement, certaines prenant forme et permettant de passer à un autre état de choses : « chaque moment de l'explosion a son propre assortiment de possibilités

⁷³ Dans son texte, Zinna fait un long *excursus* sur l'immanence partant de la conception philosophique chez Deleuze et Guattari, en passant par l'acception linguistique de Hjelmslev dans les *Prolégomènes à une théorie du langage* (1971) et par la différence entre immanence et manifestation chez Greimas (Zinna 2008). Nous retenons dans le cadre de notre étude le lien qui se tisse entre le plan de l'immanence de Deleuze et Guattari et celui de l'événement chez Lotman et Uspenskji pour esquisser la notion de praxis énonciative. Le texte de Zinna est en italien et les citations ici reportées sont traduites par l'auteur de cette thèse.

équivalentes de passer à l'état suivant, en dehors duquel se situent des changements notoirement impossibles » (161). La reprogrammation énonciative est alors, pour Zinna, « la réponse immanente à l'imprévisibilité des événements en situation » (2008, 11). Elle relève de l'improvisation et de la « capacité à s'adapter aux mutations du contexte, aux imprévus ou aux changements événementiels » (11). La praxis énonciative et sa logique de reprogrammation constituent la possibilité qui peut conjuguer l'immanence à l'imprévisibilité. Elle est en fait une réponse « partielle » et « immanente » à l'événementialité de l'imprévu. Elle est créative, dans le sens de la *mètis* grecque que de Certeau emprunte à Marcel Détiennne et Jean-Pierre Vernant (1974). La *mètis* est une forme de connaissance astucieuse que Détiennne et Vernant définissent comme ceci :

une forme d'intelligence et de pensée, un mode du connaître; elle implique un ensemble complexe, mais très cohérent, d'attitudes mentales, de comportements intellectuels qui combinent le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité, des habiletés diverses, une expérience longuement acquise (1974, 10).

Selon de Certeau (1980, 124), les qualités de la *mètis* peuvent se résumer en plusieurs points : l'occasion, le déguisement, la paradoxale invisibilité, la mémoire et la prévision. En d'autres mots, la *mètis* se caractérise en tant qu'intelligence éphémère pratique. Elle « exploite le moment opportun à travers un déguisement et une feinte, prévoyant les coups et allant [jusqu'à] construire et utiliser une mémoire et un savoir encyclopédique » (Diamanti 2011, 176).

Il y a dans la conception grecque de la *mètis*, ainsi que dans le moment de l'explosion et de la reprogrammation, un caractère fortement temporel. Il est donc autant envisageable de faire une prévision que de retracer des causes dans le passé. Les historiens, comme le souligne Lotman, jouent entre ces deux sphères :

le moment de l'explosion crée une situation imprévisible. Ensuite, se passe un processus très curieux : l'événement réalisé jette un reflet rétrospectif. De cette manière, le caractère du passé se transforme complètement. Il est à noter que le

point de vue du passé sur l'avenir, d'une part, et de l'avenir sur le passé, de l'autre, changent catégoriquement l'objet observé. [...] Ainsi, l'événement réalisé se présente sous la lumière « en plusieurs couches » : d'une part, il garde en mémoire l'explosion qu'il vient de vivre; de l'autre, il reçoit les éléments d'une prédestination inévitable. Ce fait explique l'aspiration à revenir encore une fois dans le passé et à le « corriger » dans la mémoire ou le récit (2004, 163-164).

Cette reconstruction mnémonique, nous l'avons déjà observée à la fois dans les discours sociaux et politiques, dans le plan d'aménagement, ainsi que dans le cadre bâti du Quartier des spectacles. D'abord, le discours politique institutionnalise une certaine mémoire à travers le recours à l'histoire. Ensuite, les discours sociaux se réapproprient ou réactivent une mémoire collective, partagée, dont certains aspects peuvent être romancés ou appartenir à un passé lointain. Enfin, le cadre bâti matérialise une certaine version de l'histoire/mémoire que les discours politique et urbanistique ont voulu y inscrire.

Un regard sur le passé et sur la mutation de la ville peut retracer une continuité dans l'évolution des aspects sociaux et des formes urbaines. Comme nous l'avons suggéré dans le chapitre précédent, cette continuité est apparue lorsque nous discutons du passage des sociétés disciplinaires aux sociétés de contrôle, et que nous établissons des liens entre l'aménagement des espaces-conteneurs, les *superblocks* et les environnements thématiques. Il reste à comprendre comment les pratiques individuelles se déploient dans de tels espaces, comment elles se servent d'un discours établi et comment elles se réinventent et s'adaptent aux changements déstabilisant la programmation. Pour ce faire, nous reprenons le modèle du réseau, qui a été bénéfique dans notre exploration de la ville. Le réseau pris en considération ici renvoie à l'organisation de la connaissance et à l'expérience du quotidien. Il relève à la fois du modèle cognitif de l'encyclopédie formulée par Umberto Eco, du concept d'*affordances* de Gibson et de la théorie de l'explosion lotmanienne.

3.3 Réseau et encyclopédie

Le modèle du réseau doit beaucoup aux théories informationnelles, aux technologies de l'information (Castells 1996), ainsi qu'aux représentations mathématiques en graphes et aux études des flux électriques (Hénaff 2008, 116-131). Au courant du XX^e siècle, une pensée réseautique se diffuse également en philosophie, en linguistique et en sémiotique. Nous pensons notamment à la notion de rhizome de Deleuze et Guattari, ainsi qu'à celle d'encyclopédie, de Umberto Eco.

Deleuze et Guattari développent la théorie du rhizome dans les années soixante-dix (1975). Ce concept est à la base de *Mille Plateaux*, deuxième tome de *Capitalisme et schizophrénie*, paru en 1980. Selon leur définition, le rhizome est un ensemble de traits qui se constitue par une multiplicité de lignes interconnectées. N'étant ni généalogique ni hiérarchique, ni structural ni génératif, il peut être brisé et reconnecté à n'importe quel moment et à partir de n'importe quel point (Deleuze et Guattari 1980, 9-37). Reprenant les mots des auteurs :

un rhizome ne cesserait de connecter des chaînons sémiotiques, des organisations de pouvoir, des occurrences renvoyant aux arts, aux sciences, aux luttes sociales. Un chaînon sémiotique est comme un tubercule agglomérant des actes très divers, linguistiques, mais aussi perceptifs, mimiques, gestuels, cogitatifs (14).

Le rhizome se distingue des structures arborescentes, qui sont hiérarchisées. Pourtant, les deux logiques ne s'opposent pas entièrement. Elles cohabitent, suivant le refus de la binarité et du dualisme ontologique et axiologique par les deux auteurs (30).

Dans un même ordre d'idées, dans la récolte d'essais *De l'arbre au labyrinthe* (2010), Umberto Eco souligne et retrace le passage du modèle cognitif de l'arbre à celui du labyrinthe, jetant un regard historique sur le signe et le processus d'interprétation. Le labyrinthe prend ici la forme du réseau, dont le rhizome constitue, pour Eco, la métaphore. L'arbre et le rhizome demeurent deux manières de représenter l'organisation du savoir, voire deux sémantiques : le dictionnaire et

l'encyclopédie. Le passage du dictionnaire à l'encyclopédie, pour Eco, marque la transition d'un modèle fermé et défini du savoir vers une ouverture que l'on peut déjà retracer à partir des découvertes de Copernic au XVI^e siècle. La logique arborescente voit ses origines dans l'*Arbor Porphyriana*, un modèle cognitif du philosophe néoplatonicien Porphyre, qui, commentant et introduisant les catégories d'Aristote, propose une « représentation des relations logiques » arborescente (2010, 15). C'est au courant de la deuxième moitié du XX^e siècle que les représentations sémantiques en encyclopédie remplacent celle en dictionnaire⁷⁴. Si l'arbre constitue le modèle de représentation des sémantiques en dictionnaire, le labyrinthe caractérise les sémantiques en encyclopédie.

Eco distingue trois types de labyrinthe. Le premier est *unicursale*, renvoyant au labyrinthe mythique de Cnossos et à l'entreprise d'Ariane; il peut être déroulé comme un fil, du début à la fin. Le deuxième est le labyrinthe d'*Irrweg*, qui peut être réduit à la forme de l'arbre. Enfin, le troisième, celui qui nous intéresse particulièrement, est le réseau (Eco 2010, 70-79). Ce dernier constitue le fil rouge qui accompagne la théorie de Eco à travers les années et ses œuvres. En effet, l'auteur insiste de plus en plus sur une logique souple et complexe basée sur le réseau, abandonnant peu à peu les modèles dictionnaires plus rigides. À partir du *Trattato di semiotica generale*, publié en 1975, Eco met l'accent sur la théorie des codes et des représentations sémantiques relevant plus d'une logique formelle, notamment dans son deuxième chapitre (71-200). Il apporte ensuite « quelques corrections de tire » (1984, 9) dans *Sémiotique et philosophie du langage*, en 1984. Enfin, il aboutit à une théorie réseautique de l'encyclopédie dans *De l'arbre au labyrinthe* (2010), ainsi que dans *Kant et l'ornithorynque* (1999) où il admet que :

⁷⁴ En sémiotique notamment, grâce aux recherches menées par Umberto Eco et Patrizia Violi et à l'œuvre de Deleuze et Guattari. Voir : Eco 2010, 76-79, pour une liste de références des contributions à l'établissement des sémantiques en encyclopédie.

tout cela nous conduit à revoir, je dirais avec clémence, ces représentations sémantiques relativement figées [...] qui semblent mises en crise par cette relecture de la façon complexe (bien plus *rhizomatique* que linéaire, évidemment) dont s'organisent nos types cognitifs et de la façon dont nous les interprétons par des contenus nucléaires (1999, 167).

Dans *Sémiotique et philosophie du langage*, Eco fait référence directement et explicitement au rhizome de Deleuze et Guattari, comme « modèle de l'encyclopédie sémiotique » (1988, 112). Il souligne aussi que « l'idée d'une encyclopédie en rhizome est la conséquence directe de l'inconsistance d'un arbre de Porphyre » (1988, 113). Ensuite, il reprend la notion de rhizome et la réadapte dans *De l'arbre au labyrinthe*, précisant que le modèle rhizomatique est un ensemble interconnecté de lignes, mais avec des points et des axes de connexion que Deleuze et Guattari ne concevaient pas (2010, 76). Comme ces deux auteurs, Eco souligne que des structures arborescentes font partie du réseau, mais seulement en tant qu'organisations locales et provisoires. Le réseau permet une connaissance par connexion « avec l'univers de tous les autres concepts qui l'interprètent » (2010, 79). Il s'agit d'un labyrinthe composé de nœuds interconnectés, dont le principal est constitué par un *type* relié à toute une série de *tokens*, ou occurrences (2010, 79). Par exemple, si nous prenons une « porte » pour illustrer le *type*, nous pouvons convenir qu'elle est potentiellement reliée à toute une série de possibilités, ou de *tokens* : délimitation, ouverture, passage, fermeture, etc., qui à leur tour peuvent devenir un *type*.

Une telle conception du réseau demeure clairement débitrice de la sémiologie illimitée et de la fuite des interprétants chez Charles Sanders Peirce. C'est en effet aux interprétants que Eco fait référence dans *Sémiotique et philosophie du langage*, quand il expose le « principe d'interprétance » dans les sémantiques en encyclopédie (1984, 108). L'interprétant constitue dans la triade peircienne « la traduction d'un signe dans un autre système de signes » (CP, 4.132 cité dans Eco 1984, 108). Dans la définition que Peirce donne du signe, l'interprétant tisse des relations qui permettent le passage vers un autre signe, et donc à une sémiologie illimitée :

un signe, ou representamen, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son objet. Il tient lieu de cet objet, non sous tous rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée quelquefois le fondement du representamen (Peirce 1978, 121).

La notion d'interprétant est fructueuse, souligne Eco, puisqu'elle permet de cerner la « circularité continue [...] des systèmes de signification » (1984, 109), de même que la création d'un réseau d'interprétations dans « cette immense bibliothèque idéale dont le modèle théorique est l'encyclopédie » (110). Dans *Kant et l'ornithorynque*, il définit l'encyclopédie comme la « Bibliothèque des Bibliothèques, le postulat d'une globalité du savoir irréalisable par un locuteur individuel, le trésor en grande partie inexploré et en perpétuel accroissement de la Communauté » (1999, 236). Il s'agit d'une interprétation du monde moins rigide que celle basée sur le dictionnaire, renvoyant à une encyclopédie et à un référent extérieur. Le référent aide à activer certaines parties de l'encyclopédie qui informe ensuite nos actions. Eco imagine un système solaire formé par l'« encyclopédie maximale », où une myriade d'encyclopédies spécialisées gravitent autour d'un centre focal formé par une encyclopédie moyenne, partagée, et une multitude d'encyclopédies individuelles (2010, 94). Pour Eco, l'encyclopédie est en fait une « hypothèse régulatrice » (1988, 111), à partir de laquelle une encyclopédie partielle et sélective se met en place grâce aux informations dont nous disposons. Elle n'est donc qu'une démarche hypothétique. Un réseau s'active, créant des connexions entre des points qui informent la pratique et se réfèrent au contexte et à la connaissance encyclopédique de l'individu.

La dynamique dictionnaire/encyclopédie se joue à ce stade : une forme arborescente transitoire organise les connaissances d'une portion encyclopédique (1984, 130). C'est ce que Eco appelle fichiers/dossiers dans *Kant et l'ornithorynque* (1999). La compétence dictionnaire suit donc des dossiers, des catégories, tandis

que l'encyclopédique fonctionne par fichier, voire par propriétés. L'encyclopédie est formée par l'ensemble des dossiers et des fichiers, comme l'exprime Eco :

j'entends donc par compétence dictionnaire quelque chose qui se limite à répertorier [...] pour un élément donné, l'appartenance à un certain nœud d'une arborescence. La compétence encyclopédique, en revanche, s'identifie aussi bien à la connaissance des noms des dossiers et des fichiers qu'à la connaissance de leur contenu (1999, 236).

L'intérêt réside, pour cette thèse, dans la manière dont l'interprétation de la réalité quotidienne, ainsi que des pratiques qui sont mises en acte par des individus, survient. Il s'agit d'usages contextuels, émergents, de l'environnement dans lequel nous nous situons et qui sont toujours dépendant de nos compétences. Eco écrit : « le format du réseau à activer est prescrit par les contextes et les circonstances d'énonciation » (2010, 80). L'énonciation est d'ailleurs la « tête de méduse » où Fabbri voit la potentialité d'« articuler cette présence interprétante au sein d'une chaîne de signes » (2008, 114). Nous l'entendons comme une présence relationnelle, une relation écologique entre un sujet et son environnement. Elle n'est donc pas personnifiée ou subjectivée, elle est plutôt considérée comme un acte d'énonciation, un acte d'appropriation de l'espace, informé par le contexte ainsi que par l'encyclopédie. De plus, elle peut se définir par la préhension affective du corps mouvant dans l'espace. En d'autres termes, les pratiques sont orientées à partir des *affordances* qui sont offertes et saisies dans l'environnement. Toutefois, elles sont modulées par des inférences, faites sur la base de ce que Eco nomme des scénarios, ou parfois des *frames* ou *scripts*⁷⁵. Ces derniers enregistrent et contiennent virtuellement une série d'instructions liées à des situations type. Eco se réfère ici aux recherches sur l'intelligence artificielle qui reconstruisent des scénarios typiques afin de programmer les compétences des machines qui devront les exécuter. Reprenant l'exemple de la porte, à partir de l'activation de ce réseau, une suite de scénarios se profilent, par

⁷⁵ Sur ce point, la pensée de Eco se distingue de la théorie d'Erwin Goffman, qui utilise également le terme de *frame*. C'est Eco lui-même qui a tracé la différence entre ces deux conceptions. Voir : Eco 1979, 81.

exemple : déverrouiller et ouvrir la porte, traverser le seuil pour entrer dans l'espace privé d'une maison ou en sortir dans un espace commun, la fermer pour marquer une différence, scinder l'espace, etc. À l'échelle de la ville, une place publique et une rue offrent des situations différentes, des instructions et des opportunités qu'on peut suivre, ignorer ou encore transgresser; traverser une rue n'est pas la même chose que de l'habiter, comme le fait un sans-abri, qui resémantise un espace public de passage avec des activités appartenant normativement à la sphère privée, comme dormir et manger.

Par ailleurs, il est question de ce que Eco nomme les « conditions de perception » (1999, 137), en se référant aux *affordances* de James Gibson. Ce qui manque dans la théorisation de l'encyclopédie de Eco, c'est l'attention au rôle de l'appréhension affective et corporelle de l'expérience et de sa relation à l'environnement. Nous trouvons dans les propositions de Gibson le lien qui permet de construire le pont entre le cognitif et l'écologique. Patrizia Violi, sémioticienne de l'école bolognaise de la première heure, prônant une sémiotique interprétative et d'inspiration peircienne, s'est concentrée sur la question du corps dans la sémiologie (2008)⁷⁶. Elle tisse ainsi des liens entre la théorie réseautique de l'encyclopédie et le rôle du corps et des *affordances* dans le processus de l'expérience. Dans une pensée écologique où perception, action et cognition ne sont pas des phases subséquentes et séparées, mais plutôt imbriquées les unes dans les autres, Violi suggère de s'inspirer de la théorie

⁷⁶ Violi fait un *excursus* des théories sur le corps relevant les différentes perspectives sémiotique, psychologique, linguistique, neurologique et celles des sciences cognitives. Elle démontre que la notion même de « corps » est débattue et ne fait pas l'unanimité dans les disciplines. Cette thèse ne s'intéresse pas à ce débat, mais plutôt à l'intérêt porté au corps, puisqu'il ramène également l'attention à l'environnement dans lequel le corps se situe et sans lequel il ne pourrait pas exister tel quel. De plus, Violi relie la théorie des *affordances* aux récentes découvertes scientifiques de « neurones-miroirs » montrant l'importance d'une approche écologique : « Recent research on mirror neurons have shown that in primates, and also in humans, the same neurons fire both when a given action (like grasping a cup of coffee) is effectively executed by some individual, and when it is observed while being executed by an other, and as well as when the subject merely thinks of executing it. Interestingly enough, this does not happen just for any kind of movement, only for intentional actions, finalized to a goal (such as grasping a cup), and thus only for intentional interactions with the environment, or, to use Gibson's words: interactions connected to precise affordances » (Violi 2008, 256).

des interprétants de Peirce et des *affordances* de Gibson. Les recherches sémiotiques se sont souvent concentrées sur l'interprétant logique. Toutefois, Peirce développe une métaphysique qu'il appelle le *synechism* (CP 6.103). Le *synechism* se base sur l'idée de continuité entre la matérialité, le corps et les processus cognitifs. La sémiologie illimitée et la fuite des interprétants, théorisées par Peirce, s'inscrivent justement dans cette continuité. En outre, Peirce ajoute à l'interprétant logique des aspects sensoriels et sensibles, ainsi que matériels et physiques, perçus à travers les interprétants énergétiques et émotionnels. Si l'interprétant émotionnel, son nom le dit, est relié aux effets émotionnels, l'interprétant énergétique est lié à la matière, au corps. La composante cognitive, chez Peirce, n'est donc qu'un aspect du processus d'interprétation. Peirce définit les trois types d'interprétants comme ceci:

le premier effet signifié propre d'un signe est un sentiment que le signe produit. Il y a presque toujours un sentiment que nous finissons par interpréter comme étant la preuve que nous comprenons l'effet propre du signe, bien que le fondement de vérité en soit fréquemment très peu solide. Cet « interprétant affectif », comme je l'appelle, peut être beaucoup plus que ce sentiment de reconnaissance; et, dans certains cas, il est le seul effet signifié propre que le signe produit. Ainsi l'exécution d'un morceau de musique de concert est un signe. Elle communique, et ce intentionnellement, les idées musicales du compositeur; mais celles-ci d'ordinaire constatent simplement en une série de sentiments. Si un signe produit un autre effet signifié propre, il le produira par le moyen de l'interprétant affectif, et ce nouvel effet impliquera toujours un effort. Je l'appelle l'interprétant énergétique. Cet effort peut être musculaire comme dans le cas du commandement de mettre l'arme au pied. Mais il s'exerce beaucoup plus fréquemment sur le monde intérieur, il est un effort mental. Il ne peut jamais être la signification d'un concept à une nature générale. Mais quel autre genre d'effet peut-il y avoir encore? Avant de nous demander quelle est la nature de cet autre effet, peut être conviendrait il de lui donner un nom. Je l'appellerai *l'interprétant logique* (Peirce 1978, 130).

Une telle approche permet de dépasser les critiques souvent faites à la sémiotique au sujet de l'accent exagéré sur la langue et les aspects logiques et cognitivistes de l'expérience, et de la totale absence d'un intérêt pour le sensoriel. Le corps et la matière maintiennent un rôle fondamental dans l'expérience quotidienne, notamment dans notre interaction avec l'environnement urbain. La préhension corporelle, l'encyclopédie et les *affordances*, qui se présentent et sont jugées pertinentes dans la

saisie perceptive, informent alors la pratique de l'espace. Peirce conçoit d'ailleurs l'espace comme un champ de forces continu, où les éléments se lient les uns aux autres dans une réactivité mutuelle⁷⁷. On y retrouve alors la réciprocité qui est à la base de la théorie écologique de Gibson. C'est encore Violi qui souligne de manière très précise la centralité des *affordances*, du rôle du corps, de la matière et de l'environnement, dans les processus de signification et d'interprétation pour esquisser une approche éco-sémiotique.

Taking embodiment seriously in describing meaning can help a semiotic approach to overcome some of the limitations that can still be found in the encyclopedic model. Indeed the concept of encyclopedia, as elaborated by Eco, is a cultural construct that can account, in terms of a regulative hypothesis, for all possible cultural and social components of meaning. However, it has considerably less to say regarding the phenomenological side of our experience, although it does not in principle exclude it. [...] Such a perspective, largely shared among embodiment theorists, focuses on the role of the larger environment and its interactions with the organism, and on the relation between external and internal worlds. This explains a growing interest in Gibson (1979) and his concept of affordances (Violi 2008, 253-255).

Une vision écologique permet donc de considérer les schémas culturels et les relations cognitives qui informent les pratiques, mais également l'aspect sensible et physique de l'expérience quotidienne. Partant de ce point de vue, nous ne procéderons pas à une lecture typologisante des pratiques, nous aborderons plutôt leur côté sensible et leur portée éthique, pour retracer leur complexité hybride et leur dynamique. Si les stratégies mettent l'accent sur le visuel, qui est pervasif, les

⁷⁷ Peirce décrit sa conception continue de l'espace en opposition aux descriptions géométriques de celui-ci : « In this illustration I shall adopt the Leibnizian conception of Space in place of the Newtonian, which I believe to be the true one. In that Leibnizian view, Space is merely a possibility limited by an impossibility; a possibility of no matter what affections of bodies (determining their relative positions), together with the impossibility of those affections being actualized otherwise than under certain limitations, expressed in the postulates of topical, graphical, and metrical geometry. No collection of points, though it be abnumerable to the billionth degree, could fill a line so that there would be room for no more points; and in that respect the line is truly general; no possible multitude of singulars is adequate to it. Space is thus truly general; and yet it is, so to say, nothing but the way in which actual bodies conduct themselves » (CP 5.530).

tactiques quotidiennes mettent en œuvre une expérience synesthésique dont la portée éthico-esthétique sera abordée dans la prochaine section.

3.4 La portée éthico-esthétique

La théorie des *affordances*, développée par le psychologue américain James Gibson, est très importante pour comprendre le mécanisme de sélection des opportunités qui permet d'aborder la complexité des pratiques spatiales. En effet, la ville est immergée dans une écologie et cet environnement offre des informations avec lesquelles nous interagissons quotidiennement. Cette théorie de Gibson s'apparente à une conception écologique, dans la mesure où l'individu vit immergé dans un environnement dans lequel il tisse des relations avec ce qui l'entoure : humain et non-humain. Se déplacer et vivre dans la ville requiert des compétences encyclopédiques et se déploie à travers une appréhension perceptive permettant de saisir les *affordances* pour aboutir à nos actions. Une rue incite la traversée, le déplacement, la flânerie, le partage d'un espace commun qui peut se faire ou non dans un processus normatif. Elle peut également permettre le repos, même s'il constitue normalement une action reléguée à la sphère privée ou à d'autres lieux publics, comme les parcs. L'environnement est, pour Gibson, porteur d'information et d'opportunités. En effet, la perception de l'environnement n'est jamais neutre. L'individu saisit l'information qui y est disponible et donne une valeur et du sens aux *affordances* qui, à un moment donné, répondent à ses fins. Gibson décrit ce processus de cette manière :

the perceiving of an affordance is not a process of perceiving a value-free physical object to which meaning is somehow added in a way that no one has been able to agree upon; it is *a process of perceiving a value-rich ecological object*. Any substance, any surface, any layout has some affordance for benefit or injury to someone. *Physics may be value-free, but ecology is not* (1986, 140; c'est nous qui soulignons).

Les valeurs ne sont pas établies dans les airs, transcendantalelement, mais dans l'immanence, c'est-à-dire au ras le sol, pour reprendre encore une fois l'expression de

de Certeau (1990, 147). De plus, un pas additionnel dans la pensée de Gibson peut être fait, en relisant sa théorie écologique sous l'angle d'une éthique, au sens spinoziste du terme. C'est dans une modulation, un réajustement typique des logiques de programmation des sociétés de contrôle, que des valeurs sont établies. Elles sont malléables et ajustables dans une « sémiotique dynamique des variations, de l'événement et des agencements collectifs d'énonciation » (Zinna 2008, 4). L'imprévisibilité, l'explosion lotmanienne, permet cette créativité de reprogrammation des tactiques à laquelle s'intéresse de Certeau et qu'il opposait déjà aux dispositifs panoptiques foucauldien. On pourrait aussi voir une continuation dans la pensée deleuzienne des sociétés de contrôle, où la logique de programmation et de reprogrammation s'adapte à la créativité, au surgissement de l'imprévu. Nous pouvons donc poser l'hypothèse que les sociétés de contrôle cherchent à englober cette créativité imprévisible par des processus d'adaptabilité qui relèvent d'une portée éthico-esthétique.

Nous concevons l'esthétique dans son sens étymologique, l'*aisthesis*, relevant du domaine du sensible, du perceptible à travers les sens⁷⁸. En d'autres termes, elle est la dimension affective et corporelle de la perception sensible, de la relation entre individus et environnement. L'expérience esthétique se place alors dans « l'immanence du sensible »; Greimas a justement dédié son dernier ouvrage à cette question (1987, 78). Lefebvre décrit cette expérience en termes de vécu, au-delà de la perception réduite à la simple vision, comme une appréhension sensible du monde à travers tous les sens. Le projet rythmanalytique de Lefebvre (1992) vient de cet intérêt esthétique pour l'expérience sensible de l'espace. D'un côté, les pratiques vivent et interprètent l'expérience du quotidien, du Quartier des spectacles en ce qui concerne cette thèse, dans une relation corps-monde. De l'autre côté, un déploiement croissant des stratégies d'esthétisation de l'espace est mis en place. Ces stratégies, en

⁷⁸ *Dictionnaire étymologique et historique du français*, éd. 1998. Paris : Larousse. D'autres thèses en sémiologie se sont penchées sur la synesthésie et la sensorimotricité de l'expérience esthétique, dépassant la primauté donnée au cognitif et au visuel (Boisclair 2013; Patoine 2010).

mettant l'accent sur le visuel, sont conçues comme un embellissement des espaces. De plus, elles participent à un contrôle subtil et diffus de ces derniers. Nous traiterons ces deux aspects en profondeur dans l'analyse des pratiques des espaces-conteneurs dans la seconde partie de ce chapitre.

Cette compréhension esthétique de l'expérience conduit à la question éthique de notre hypothèse, qui est aussi liée à celle de l'immanence esquissée plus haut. Pour ce faire, revenons à Deleuze et Guattari, et à l'éthique spinoziste. Spinoza, philosophe de l'immanence, insiste sur une éthique qui produit ses propres valeurs⁷⁹. Nous nous basons sur les relectures de Spinoza, notamment celles proposées par Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie?* (2005) et dans *Spinoza : Philosophie pratique* (2003), de Deleuze. Dans le deuxième chapitre de ce dernier ouvrage, Deleuze insiste et précise sa pensée sur la différence entre éthique et morale chez le philosophe. La morale relève de la transcendance, tandis que l'éthique est de l'ordre de l'immanence :

voilà donc que l'Éthique, c'est-à-dire une typologie des modes d'existence immanents, remplace la Morale, qui rapporte toujours l'existence à des valeurs transcendantes. La morale c'est le jugement de Dieu, le *système du Jugement*. Mais l'Éthique renverse le système du jugement. À l'opposition des valeurs (Bien-Mal), se substitue la différence qualitative des modes d'existence (bon-mauvais) (2003, 35).

C'est à partir de ces réflexions et de la relecture faite par Deleuze et Guattari, que certains sémioticiens, notamment Paolo Fabbri, Alessandro Zinna et Federico Montanari, ont développé un intérêt envers les notions d'éthique et d'immanence développées par Spinoza. Dans un article publié dans la revue *E|C*, Montanari revient d'ailleurs de façon explicite sur la pertinence de la philosophie spinoziste pour l'approche sémiotique : « there is a very stimulating point for semiotics, which is at

⁷⁹ La philosophie de Baruch Spinoza a été interprétée et relue à de multiples occasions à travers les époques. Aujourd'hui, un intérêt croissant lui est accordé par les sciences humaines et sociales, notamment les théories de l'affect et les relectures qu'en ont faites des penseurs tels Deleuze et Guattari, Antonio Negri, et Brian Massumi.

the heart of this philosophy. That is, the link between the immanentist position and the concept of expression » (Montanari 2012, 11). De plus, Montanari et Zinna se livrent à une réflexion sur le principe d'immanence spinoziste. L'ouvrage *Qu'est-ce que la philosophie?*, qui consacre un chapitre à la question de l'immanentisme (2005, 38-59), inspire, entre autres, Montanari pour son approche « sémio-critique » (2012, 1).

Louis Hjelmslev occupe une place très importante dans les relectures que Montanari et Zinna font du plan de l'immanence spinoziste chez Deleuze et Guattari. En fait, le linguiste danois et sa théorie sont devenus des références dans la sémiotique des dynamiques et des variations de Deleuze et Guattari⁸⁰. Par exemple, Fabbri, Deleuze et Guattari voient en Hjelmslev un spinoziste (1998). Selon le sémiologue italien, Hjelmslev a « en premier lieu, désassemblé l'opposition de la forme et du contenu, la réarticulant; deuxièmement, il a intégré la pensée spinoziste de la matière » (1998, notre traduction). Et en dernier lieu, il a soutenu que

chaque forme expressive peut devenir la forme du contenu d'une expression nouvelle, et chaque forme du contenu peut devenir la forme expressive d'un contenu nouveau – imaginez quelle libération! (1998).

À partir d'un tel point de vue, on peut alors observer comment ce lien, que tisse Montanari entre l'immanence et l'expression, devient central pour repenser une approche sémio-critique de l'espace. Cette approche, qui est de l'ordre de l'esthétique, se fait notamment à partir de l'expression et de l'immanence du sensible (Greimas 1985). La praxis énonciative prend place dans cette perspective, dans l'immanence des pratiques situées dans un contexte et sujettes à un rythme temporel.

La temporalité est ainsi réintroduite dans une vision qui tendait auparavant à la séparer de l'espace, comme le souligne Henri Lefebvre (1992). C'est donc à partir de

⁸⁰ La théorie développée par Chalers Sanders Peirce est aussi un autre aspect fondamental pour les deux auteurs, notamment dans leurs études sur le cinéma, l'image-temps et l'image-mouvement.

Lefebvre et de sa proposition de « rythmanalyse », que les pratiques sont ici abordées. Nous nous intéressons davantage à leur spatio-temporalité, qui les ancre dans un réseau, un champ de relations, jamais fixe, dans lequel s'accorde un régime de valeurs sur le plan immanent. Les valeurs s'établissent donc dans l'interaction, à travers l'intersubjectivité de la praxis énonciative, qui s'opère à partir des tactiques du quotidien. Cette opération se fait dans un jeu de modulation et d'arrangement constant avec la logique de programmation des sociétés de contrôle. C'est donc au niveau immanent des pratiques que des valeurs sont formulées au sein de la relation à l'environnement. Ainsi, les *affordances* prennent à leur tour forme et sont choisies grâce à ces valeurs immanentes. Comme le souligne Gibson, percevoir les *affordances* constitue l'acte de saisir un « value-rich ecological object » (1986, 140). Le sens rattaché à l'objet n'apparaît pas dans un deuxième temps, de manière transcendante, mais fait partie intégrante du processus écologique immanent de l'expérience. L'encyclopédie, selon la compréhension qu'en a Eco, s'insère dans ce processus, permettant non seulement de choisir et d'activer certaines *affordances*, mais également de négocier et d'attribuer à l'objet des valeurs reliées à notre propre culture et à une mémoire collective.

Dans l'analyse qui suit, nous nous pencherons premièrement sur les stratégies d'esthétisation mises en acte par le plan d'aménagement du Quartier des spectacles. Elles servent à retravailler le bagage culturel et mémoriel, comme nous l'avons souligné dans l'analyse de la revue de presse. Deuxièmement, nous allons rendre compte des dynamiques, des variations rythmiques des pratiques de l'espace, dans une modulation constante et immanente propre à la logique de programmation. En effet, les tacticiens s'approprient les stratégies opérant des relectures et des resémantisations.

3.5 Stratégies d'esthétisation

Lorsque la nuit tombe, une lumière rouge illumine les trottoirs, les entrées et les vitrines de l'ancien *Red-Light District* de Montréal. Toutefois, il ne s'agit plus d'illuminations signalant des pratiques érotiques, mais bien la présence de lieux de diffusion culturelle et artistique qui occupent le nouveau Quartier des spectacles. Cette illumination est le produit d'un projet pilote mis sur pied en 2006 par le Partenariat du Quartier des spectacles, dont nous avons déjà discuté dans les précédents chapitres. Salué positivement par la presse et les revues spécialisées, le « parcours lumière » du Quartier des spectacles inclut une « signature lumineuse », des éclairages scénographiques, ainsi que des vidéoprojections. La signature lumineuse, conçue par Axel Morgenthaler – sous la supervision de Ruedi Baur et Jean Beaudoin, qui assurent la direction artistique du plan lumière du quartier – est constituée, entre autres, d'une double ligne de points rouges, projetée sur le sol, qui marque et annonce les lieux de diffusion culturelle du Quartier des spectacles. Cette lumière est ainsi revisitée et resémantisée, afin de distinguer ces lieux de l'ancien *Red-Light*. À la signature visuelle, s'ajoutent des projections lumineuses sur les façades des édifices, qui servent d'écran géant (image 28). Les artefacts architecturaux deviennent alors des surfaces sur lesquelles les stratégies d'esthétisation peuvent intervenir, le tout est parfois accompagné de bandes sonores.

Il faut noter que le parcours lumière s'applique principalement au domaine privé et qu'il ne touche pas directement les espaces-conteneurs. Ceux-ci sont plutôt caractérisés par des luminaires gigantesques et expressément conçus pour le secteur. Dans le projet d'aménagement, la lumière demeure un « vecteur d'identité » (PQDS 2014, 22). Elle n'a donc pas seulement un rôle fonctionnel et symbolique, mais également esthétique et éthique, comme le souligne l'urbaniste Luc Gwiazdzinski :

si elle assure toujours la vision et la sécurité, le rôle de la lumière dans la ville a profondément changé. À côté de l'approche fonctionnaliste semblent coexister celle de la mise en lumière spectaculaire qui survalorise les monuments et celle qui

s'occupe de la qualité et de la convivialité des espaces publics. Après des siècles d'éclairage utilitaire, la lumière cherche à mettre en scène la ville pour les besoins parfois contradictoires du résident comme du visiteur, de la qualité de vie du quartier comme du marketing territorial (Gwiazdzinski 2005, 85).

L'éclairage électrique sert alors à illuminer les lieux, à avantager la vision et à accroître le contrôle des espaces. Il favorise aussi le sentiment de sécurité des individus, combattant la visibilité réduite qui pourrait s'y installer la nuit.

À la tombée du jour, les espaces-conteneurs vides sont alors remplis de lumière. Les mégastructures d'éclairage sont conçues par la firme Daoust-Lestage, expressément et uniquement pour ces lieux. Les grands lampadaires en acier, d'une hauteur de 9 mètres, sont branchés au canal technologique sous-terrain et équipés de prises électriques et de branchement à la fibre optique. Leur design en « L » inversé permet l'accrochage d'équipements techniques, ainsi que du matériel d'affichage et de marketing. La conception de ces mâts géants vise à favoriser « l'aménagement d'espaces libres qui répondent aux besoins des organisateurs d'événements publics (festivals, spectacles, etc.) »⁸¹. La priorité donnée, dans l'aménagement, aux besoins des festivals, se reflète donc aussi dans le choix de l'éclairage et de l'esthétisation de l'espace. Selon le PPU, les lampadaires servent à procurer « tout l'éclairage, fonctionnel et scénographique, nécessaire à la tenue des grands événements. Leur gabarit et leur design en feront des éléments repères, participant à la signature du quartier » (Ville de Montréal 2007, 22). De plus, une préoccupation de durabilité accompagne la conception de ces mâts, notamment dans une zone fortement minéralisée (22). Les surfaces minéralisées, nous l'avons déjà vu, servent principalement au bon déroulement des festivals, et dans ce but, des zones vertes ont été sacrifiées pour laisser la place au béton. Les questions de la durabilité et de la qualité de vie se heurtent aux nécessités des festivals et aux stratégies d'esthétisation,

⁸¹ Fiche technique des luminaires du Quartier des spectacles : http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/Q_SPECTACLES_FR/MEDIA/DOCUMENTS/FICHE_LUMINAIRES.PDF. Consulté le 10 juin 2014.

visant à créer une image de la ville globale. Jacques Lolive souligne cette divergence sur l'instrumentalisation de la grande et de la petite esthétique :

l'écart entre une expérience esthétique locale et une problématique d'aménagement globale qui s'appuie sur l'instrumentalisation de l'esthétique demeure problématique : grande esthétique contre petite esthétique, esthétique du grand contre esthétique des petits? L'esthétique dont témoignent les habitants est contemplation des objets, scènes et situations qui se trouvent sur le lieu de vie, engagement des habitants dans le "sensible", et cheminement à l'intérieur d'un ordre des choses, circonscrit et local, mais qui engage chacun pour la production des milieux de vie. Comment relier cet ordre de fait à la nécessité pour la métropole de s'arrimer au vocabulaire international des villes capitales du monde habité? (2014, 13).

Il s'agit d'un urbanisme international, qui suit des lignes d'intervention esthétique propres à des environnements thématiques, que Gottdiener retrace plus particulièrement en Amérique du Nord. L'aménagement suit donc le grand objectif de rendre visible la ville, non seulement au niveau local, mais dans un réseau global avant tout. Le Partenariat du Quartier des spectacles précise que la lumière sert à :

rendre visible la destination culturelle [...] Afin d'y parvenir, la première étape consiste à doter le quartier, nouvellement baptisé, d'une identité visuelle forte et valorisante pour l'ensemble des acteurs qui le composent. C'est dans ce contexte, et cet esprit, qu'a été pensé le Plan lumière signalétique du Quartier des spectacles (PQDS 2008, 6).

La visibilité de la ville ne passe donc plus par sa monumentalité, mais par des stratégies d'esthétisation qui relèvent des tendances internationales. De même, dans cet objectif urbanistique, il importe de considérer qu'une clientèle cible est toujours visée par les plans d'aménagement et les stratégies d'esthétisation.

3.5.1 « Clientèles cibles »

Une partie de la population du Quartier des spectacles est recensée dans les pages du Plan particulier d'urbanisme sous l'appellation de « clientèles ». Ce terme inclut tous les résidants, travailleurs, visiteurs, étudiants et « marginaux » (Ville de

Montréal 2007, 13) qui occupent le quartier. En plus de cette clientèle déjà présente, le PPU vise à en cibler de nouvelles :

Montréal doit miser sur une croissance du tourisme urbain, et le quartier cibler des nouvelles clientèles (touristes, membres des communautés culturelles, jeunes...), et adapter l'offre culturelle à cette nouvelle demande [...] Pour attirer ce tourisme et ces clientèles, que se disputent toutes les villes branchées du monde, il faut pouvoir leur offrir, non seulement une programmation culturelle diversifiée et de grande qualité, mais également une destination urbaine exceptionnelle (13).

Cette conception, s'apparente aux théories de Richard Florida, fortement critiquées, sur la classe créative, nous y reviendrons dans le chapitre quatre. Les « jeunes, touristes et membres de communautés culturelles » entrent dans la catégorie d'acteurs clés qui, pour Florida, est à la base de la réussite d'une ville créative. Ses théories ont eu beaucoup de succès au tournant des années 2000 et plusieurs métropoles ont eu recours à Florida comme consultant externe. Culture Montréal, par exemple, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, lui avait commissionné une étude sur la créativité montréalaise en 2005. Sa théorie de la « classe créative » sera étudiée de plus près dans le prochain chapitre. Pour l'instant, contentons-nous de noter que son approche est tributaire d'une vision hiérarchique de la vie urbaine. Elle s'éloigne considérablement de celle de de Certeau, pour qui les individus et les communautés sont à la base d'une créativité des pratiques de la vie quotidienne.

Parmi les clientèles mentionnées dans le PPU, la soi-disant « clientèle marginale » est considérée comme problématique, puisqu'elle ne fait pas du tout partie de la conception de la classe créative. Le PPU lui consacre une section entière, qui porte le titre : « La gestion des clientèles marginales » (2007, 40). Le sujet est clairement abordé dans une perspective de marketing, de « gestion » des clientèles. Nous rapportons le texte du PPU à ce propos :

Le territoire d'intervention du PPU, mais aussi, plus largement, le Quartier des spectacles et le centre-ville de Montréal dans son ensemble, accueillent une vaste population d'itinérants, dont plusieurs squattent les espaces publics et dont quelques-uns, présentant des comportements insalubres ou agressifs, sont perçus

comme menaçant par les riverains et les passants, et sont susceptibles de rebuter les promeneurs et visiteurs, qu'ils viennent de Montréal ou de l'extérieur. Cette population itinérante a tendance à s'accroître en saison estivale, exerçant une pression supplémentaire sur l'occupation du domaine public. [...] Si la présence de terrains vagues peut attirer les itinérants, l'aménagement de ces espaces ne suffit cependant pas à régler les problèmes que pose leur présence [...] se contenter de rendre les espaces publics moins accueillants, les services offerts moins attirants, ne fera que déplacer cette population et ses problèmes vers d'autres secteurs de la ville [...] les sujets refusés dans les refuges (et donc refoulés sur le domaine public), soit la clientèle-cible des sujets dont les comportements sont le moins compatibles avec l'ambiance recherchée dans un quartier urbain à vocation touristique (40).

L'opposition touristes/résidents *versus* clientèle marginale est ici exprimée de manière évidente. L'aménagement des espaces publics ne peut pas résoudre, à lui seul, les problèmes de l'itinérance, et le PPU déclare fort et haut cette limite. La restructuration de l'espace opérée dans le cadre du Plan a cependant le pouvoir d'influencer l'appropriation et la fréquentation des lieux⁸². Comme le souligne l'urbaniste William Whyte, la meilleure stratégie que l'urbanisme puisse utiliser pour faire face aux problèmes d'itinérance « is to make a place attractive to everyone else » (1980, 63), voire de ne pas créer de ghettos. Or, le problème qu'un espace thématique en voie de développement économique et immobilier comme le Quartier des spectacles peut avoir, est justement celui de ghettoïser le lieu en expulsant la population vulnérable qui se trouve dans des situations d'itinérance.

On retrouve des passages, dans le PPU, où cette opposition polémique est décrite noir sur blanc. La présence des marginaux est tolérée, pourvu qu'elle ne nuise pas aux « clientèles » cibles, voire à celles qui se conforment à l'utilisation normative des

⁸² Voici un exemple de design et d'aménagement urbain qui influencent l'appropriation des lieux. En juin 2014, *Le Devoir* publie une nouvelle qui fait le tour des médias et des réseaux sociaux et qui arrive, en très peu de temps, aux oreilles de la Ville de Montréal et du maire Denis Coderre. Des « pics » anti-itinérants ont été installés par des commerçants sur la rue Sainte-Catherine. Coderre intervient rapidement, ordonnant aux commerçants et aux propriétaires des bâtiments en question de les enlever, et souligne le fait que : « Ce n'est pas dans ce genre de ville dans laquelle je veux vivre » (Loisel, Mélanie. 2014. « Les "pics" disparaissent, les itinérants restent ». *Le Devoir*. 11 juin et Loisel, Mélanie. 2014. « Des pics anti-itinérants à Montréal ». *Le Devoir*. 10 juin).

lieux : visiteurs et touristes en période festivalière, travailleurs, résidents et étudiants en tout temps.

La forte présence de clientèles marginales (itinérants, prostitué(e)s) aux abords de la Place de la Paix, joint au peu d'ouverture des édifices riverains sur cet espace public, constitue un obstacle à la fréquentation des lieux par la clientèle des visiteurs et touristes (Ville de Montréal 2007, 31).

Ces « clientèles marginales » ressemblent alors de plus en plus à ceux que Whyte décrit sous le terme d'« *undesirables* » (1980, 60). Les indésirables du Quartier des spectacles sont, selon le PPU, les « prostitué-e-s et les itinérants », qui amènent des pratiques généralement peu tolérées et mal vues en dehors de la sphère privée. Pour ces personnes, la rue et la place offrent un refuge qui n'a pas été trouvé ailleurs, ainsi qu'un lieu où s'effectue un travail qui n'est, par ailleurs, pas reconnu par la société. Leur présence corporelle crée un malaise, parce qu'elle représente « a symbol, perhaps, of what one might become but for the grace of events », écrit encore Whyte (60). L'itinérance dans l'espace urbain constitue « une dimension importante du sentiment d'insécurité, même si le taux de criminalité n'est pas plus élevé chez les itinérants que chez les personnes avec un domicile fixe » (Néron-Dejean 2011, 69). Pour les visées touristiques du PPU, ce sentiment d'insécurité, même s'il est irrationnel, nuit à la fréquentation des lieux.

Paradoxalement, plusieurs organismes offrant des services aux populations défavorisées sont localisés dans le périmètre du Quartier des spectacles. L'« église au toit rouge », par exemple, borde la Promenade des artistes et le Parterre. Il s'agit en fait de l'Église anglicane Saint John the Evangelist, qui accueille la St-Michael Mission, un organisme à but non lucratif fondé en 1929 offrant de l'aide, du support et des biens de première nécessité aux personnes désavantagées. Depuis 2012, la mission, en collaboration avec la Société de développement social de Ville-Marie

(SDSVM), a mis sur pied un centre d'accueil de jour⁸³ offrant un pôle de service aux itinérants qui sont nombreux dans le centre-ville (entre 12000 et 15000 selon le Service de police de la Ville de Montréal; Néron-Dejean 2011, 69). De plus, durant la saison froide, le métro Place des arts est l'un des lieux les plus fréquentés par les sans-abri. Quand les températures se font plus clémentes, les « marginaux » sortent alors à l'extérieur, en occupant, entre autres, les interstices d'une trame urbaine délabrée où s'insère le projet du Quartier des spectacles. Les bancs et les secteurs gazonnés des espaces-conteneurs sont parfois utilisés par les itinérants, qui s'y reposent, consomment des repas ou observent simplement les flux urbains. Si des données statistiques ne sont pas disponibles à ce sujet, nous avons pu constater, suite à nos propres observations sur le terrain, que ces pratiques peuplent les espaces-conteneurs de manière plus soutenue en dehors des périodes festives. Toutefois, si des événements sont au programme durant la journée, c'est particulièrement le matin ou durant la nuit, après minuit, que l'on peut voir apparaître les « clientèles marginales » dans les grands espaces. De plus, nous avons aussi remarqué qu'elles occupent difficilement le centre des grandes surfaces, comme la Place des festivals, mais se concentrent plutôt aux marges ou dans les espaces moins achalandés, comme le Parterre, la Promenade des artistes ou la rue Sainte-Catherine (images 29-30-31).

Les stratégies d'animation des lieux assument alors une double fonction. Elles visent d'abord à attirer en tout temps la population, pour que les espaces-conteneurs ne soient pas, en dehors de la saison festive, que des lieux de passage. Ensuite, elles mettent en place un contrôle événementiel subtil découlant d'une esthétisation de l'espace. La portée éthico-esthétique des stratégies devient alors manifeste. Enfin,

⁸³ Le centre d'accueil constitue le premier et le plus important de ce genre à Montréal. Le projet est le résultat d'une collaboration étroite entre la SDSVM et la St-Michael Mission, ainsi que les partenaires suivants : la Société de transport de Montréal, la Fondation Armand J. Bombardier, la Société Makivik, l'Arrondissement Ville-Marie, National, Eidos Montréal, McKesson Canada et des donateurs privés. D'autres centres d'accueil et d'aide aux populations vulnérables ponctuent le Quartier des spectacles et ses alentours, compte tenu de la présence marquée d'itinérants, dont des organisations tels l'Accueil Bonneau, la Maison du père, le Sac à dos et le Centre d'amitié autochtone.

des interventions ponctuelles et temporaires d'esthétisation urbaine permettent, selon le Partenariat du Quartier des spectacles, de créer un :

quartier urbain convivial, équilibré et attrayant [...] qui attire les gens par son intérêt urbain, son design, son authenticité, son animation, la qualité de vie qu'on y trouve, indépendamment de l'attrait que peut présenter la fonction spectacle (PQDS 2007, 12).

Cette esthétisation, couplée à l'aménagement urbain et à la fréquentation des lieux, concerne donc l'affectif. Le sentiment d'insécurité provoqué par certaines pratiques indésirables est souligné par le PPU, qui cherche à les gérer de façon à ce que le quartier devienne attrayant à long terme. Il le fait en créant un cadre bâti qui favorise le contrôle et la visibilité, ainsi qu'une animation des lieux qui encourage la fréquentation en tout temps. De plus, le déploiement d'un tel aménagement urbain affecte l'expérience qu'on peut en faire, tant au plan sensible que cognitif, et engendre une portée éthique qui concerne la liberté de fréquentation des lieux, la valorisation euphorique ou dysphorique et une tolérance de certains comportements. Les « scénarios » possibles sont alors négociés dans le plan immanent des pratiques, et dépendent essentiellement de l'aménagement chronotopique. Un aménagement événementiel festivalier induit une régulation des pratiques différente de l'ordinaire. Toutefois, ce n'est pas seulement une question de seuil de normativité, mais aussi d'*affordances*. La création d'espaces amples et visibles, ainsi qu'un urbanisme éphémère, qui crée périodiquement des ruptures dans la trame urbaine et occupe l'espace, défavorisent certains usages pour en attirer d'autres, notamment ceux des spectateurs, touristes ou flâneurs. Le PPU, à travers ses stratégies et son plan discursif, qui se matérialisent dans le cadre bâti et les aménagements éphémères, vise donc une série des « lecteurs modèles », pour reprendre l'expression de Eco (1976), ou des « clientèles ». Si certaines de ces populations sont convoquées, recherchées et encouragées, d'autres sont considérées comme « problématiques », et le PPU sollicite une « gestion » qui dépasse le seul plan d'aménagement (Ville de Montréal 2007, 40).

De plus, de « nouvelles clientèles », identifiées comme « touristes », « membres des communautés culturelles » et « jeunes », sont convoitées.

À l'encontre des catégories de « clientèles » définies par le PPU, les pratiques de l'espace qui seront esquissées dans les pages qui suivent offrent des possibilités plutôt brouillées et hybrides. Elles ne correspondent pas spécifiquement aux cases typologisantes. Dans ce sens, de Certeau considère que les pratiques agissent dans une sorte d'aveuglement par rapport à la volonté panoptique des plans d'aménagement (1990, 146). Les pratiques de l'espace seraient donc atteintes de cécité, confondant les diverses stratégies programmées dans le plan d'urbanisme et prévues pour la gestion des clientèles. Notre approche se concentre sur le rythme des pratiques hybrides et permet de prendre en considération l'aspect spatio-temporel des praxis énonciatives émergentes d'une écologie urbaine.

3.6 Chronotopie des pratiques

Pratiquer le Quartier des spectacles aujourd'hui veut dire se soumettre à une série, presque invisible mais très stricte, de règles à suivre. L'entrée, que ce soit par la Place des festivals, la Promenade des artistes, la rue Sainte-Catherine ou le Parterre, est accompagnée de panneaux signalant les comportements tolérés et/ou interdits. Ces panneaux de signalisation et les symboles employés renvoient à des normes internationales de codification. Tout comme la signalisation routière, qui agit par « toposensitivité » (Eco 1975, 248; 1992, 26 pour la traduction française), la signalisation du Quartier des spectacles possède des caractéristiques spatiales. Elle se trouve proche des lieux concernés, normalement dans leurs marges, signalant ainsi le seuil qui distingue un espace particulier d'un autre. Elle suit aussi « une convention graphique [qui] permet de transformer sur le papier les éléments schématiques d'une convention perceptive ou conceptuelle qui a motivé le signe » (Eco 1992, 38). La reconnaissance et l'interprétation des panneaux, qui doivent permettre à un touriste

provenant d'une culture autre de se repérer, jouent alors sur un « réseau d'accords culturels » (40) qui fait partie d'une encyclopédie partagée.

Au même titre qu'un doigt pointant dans une direction, les panneaux de signalisation annoncent une situation spatiale singulière et indiquent une directionnalité et un mouvement, ou un comportement permis ou interdit. À travers un processus de « vectorialisation », ces symboles suggèrent aussi un « mouvement virtuel [...] par un trait de succession spatiale ou temporelle » (1975 251, notre traduction). En d'autres termes, grâce au processus de stylisation (88), reconnaissable et reproductible, ils conseillent des scénarios : des mouvements virtuels normalisés et permis *versus* des actions non tolérées. De plus, les panneaux sont situationnels, ce qui signifie qu'ils changent en fonction de la période de l'année et des événements qui se déroulent dans le périmètre du quartier. Souples et ouvertes au quotidien, les règles à suivre deviennent plus strictes durant la tenue d'activités. Outre sa toposensitivité, la signalisation est donc également chronosensitive, suivant le temps social d'un aménagement présentiste et événementiel.

Durant les festivals, les entrées sont restreintes et surveillées; aux panneaux de signalisation spécifiques aux événements, s'ajoute un contrôle physique, presque corporel (images 23-24-25). Ce dernier s'opère sur les seuils, entre espace urbain ordinaire et extraordinaire. Il sert à réguler les accès avant que le sujet ne se perde dans la foule festivalière. Les sacs sont fouillés. Certains produits, comme les boissons alcoolisées achetées ailleurs, ne sont pas permis : ceux achetés sur place doivent être consommés dans le périmètre ceinturé. C'est d'ailleurs une règle en vigueur pour tout type d'événement public au Québec. La *Régie des alcools, des courses et des jeux*, qui gère la vente et la distribution de boissons alcoolisées dans la province, exige que la vente et la consommation de ces produits se déroulent sous

étroite surveillance, dans un secteur ceinturé, lors des événements publics⁸⁴. De plus, à ces occasions, la zone des festivals devient un îlot piéton. On peut s'y promener, mais on ne peut pas la parcourir à vélo ou au moyen de tout autre type de transport. Les itinéraires des autobus traversant ordinairement le secteur sont alors déviés. Les voitures et les vélos doivent aussi emprunter des parcours alternatifs.

Ainsi, une temporalité différente émerge. Les espaces-conteneurs participent à la fois d'une temporalité annuelle, saisonnière, hebdomadaire, journalière et nocturne. Toutefois, malgré la signalisation et le contrôle physique, les limites des espaces et leurs usages ne sont pas nettement définis. Le géographe Luc Gwiazdzinski, qui a dédié de très fécondes réflexions aux temporalités urbaines et à l'esthétisation de la ville, soulignait, dans un récent article intitulé « Urbanisme des temps » (2013), l'apparition d'une tendance à « l'hybridation des pratiques, des temps et des espaces et aux nouveaux assemblages, alliances et collaborations [...]. Les frontières entre les temps et espaces de travail et de loisirs s'effacent. Des "tiers lieux" émergent » (2013, 5). Les espaces-conteneurs participent à ces tiers lieux, tout comme les pratiques qui surgissent et que nous approchons ici d'un point de vue chronotopique. Il s'agit de la continuation de l'analyse amorcée dans le chapitre précédent, qui a pris en compte les vecteurs, les directions, les surfaces et tous ces éléments du cadre bâti qui appartiennent à une étude topologique des forces et des flux. Une approche écologique basée sur les *affordances* ne peut se dispenser de considérer les relations et les mouvements entre un sujet et son environnement. Cette perspective semble nécessaire pour comprendre les enjeux réseautiques. L'intérêt n'est donc pas de typologiser les pratiques, mais d'observer les dynamiques spatiotemporelles des

⁸⁴ Selon la Loi sur les permis d'alcool, un permis d'alcool doit être obtenu auprès de la Régie par le promoteur de l'événement et l'aire de consommation doit être bien identifiée et contrôlée. Cf. le guide du promoteur pour tenir un événement public préparé par la Ville de Montréal (http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/ARROND_RPP_FR/MEDIA/DOCUMENTS/GUIDE_DU_PROMOTEUR.PDF). Consulté le 10 juin 2014.

praxis énonciatives pour comprendre leur portée éthico-esthétique. Gwiazdzinski propose d'ailleurs d'adopter

une approche chronotopique où le "chrono-tope" est défini comme "lieu de confluence de la dimension spatiale et de la dimension temporelle" et développer les outils de représentations spatio-temporels adaptés (2013, 7).

En fait, il est impossible d'étudier les pratiques de l'espace sans prendre en considération leur dimension temporelle, puisqu'elle en constitue un aspect essentiel qui dicte les rythmes de la vie urbaine. Les trois dimensions de l'énonciation piétonnière décrites par de Certeau relèvent d'ailleurs d'une dimension chronotopique (1990, 149). En effet, celle-ci est ancrée dans le *présent*. Elle négocie des valeurs dans l'immanence de la vie quotidienne, actualisant ou narcotisant les *affordances* : « si d'un côté [elle] ne rend effectives que quelques-unes des possibilités fixées par l'ordre bâti [...], de l'autre [elle] accroît le nombre des possibles [...] et celui des interdits » (1990, 149). En d'autres termes, certaines instructions fournies par l'aménagement urbain sont explicites, telles que celles précisées par la signalisation, tandis que d'autres opportunités d'appréhension de l'espace surgissent dans la pratique même. Cet éventail d'occurrences (sélections, choix, trajectoires) crée de la *discontinuité* et un rythme irrégulier se constitue à travers les mouvements du corps dans son environnement. C'est ce rythme qui témoigne et inscrit la relation intersubjective de la praxis énonciative dans la trame urbaine de la ville. Une telle relation produit ainsi des *topoi phatiques* qui révèlent les rapports du sensible avec le monde. La praxis énonciative se déploie alors dans une succession de pas qui relate des choix, qui produit des positions et des trajectoires, en somme, un rythme.

Dans son œuvre posthume, publiée en 1992, Henri Lefebvre s'est justement penché sur cet aspect du rythme et a ainsi théorisé la « rythmanalyse », qui tient compte de l'espace et du temps social. L'urbanisation, une intervention majeure de l'homme sur son environnement, est strictement liée à l'industrialisation, au capitalisme et à la centralité du travail dans la vie quotidienne, qui lui confèrent son

rythme. Un temps social s'impose, dicté par les nécessités économiques de la société de consommation. L'intervention de l'homme ne concerne donc pas seulement l'espace, mais aussi le temps. À une temporalité circadienne, s'ajoute une temporalité sociale. Cette dernière est constituée par le « temps des montres et des horloges », comme le soulignent Henri Lefebvre et Catherine Régulier dans un article paru en 1985 dans *Communications*.

Ce temps s'est introduit peu à peu en Occident, après l'invention des horloges, au cours de leur entrée dans la pratique sociale. Ce temps homogène et désacralisé remporta la victoire dès lors qu'il fournit la mesure du temps de travail. À partir de ce moment historique, il devint le temps de la quotidienneté, subordonnant à l'organisation du travail dans l'espace les autres aspects du quotidien : les heures du sommeil et du réveil, les heures des repas et de la vie privée, les relations des adultes avec les enfants, les distractions et les loisirs, les rapports au lieu d'habitation (1985, 191).

Ce « temps désacralisé » n'a pourtant pas anéanti les temporalités traditionnelles, par exemple, circadienne, biologique, reliée aux saisons, à la rotation terrestre, aux jours et aux nuits, et qui constituent les « rythmes cosmiques et vitaux » (1985, 191). Comme de Certeau, les deux auteurs se penchent sur les tactiques qui se suivent avec une cadence journalière, hebdomadaire, mensuelle, dans la « rythmique du temps quotidien » (1985, 191). Lefebvre et Régulier portent attention au rythme sensoriel, de l'ordre du vécu et du perçu, plutôt que du connu. Ils se concentrent sur le vécu du corps, qui est en relation avec son environnement, donc sur les perceptions tournées « vers les objets, vers les alentours et vers les autres personnes » (1985, 195). Ce rythme est relié au mouvement, aux flux auxquels nous nous intéressons : « pour qu'il y ait rythme, il faut qu'il y ait répétition dans un mouvement [...] Pour qu'il y ait rythme, il faut qu'apparaissent dans le mouvement des temps forts et des temps faibles [...] selon une régularité » (1985, 196). Cette régularité n'est cependant pas homogène. En effet, elle implique des changements et des différences dans la répétition. Même si les deux auteurs n'y font pas explicitement référence, il est possible de faire le lien avec Deleuze qui, en 1968, avait dédié un ouvrage, *Différence*

et répétition, à la question des changements dans une régularité et d'une régularité dans les changements⁸⁵. Il s'agissait alors d'une réponse intellectuelle et philosophique à la ville-machine, à l'industrialisation et au capitalisme qui dictent les temps de la vie quotidienne. Ainsi s'exprime Deleuze :

notre vie moderne est telle que, nous trouvant devant les répétitions les plus mécaniques, les plus stéréotypées, hors de nous et en nous, nous ne cessons d'en extraire de petites différences, variantes et modifications. Inversement, des répétitions secrètes, déguisées et cachées, animées par le déplacement perpétuel d'une différence, restituent en nous et hors de nous des répétitions nues, mécaniques et stéréotypées (Deleuze 1968, 2).

Comme Deleuze, Lefebvre et Régulier s'intéressent au plan esthétique « pour saisir de façon sensible, préconceptuelle mais vive, le rythme et les polyrythmies » (Lefebvre et Régulier 1985, 196). Pour Lefebvre, la rythmanalyse a, en effet, une portée esthétique :

comme le poète, le rythmanalyste accomplit un acte verbal, qui a une portée esthétique. Le poète se préoccupe surtout des mots, du verbe. Alors que le rythmanalyste se préoccupe des temporalités et de leurs relations dans des ensembles (Lefebvre 1992, 37).

Dans une vision prônant une approche écologique, le corps est au centre de cette démarche, dans une réciprocité avec son environnement. Un corps sensible qui vit, et crée, la quotidienneté des pratiques à travers tous ses sens, entre la « présence et le présent et leurs rythmes » (36). C'est l'expérience esthétique, de l'ordre du vécu et du perçu, qui leur importe pour repérer « une multiplicité sensorielle et signifiante du sens » (32). Lefebvre précise que la rythmanalyse a recours à tous les sens pour

⁸⁵ Dans l'introduction à *Différence et répétition*, Deleuze souligne que son œuvre s'insère dans une vague contemporaine d'un « anti-hégélianisme généralisé » : « la différence et la répétition ont pris la place de l'identique et du négatif, de l'identité et de la contradiction » (1). Selon l'auteur, le structuralisme et la sémiotique font partie de ce mouvement d'opposition. Si cette tendance prenait place dans les années soixante et soixante-dix, c'est ensuite la phénoménologie, les approches du sensible, qui ont suivi. Greimas dédie ses dernières œuvres. *De l'imperfection* (1987) et *Sémiotique des passions*, avec Jacques Fontanille (1991), au sensible et aux passions. Lotman y consacre la plupart de ses réflexions, notamment dans *La culture et l'explosion* (2004). Au corps et au sensible s'ajoute un intérêt pour les variations, les dynamiques et les flux. C'est le cas de la sémiotique tensive développée par Fontanille et Claude Zilberberg dans *Tension et signification* (1998).

capturer les relations rythmiques des pratiques avec l'espace. Le visuel ne l'emporte pas sur les autres sens et, comme le dit Lefebvre, il ne faut pas se restreindre à l'observation, mais sentir et penser à travers son corps.

À partir de ces considérations, ainsi que de l'étude des discours et de l'aménagement du Quartier des spectacles développée dans les chapitres précédents, nous pouvons retracer une rythmique et une hybridité des pratiques de l'espace qui incluent flâneurs, travailleurs, étudiants, festivaliers, nuitards, etc. Pourtant, les limites des pratiques demeurent floues. En un court laps de temps, un travailleur peut se transformer et devenir flâneur ou nuitard, ou même les deux à la fois, et l'étudiant, un festivalier, etc. À travers une étude des rythmes, nous voulons rendre compte de la complexité des tactiques quotidiennes dans la ville contemporaine. Pour ce faire, cette thèse prône une approche écologique et un point de vue chronotopique sur un urbanisme événementiel, où l'espace et le temps sont profondément liés et même manipulés. Nous visons à comprendre les enjeux des pratiques de l'environnement, et ce, relativement aux divers aspects sensibles, tels que les rythmes journaliers, saisonniers et les éléments climatiques. Ainsi, une continuité parcourt cette thèse. De la tensivité des discours sociaux, en passant par les forces vectorielles présentes dans le plan d'aménagement et l'espace bâti, on arrive aux rythmes des pratiques de l'espace.

3.7 Les rythmes des pratiques ordinaires

La temporalité des espaces-conteneurs du Quartier des spectacles suit un rythme particulier. Les marges entre les cycles saisonniers, hebdomadaires ou journaliers/nocturnes sont brouillées par un aménagement événementiel, accueillant des activités ponctuelles et éphémères qui manipulent à la fois l'espace et le temps.

L'aspect saisonnier est très important à Montréal. La métropole essuie des hivers très rudes et la longueur des journées change considérablement durant cette saison, ce qui modifie profondément l'usage et la perception de la ville. Selon la Calculatrice

des couchers et levers du soleil du Conseil national des recherches du Canada⁸⁶, au solstice d'hiver, durant la journée la plus courte de l'année, entre le 21 et le 22 décembre, Montréal bénéficie d'un maximum de 8.7 heures d'ensoleillement. Le lever du soleil se fait à 7h 32 du matin et le coucher, à 16h 14 de l'après-midi. Au solstice d'été, la journée la plus longue de l'année, entre le 20 et 21 juin, le nombre d'heures d'ensoleillement atteint un total de 15.69, soit de 4h 06 du matin à 19h 47 du soir. À ceci, viennent s'ajouter l'aube et le crépuscule, temporalités de non-nuit et de non-jour qui allongent le jour de 1h 27 en été et de 1h 14 en hiver. Nous intégrons donc aussi les saisons, la nuit et le jour, dans une temporalité astronomique, quoique leur conception ne soit pas fixe et change selon les cultures⁸⁷.

Les pratiques de l'espace suivent des rythmes biologiques et circadiens, mais elles sont également influencées par des aspects sociaux. Dans les pages qui suivent, nous examinerons le rythme des pratiques dans le Quartier des spectacles, dont la temporalité semble dictée par un calendrier d'événements. Ce calendrier comporte une concentration de manifestations, de juin à septembre, pour les espaces-conteneurs. Toutefois, le Partenariat du Quartier des spectacles cherche à étaler les événements aux autres mois de l'année, avec une fréquence moins marquée que pendant la saison chaude. Nous séparerons donc le calendrier en deux grandes saisons : la saison dite ordinaire, de septembre à mai, et extraordinaire, pour les mois restants. La différence principale réside dans la concentration des événements et l'aménagement des espaces durant la saison extraordinaire, qui crée une bulle spatiotemporelle spécifique.

Nous arrêterons premièrement notre regard sur la saison ordinaire, qui s'étend de septembre à mai, et inclue une temporalité où le quartier est connecté avec la trame

⁸⁶ La calculatrice est consultable en ligne, à l'adresse suivante : www.nrc-cnrc.gc.ca/fra/services/levers. Consulté le 22 juin 2014.

⁸⁷ Les populations du nord du Canada, les Inuits, par exemple, n'établissent pas les saisons suivant la rotation terrestre, mais « identifient six variations saisonnières alors que [...] le peuple sami divise l'année en huit saisons » (Pressman 2005,134).

urbaine dans un usage quotidien. Dans cette première temporalité, nous distinguerons clairement les caractéristiques du jour et de la nuit. Deuxièmement, nous porterons notre attention sur la saison extraordinaire, qui correspond à la fin du printemps et à la saison estivale, soit de juin à septembre. Dans cette période, une bulle spatiotemporelle singulière prend vie, et la différence entre le jour et la nuit se fait beaucoup moins nette. Un aménagement événementiel crée alors une spatialité éphémère, déconnectée des usages quotidiens de la vie urbaine, et une temporalité spectaculaire, le tout, dicté par un calendrier d'événements.

3.7.1 Le jour : flux et déplacements du temps ordinaire

L'*Enquête Origine-Destination* (O-D, 2010)⁸⁸, qui étudie la mobilité des personnes dans la région métropolitaine de Montréal, dresse un portrait précis des déplacements au centre-ville. Durant une journée de la période ordinaire, les déplacements dans le secteur sont principalement attribuables à des travailleurs (59.3%) et à des étudiants (12.8%). Ces flux s'effectuent principalement pendant les périodes de pointe du matin et de l'après-midi. Entre 6 heures et 8h 59, 55.5% de la population de la région métropolitaine est attirée vers le centre de la ville. Tandis que de 15h 30 à 18h 29, 55.8% se dirige vers l'extérieur du centre-ville (2010, 71). Durant la journée, les principaux motifs de déplacement dans cette zone sont plutôt liés aux loisirs, pour un 10.6%, et au magasinage, pour un 5.8% (71). Selon le *Rapport d'activité 2013*, produit par le Partenariat du Quartier des spectacles, 45000 personnes travaillent dans le secteur et 47000 s'y rendent pour étudier. Le rapport estime à 35 millions de déplacements vers le Quartier des spectacles sur un arc temporel d'un an

⁸⁸ L'enquête est menée par l'Agence métropolitaine de transport (AMT), en collaboration avec l'Association québécoise du transport intermunicipal (AQTIM), la Communauté métropolitaine de Montréal (CMM), le Réseau de transport de Longueuil (RTL) et la Société de transport de Laval (STL), la Société de transport de Montréal (STM), le ministère des Transports du Québec (MTQ) et le Secrétariat à la région Métropolitaine (SRM). Avec une cadence quinquennale, les plus récentes données disponibles remontent à 2008, donc avant la réalisation des espaces-conteneurs. Une nouvelle enquête a été conduite en 2013, mais les résultats ne seront disponibles qu'en 2015. Même si cette enquête est antérieure à la mise sur pied du Quartier des spectacles, cette étude dresse un portrait assez précis des déplacements effectués en ville et notamment au centre-ville de Montréal. L'enquête est disponible en ligne : <http://www.amt.qc.ca/enquete-od/precedentes/>. Consulté le 10 juin 2014.

(PQDS 2013, 7). Le quartier s'inscrit également dans un secteur peuplé et en croissance⁸⁹.

La zone formée par les espaces-conteneurs constitue donc un nœud d'interconnexion central au cœur de la ville grâce au métro, aux tunnels souterrains et aux voies de circulation extérieures. L'arrêt du métro Place des arts est situé sur la « ligne verte », qui parcourt le centre-ville d'est en ouest. Il est relié par des tunnels au réseau du Montréal souterrain. En surface, la rue Saint-Urbain et l'avenue du Parc, avec leurs routes d'autobus, sillonnent l'axe nord-sud, tandis que les rues de Maisonneuve, Ontario et Sainte-Catherine relient l'est à l'ouest. Les voies cyclables assurent les liens entre les quatre points cardinaux de la ville. La piste est-ouest suit le boulevard de Maisonneuve traversant la Place des festivals, la Promenade des artistes et le Parterre, et celle nord-sud court le long de la rue Saint-Urbain, entre la Promenade et le Parterre.

De plus, les déplacements se font aussi à la verticale entre la surface et les sous-sols, ce phénomène subissant l'influence des intempéries et des saisons. En observant les divers espaces tout au long de l'année, on remarque un écart net dans les usages selon la saison. Pendant la période hivernale et pendant une partie de l'automne et du printemps, dépendant des conditions climatiques, ce sont les espaces intérieurs qui sont les plus peuplés. Parcourant les tunnels intérieurs, le piéton peut se déplacer du complexe de l'UQAM au nord, en passant par la station de métro, poursuivre vers le sud par le Complexe Desjardins et rejoindre le Complexe Guy-Favreau (abritant des bureaux de la fonction publique), sur le boulevard René-Levesque. Il peut aussi faire un détour par l'édifice Hydro-Québec, qui se trouve à l'est du Complexe Desjardins,

⁸⁹ Cette croissance est soulignée dans le *Rapport d'activités 2013* du Partenariat du Quartier des Spectacles, qui atteste une « augmentation de 33% de la population du Quartier des spectacles entre 2011 et 2014, passant de 6394 à 8472 » (PQDS 2013, 7). De plus, parmi les résidents du quartier ayant un emploi, un sur trois se rend au travail à pied ou en bicyclette, en raison de la forte concentration d'emplois dans le quartier (Ville de Montréal 2014, 8). Cf. le *Profil sociodémographique* de l'arrondissement Ville-Marie, qui dresse un portrait précis de la population en juin 2014.

ou se rendre jusqu'au Palais des Congrès, dans le Quartier international, pour continuer vers l'ouest⁹⁰.

Pendant les déplacements reliés au travail et aux études, en dehors des spectacles et des festivals, les espaces-conteneurs demeurent des zones de transition pour se rendre d'un endroit à un autre, car ils ne sont pas des destinations à proprement parler. Pour cette raison, à travers des stratégies d'animation et d'esthétisation, le PPU vise à créer des espaces publics qui servent de « dispositifs de relation », comme le suggère Hénaff (2008, 157).

3.7.2 Animation et esthétisation du temps ordinaire

L'un des grands défis des espaces-conteneurs, pris en charge par le Partenariat du Quartier des spectacles, est de les animer en tout temps, notamment en dehors de la saison extraordinaire. Le PPU l'explicitait déjà avant leur réalisation :

le développement immobilier devrait être orienté de façon à favoriser l'appropriation des lieux par la population, faire en sorte que celle-ci aime s'y promener, y vivre, y aller pas seulement au moment des festivals ou à l'occasion d'un spectacle (Ville de Montréal 2007, 12).

Au cours de la saison ordinaire, entre septembre et mai, le secteur est ouvert à la circulation routière et les espaces-conteneurs demeurent des lieux de transit. En hiver, la présence de neige et de glace, ainsi que les températures froides, favorisent l'intériorisation des habitudes. Les espaces-conteneurs deviennent alors de vrais endroits de passage. Les installations éphémères qui y sont disséminées durant la saison ordinaire occupent ponctuellement des surfaces qui, autrement, seraient vides. Elles ont le rôle d'attirer les gens et d'encourager la fréquentation de ces espaces. À cette animation par le design, encouragée par le concours *Luminothérapie*, sur lequel nous reviendrons un peu plus loin, s'ajoutent le festival *Montréal en lumière* et la

⁹⁰ Le réseau intérieur piétonnier de Montréal couvre un total de 32 km, inclut dix stations de métro et relie soixante-deux complexes immobiliers, pour un total de 1700 commerces et 500 000 déplacements quotidiens (Ville de Montréal, 2011).

Nuit Blanche, qui se tiennent vers la fin du mois de février. Ces initiatives constituent alors autant de stratégies pour attirer la population dans le secteur, pour l'animer et le rendre vivant. De plus, le nom de ces événements témoigne de leur visée, celles d'éclairer les longues nuits des hivers montréalais grâce à la « fée électricité » (Gwiazdzinski 2005, 24). Dans ce contexte, des interventions événementielles cherchent à pallier un aménagement qui prend en considération la temporalité des foules festivières, mais non les pratiques du quotidien, notamment durant la saison ordinaire.

Les espaces-conteneurs constituent des superficies très larges et vastes, recouvertes par la neige et la glace pendant plusieurs mois, requérant donc de grands efforts de déneigement de la part de la ville. En plus, elles n'offrent pas d'abri contre le vent et les chutes de neige qui peuvent affecter les pratiques durant l'hiver. Il ne reste donc plus qu'à se réfugier à l'intérieur ou à braver des conditions climatiques auxquelles l'aménagement ne s'adapte pas. À cette lacune d'une vision urbanistique organique répond une animation des espaces qui tente de lui donner un aspect convivial. Le recours à l'aménagement événementiel constitue une tendance actuelle répandue de la ville malléable, comme le souligne encore Gwiazdzinski (2013). Si elle semble répondre à des stratégies internationales d'esthétisation qui risquent l'homogénéisation urbaine, elle n'est cependant pas nécessairement négative. Elle fait partie de la logique de programmation d'un urbanisme capable de s'adapter aux changements et pourrait donc répondre aux exigences des pratiques hybrides. À ce sujet, Gwiazdzinski propose de dépasser l'événementialité pour considérer un « urbanisme des temps », un chrono-urbanisme qui réfléchit à l'espace en relation au temps (Gwiazdzinski, 2013). On pourrait alors repenser les espaces-conteneurs en fonction des rythmes décrits ici, en prenant en considération le fait qu'il ne s'agit que d'une esquisse partielle. Cela impliquerait aussi de considérer les pratiques dans leurs aspects chronotopiques : les pics horaires et les pauses quotidiennes des travailleurs et étudiants, les « usagers » des organisations culturelles, les flâneurs, les soirées des

nuitards et des foules festivières, les activités de jour et de nuit des résidents et des sans-abri.

Depuis 2011, le Partenariat du Quartier des spectacles, en collaboration avec le Bureau du design de la Ville de Montréal, lance, chaque année, le concours « Luminothérapie ». Ce dernier vise à animer, à éclairer et à réchauffer les froids hivers des espaces-conteneurs. Le concours prévoit deux volets, qui se concentrent essentiellement sur les vidéoprojections et l'animation des espaces publics, notamment celui de la Place des festivals. Le Bureau du design présente le concours de cette manière :

luminothérapie, c'est un concours qui invite les concepteurs à créer un flot de vie tant diurne que nocturne afin de composer avec l'hiver; à créer une expérience sensorielle, poétique, émotive et intellectuelle qui suscite étonnement et curiosité⁹¹.

L'aspect rythmique d'une temporalité journalière et saisonnière, ainsi que l'accent mis sur le sensible par les stratégies d'esthétisation, sont évidents dans la description du projet. Le nom du concours renvoie à son pouvoir d'antidote à la noirceur par une activité événementielle brillante. L'éclairage électrique s'empare alors de l'obscurité hivernale et cherche à compenser ce manque lumineux. Parmi les sens pris en charge, la vision y est privilégiée. Les façades des bâtiments deviennent des écrans géants sur lesquels projeter des images, ou encore des jeux et des vidéos interactifs. Le concours se répète annuellement depuis 2011. La première édition avait un sous-titre « éclairant » : « Créer l'hiver au Quartier des spectacles ». Dans les éditions suivantes, le thème plus général de la luminothérapie reste au centre du concours, qui s'insère donc dans la tendance d'un aménagement chronotopique événementiel, non seulement de l'espace, mais aussi du temps. La Place des festivals demeure le lieu

⁹¹ Tiré du site Internet dédié à la désignation UNESCO du Bureau du design de la Ville de Montréal (<http://mtlunescodesign.com/fr/projet/Luminotherapie-au-Quartier-des-spectacles>). Consulté le 10 juin 2014.

principal de la mise en marche des projets retenus par le concours, dans un objectif de « mise en œuvre et animation »⁹² de la place.

Or, une question surgit à la lumière de ces considérations : une place publique a-t-elle réellement besoin d'une stratégie de mise en œuvre et animation? Dans le cas des espaces du Quartier des spectacles, la réponse est oui, puisque l'aménagement de surface des espaces en dur a créé un grand conteneur d'événements à qui un urbanisme éphémère procure du contenu. Si les stratégies d'animation ne sont que ponctuelles, elles ont le mérite d'extérioriser des pratiques qui, autrement, resteraient à l'intérieur, dans un endroit où le réseau souterrain est bien développé.

En dehors de la saison froide, les pratiques ont tendance à refaire surface. Pendant la journée, en particulier pendant les heures de pointe, les gens traversent les espaces du Quartier des spectacles pour se rendre au travail ou dans les institutions culturelles ou académiques. Ils y prennent également des pauses, durant le temps du déjeuner (12h à 14h) et à différents autres moments de la journée. Le mobilier urbain, tel que les bancs et parasols, dont s'est doté le Partenariat, ainsi que les marches et les espaces gazonnés, deviennent des lieux privilégiés pour les pauses et l'observation de la vie urbaine. Les gradins de la Place des arts et la partie sud de l'Esplanade se transforment en un point de rendez-vous, d'observation et d'agrégation face à l'achalandage continu de la rue Sainte-Catherine. La Place des Festivals, avec ses espaces gazonnés et l'ombre produite par les arbres, attire également les personnes qui jettent un coup d'œil aux flux traversant la surface minéralisée de la place.

Les marches et le gazon constituent alors les lieux privilégiés d'observation des praxis énonciatives déambulatoires. Les architectes Daoust Lestage avaient considéré cet aspect dans leur projet initial, mais, comme nous l'avons vu dans le chapitre

⁹² Tiré du site Internet dédié à la désignation UNESCO du Bureau du design de la Ville de Montréal (<http://mtlunescodesign.com/fr/projet/2014-Animation-des-espaces-publics>). Consulté le 10 juin 2014.

précédent, les organisateurs des grands événements ne partageaient pas les mêmes idées. Les espaces-conteneurs deviennent alors des scènes à observer, traversés par des mouvements, des énonciations qui racontent des histoires, mais qui ne s'y arrêtent pas. C'est une question d'*affordances*. Les grandes surfaces vides attirent la traversée, les déplacements et les flux, tandis que les escaliers, les bancs et la pelouse favorisent le repos, l'agrégation, l'immobilité ou l'observation. Un autre élément naturel s'ajoute à l'expérience de ces espaces : l'eau. Nous verrons dans les prochaines pages comment cet aspect est susceptible de changer l'utilisation et la perception des surfaces.

L'urbaniste américain William Whyte l'avait déjà observé : les espaces publics, notamment les places, favorisent leur fréquentation par des qualités spécifiques. Dans son étude *The Street Life Project*, menée dans les années soixante-dix et publiée ensuite sous le titre *The Social Life of Small Urban Spaces* (1980), il a attentivement observé les comportements humains dans certains endroits publics de New York. Pour Whyte, ce qui attire les personnes dans le domaine public de la ville, c'est notamment d'autres personnes (1980, 16). Et surtout, les petits espaces, comme suggère le titre, secondent les relations. Les espaces-conteneurs, avec leur étendue, vont évidemment à l'encontre de ces principes, car les grandes surfaces vides et dénuées n'encouragent pas l'agrégation sociale. Toutefois, d'autres éléments, comme les marches, les bancs, les arbres et l'eau, le font (images 32-33). La conformation physique de la place, qui doit rester, pour l'urbaniste, au niveau de la rue, s'ajoute à ces caractéristiques physiques. Le réaménagement proposé par le PPU a pris en compte cet aspect en plaçant les espaces au niveau de la chaussée et en créant un fusionnement entre les deux, ce qui crée une continuité esthétique. D'ailleurs, l'Esplanade de la Place des arts, avec sa conformation en acropole, a démontré la déconnexion que le dénivellement peut produire. On s'en rend compte lorsque sa surface est recouverte de neige, qu'elle constitue un obstacle visuel, mais aussi physique, pour ceux qui traversent la trame urbaine. Pourtant, quand les températures

deviennent clémentes, l'Esplanade s'anime. Si elle n'incite pas la flânerie, à cause de la déconnexion de la rue créée par sa surélévation, elle attire cependant les individus qui s'organisent en auditoire, posant leur regard sur une scène (images 6-7).

Certains aspects spécifiques jouent un rôle majeur dans les comportements des individus : les marches curvilignes plongeant sur la rue, les bassins d'eau et l'exposition au soleil. En fait, selon les observations de Whyte, des éléments de design urbain ajoutent de l'attrait, comme la création de surfaces où se poser. Les étendues plates et surélevées permettant de s'asseoir sont souvent préférées aux mobiliers, tels que les bancs. Les gradins de la Place des arts, avec cette ouverture sur les flux achalandés de la rue Sainte-Catherine, leurs matériaux lisses de couleur blanche et leur surface large et basse, incitent l'utilisation. Les marches de la Place des festivals, à l'intersection de la rue Sainte-Catherine, engendrent les mêmes effets (image 34). Whyte souligne dans son étude que le succès d'une place est souvent imputable à son intersection avec la chaussée; plus cette intersection est achalandée, ouverte et branchée au reste de la trame urbaine, plus la place a des chances d'être fréquentée.

L'angle formé par la rue et la place demeure un point d'accès et d'attrait stratégique, surtout dans le cas d'une artère marchande comme la rue Sainte-Catherine. Le réaménagement de cette dernière et l'élargissement des trottoirs ont été fondamentaux à la création d'un espace continu et cohérent, nous l'avons remarqué dans le chapitre précédent. Dans le cas de la Place des arts et de la Place des festivals, les marches constituent un important élément de connexion avec la rue. C'est leur malléabilité d'usage qui est garante de leur succès. On peut s'y asseoir et presque s'y étendre; s'y retrouver en groupe ou maintenir une distance avec les autres; s'y arrêter pour lire un livre ou naviguer sur Internet grâce à la connexion libre sans fil; ou encore attendre quelqu'un ou regarder le spectacle du va-et-vient des passants. Whyte avait relevé ce phénomène :

watch these flows and you will appreciate how very important steps can be. The steps at Paley are so low and easy that one is almost pulled to them. They add a nice ambiguity to your movement. You can stand and watch, move up a foot, another [...] (1980, 57).

Comme les marches, les bancs conçus pour le Quartier des spectacles par la firme Daoust Lestage fonctionnent selon la même logique (image 33). En béton blanc et en bois, avec ou sans dossier, ils ont été dessinés pour répondre « aux besoins des organisateurs d'événements publics (festivals, spectacles, etc.), [...contribuer] à l'appropriation des places publiques et permet[tre] plusieurs configurations selon le type d'événement et le nombre de visiteurs attendus », et ce, selon la fiche technique produite par la Ville et les concepteurs⁹³. Si les festivaliers sont les premières cibles du concept d'aménagement des bancs, ceux-ci sont souvent utilisés dans la pratique ordinaire. Le design des bancs offre la possibilité de s'y asseoir, en groupe ou seul, ou de s'y allonger, de garder une distance ou une proximité, d'utiliser les différents côtés. Parce qu'ils sont bas, on peut aussi facilement monter sur leur siège pour voir au-dessus de la foule, quand besoin il y a. La liberté de pouvoir choisir demeure à la base du bon design pour Whyte :

ideally, sitting should be physically comfortable. [...] It's more important, however, that it be *socially* comfortable. This means choice : sitting up front, in back, to the side, in the sun, in the shade, in groups, off alone. Choice should be built into the basic design. Even though benches and chairs can be added, the best course is to maximize the sittability of inherent features (1980, 28).

À la commodité physique, s'ajoute donc le confort social. Outre les sièges, c'est aussi la composition avec des éléments naturels, tels les arbres, les sources d'eau, le soleil ou le vent, qui font en sorte que les gens utilisent les espaces. La partie gazonnée de la Place des festivals offre un point d'ombre grâce aux arbres et constitue un endroit incitant à la détente. Si le côté ouest de la Place des festivals est peuplé grâce aux

⁹³ Tiré de la fiche technique présentée sur le site Internet de la Ville de Montréal (http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/Q_SPECTACLES_FR/MEDIA/DOCUMENTS/FICHE_BANCS.PDF). Consulté le 10 juin 2014.

marches, bancs et gazon, sa surface minéralisée s'anime au moyen d'un autre élément naturel : l'eau (image 35).

L'aménagement du quartier a en effet joué avec cet élément. Durant les mois froids, les fontaines sont vidées, tout comme la place. Quand la température le permet, elles sont alors remises en action. Déjà présente sur l'Esplanade de la Place des arts et constituant un aspect qui en favorise la fréquentation, l'eau a également été utilisée dans la conception de la Place des festivals. Quand la fontaine souterraine met en marche ses 235 jets, la surface s'anime. Les gens y viennent et les enfants y trouvent un jeu rafraîchissant et amusant. Sous l'œil vigilant des parents assis sur les bancs, la place se transforme en terrain ludique. Elle devient alors autant un lieu de traversée des flux ordinaires et de flânerie, qu'un terrain de jeu. Sous le même thème du jeu, les installations éphémères qui y sont installées au courant de la saison ordinaire revêtent, grâce à leur côté ludique et esthétique, la même fonction d'animation d'une surface inanimée et vide.

3.7.3 La journée d'une balançoire

Depuis 2011, une installation temporaire sur la Promenade des artistes est devenue périodique. Les *21 Balançoires* du duo montréalais *Daily/Tous les jours*⁹⁴, qui devaient être éphémères, sont devenues un élément cyclique du quartier (image 36). Elles reviennent chaque année, entre les mois d'avril et de juin (en 2014, elles ont été placées le 8 avril et enlevées le 1^{er} juin). Les vitrines-événements, squelettes vides et multifonctionnels dont nous avons déjà traité dans le chapitre précédent, sont utilisées comme structure de base des balançoires. Ces dernières, colorées et illuminées, émettent des sons, des notes, et forment, quand elles sont simultanément utilisées, une mélodie. L'œuvre a été créée par le duo *Daily/Tous les jours*, en collaboration avec Luc-Alain Giraldeau, professeur d'écologie comportementale au Département des sciences biologiques de l'UQAM. Le succès de cette installation est

⁹⁴ Le duo est formé par les designers Mélissa Mongiat et Mouna Andraos.

souligné par les nombreux prix reçus, ainsi que par l'accueil positif des Montréalais et des visiteurs, qui se sont balancés en moyenne près de 8500 fois par jour selon les concepteurs⁹⁵. Le succès est aussi attribuable à leur « interface intuitive » (PQDS 2014), et donc, on y revient, aux *affordances*. La structure d'une balançoire et de son interface connote un monde relié à la jeunesse et au jeu, mais offre également aux usagers différentes informations à cueillir et diverses possibilités d'emploi. La surface des sièges et le mouvement de balancement font partie de ces *affordances* dont on peut assez « intuitivement » se servir. De plus, la balançoire est liée à une encyclopédie moyenne, une mémoire culturelle, reliée aux souvenirs ludiques d'enfance. La musique ajoute un élément sensoriel qui aide à créer une interaction entre l'objet et les personnes, et ce, à travers le mouvement de va-et-vient. De plus, une synesthésie est mise en acte lorsque le mouvement qui produit une musique s'accorde aux mouvements et à la musique des autres.

Jacques Primeau, président du Partenariat du Quartier des spectacles, commente la récurrence et le succès des balançoires de la manière suivante :

dès que les balançoires sont installées, la promenade reprend vie et se transforme en un espace convivial qui change notre rapport à la ville. Au départ, elles avaient été imaginées comme une installation temporaire, mais l'engouement du public et la couleur qu'elles apportent au Quartier en ont décidé autrement (PQDS 2014).

Le communiqué de presse porte un titre évocateur : *Les 21 balançoires souligneront l'arrivée du printemps à Montréal*, mettant l'accent sur le lien entre l'occupation événementielle de l'espace et la rythmique saisonnière. Comme le printemps, les balançoires musicales reviennent chaque année et disparaissent avec l'été et la saison des festivals, à une cadence et une durée régulière. Une stratégie d'esthétisation

⁹⁵ En 2013, les 21 balançoires ont reçu le *Grand Prix Shenzhen* et le *Interaction Design Awards*. Le succès de l'installation a attiré l'attention internationale, au point qu'elles font maintenant des tournées internationales. En juin, elles ont été présentées au *Green Box Arts Festival*, aux Green Mountain Falls au Colorado.
Source : *Daily/Tous les jours* (<http://www.dailytouslesjours.com/project/the-swings/>). Consulté le 10 juin 2014.

évènementielle de l'espace devient alors ce « chronotope » décrit par Gwiazdzinski (2013, 7), qui porte à réfléchir sur la dimension rythmique, spatiotemporelle, de la ville et de ses pratiques. Un élément considéré « à mi-chemin entre le mobilier urbain et le jeu » (PQDS 2014) accompagne le retour cyclique du printemps et suit également une temporalité quotidienne. Par exemple, en 2014, les balançoires étaient en fonction du dimanche au mercredi, de 10heures du matin à 23heures du soir, et du jeudi au samedi, de 10heures le matin à 1heure du matin. En dehors de ces plages horaires, elles sont fixées à la partie supérieure des structures et ne sont donc plus accessibles. Enfin « à la tombée du jour, les *21 Balançoires* sont illuminées pour créer un ballet de points lumineux » (2014), dans un quartier où la lumière domine la nuit.

3.7.4 La nuit : le non-jour du temps ordinaire

La nuit tombée, c'est l'éclairage électrique qui permet le développement des activités nocturnes. Comme le souligne Gwiazdzinski, c'est un « paradoxe : si la fée électricité a tué la nuit, elle a donné naissance au couple magique ville et nuit. Sans lumière pas de nuit urbaine. Et pourtant quel spectacle! » (2005, 24). La nuit urbaine s'est alors imposée comme un « non-jour artificiel » :

au fil des siècles, la nuit sauvage a peu à peu cédé la place à une nuit urbaine, domestiquée, éclairée et encadrée à défaut d'être policée, une « nuit diurnisée » sorte de « non-jour artificiel ». [...] Le déroulement des journées ou des saisons a pris un tout autre sens, de même que l'alternance entre vie sociale et vie privée. Les rythmes de l'échange entre individus, les rythmes ludiques, mais aussi les rythmes du travail, l'organisation de l'activité industrielle dépendent de l'artificialité et du nouveau codage de la lumière. Cette conquête de la nuit s'est effectuée de deux côtés à la fois : d'une part la recherche de la sécurité et du contrôle de la nuit notamment par le développement de la lumière et des forces de l'ordre, de l'autre la recherche possible du plaisir et de l'animation nocturne (2005, 79).

La nuit constitue un temps de plus en plus considéré par les politiques culturelles et urbaines, mais qui a été très peu étudié et exploré (Gwiazdzinski 2005)⁹⁶. Craig Koslofsky propose un point de vue historique sur ce qu'il appelle le processus de « nocturnalization »⁹⁷, voire de colonisation de la nuit :

like all colonized sites, the night was contested territory [...] urban nocturnalization is better understood as an analogue to colonization rather than as a civilizing process. Courtiers and citizens sought to control a realm already inhabited by youths (including students and other elite young men), lackeys, vagrants, prostitutes, tavern visitors, and – cutting across social distinctions all those who sought anonymity. The colonization created spaces and times of modernity in the city, shaping access to public life in decisive new ways (2011, 162).

La conception de la nuit comme d'un territoire à coloniser demeure très intéressante dans un contexte urbain tel que le Quartier des spectacles, où la vie nocturne occupe une place importante. De plus, les pratiques nocturnes et leur dimension esthétique, que nous décrirons dans les pages qui suivent, maintiennent des aspects reliés à ce processus historique de colonisation de la nuit.

3.7.5 La nuit montréalaise et le Quartier des spectacles

Depuis quelques années, la nuit est au centre de l'attention de la politique municipale, de la presse, des commerçants et des résidents montréalais. En 2011, par exemple, l'Association des Sociétés de développement commercial de Montréal a demandé à la ville de se doter d'une charte de la vie nocturne (Tourisme Montréal 2013). Ce faisant, elle serait la première ville en Amérique du Nord à avoir un tel outil, s'inspirant de Paris, qui a tenu des États généraux sur la nuit en 2010 (Mairie de Paris 2010). De plus, plusieurs villes d'Europe ont adopté des initiatives qui permettent de fonctionner 24 heures sur 24, incluant des « maires de nuit » et d'autres

⁹⁶ Nous concevons ici la nuit en termes astronomiques, mais la définition de ce qu'est réellement la nuit est fortement débattue, notamment celle de nuit urbaine. Nous renvoyons à Gwiazdzinski 2005.

⁹⁷ Dans *Evening's Empire : A History of the Night in Early Modern Europe* (2011), Koslofsky propose un *excursus* sur la nuit urbaine au tournant de l'époque moderne en Europe. Le processus de *nocturnalization* correspond alors, pour l'auteur, à une colonisation de la nuit qui ramène des initiatives morales et sécuritaires dans la temporalité nocturne.

figures qui agissent comme médiateurs des controverses nocturnes entre la ville qui s'amuse et la ville qui dort⁹⁸. En 2011, une étude sur la nuit du Faubourg Saint-Laurent a été menée par l'arrondissement de Ville-Marie et la Corporation de développement urbain du Faubourg Saint-Laurent; nous y reviendrons en détail plus bas (Néron-Dejean 2011). De même, en 2013, Tourisme Montréal a publié le document *Vie nocturne à Montréal*. Une attention à l'économie de la nuit transparaît également dans la *Stratégie de développement économique 2011-2017* et le *PPU du Quartier des spectacles – pôle Quartier latin* (respectivement Ville de Montréal 2011c et 2013). Enfin, en 2014, un projet pilote, pour l'instant reporté, a été proposé pour étendre les horaires d'ouverture des bars au-delà de trois heures du matin (Straw 2014). En somme, la vie nocturne montréalaise est à la une.

La nuit constitue une temporalité reliée à un imaginaire très diversifié : une « angoisse millénaire » s'oppose à une « représentation plus poétique » (2005, 28). Elle évoque des sensations telles la rêverie, l'insécurité, la peur et le plaisir. C'est encore le géographe Gwiazdzinski qui, dans *La nuit, dernière frontière de la ville* (2005), raconte sa petite histoire. L'attention des urbanistes, des géographes et des municipalités s'est longtemps concentrée sur le jour, en oubliant la nuit (Gwiazdzinski 2005). Des connotations dysphoriques, reliées à l'ignorance, à l'inconnu et à l'obscurité, s'opposent à la lumière du jour, à l'éclaircissement des idées : pensons à la dénomination de l'époque des Lumières. Des expressions héritées des mythes créateurs, où le monde émerge des ténèbres mystérieuses, sont parvenues jusqu'à nous et font désormais partie du vocabulaire commun. Selon la mythologie grecque,

⁹⁸ Le maire de nuit est une figure hybride, un médiateur entre les exigences de la nuit, parfois contrastantes, qui intègrent celles des riverains, des nuitards, des commerces, de la sécurité publique, de la mairie etc. Il n'est pas élu dans le cadre d'élections politiques, mais dans des circonstances informelles qui passent souvent par les médias sociaux. Des villes françaises comme Paris, Nantes et Toulouse ont procédé à l'élection d'un maire de nuit (Groult 2013).

la nuit (Nyx) était fille de Chaos et mère du Ciel (Ouranos) et de la Terre (Gaïa). Ses enfants se nommaient le sommeil (Hypnos) et la mort (Thanatos), les rêves et les angoisses, le sarcasme et la tromperie, l'ironie et le double sens (Gwiazdzinski 2005, 29).

Si la nuit est le temps du repos, de la rêverie, de l'imagination et si elle se peuple de fantômes obscurs et oniriques, elle connote aussi le plaisir et la fête. C'est le temps du spectacle. Le moment où les espaces-conteneurs, les salles de concert et les théâtres du Quartier des spectacles prennent vie.

Une étude conduite par l'urbaniste Claire Néron-Dejean, *Montréal au bout de la nuit* (2011), et commissionnée par l'arrondissement de Ville-Marie et la Corporation de développement urbain du Faubourg Saint-Laurent, porte sur l'économie de la nuit de l'ancien faubourg⁹⁹. La renommée de la vie nocturne dynamique de la ville remonte à l'époque du *Red-Light*, lorsque la noirceur montréalaise s'animait de spectacles prohibés, notamment à l'intersection du boulevard Saint-Laurent et de la rue Sainte-Catherine : aujourd'hui au cœur du Quartier des spectacles. Ainsi s'exprime l'étude sur la nuit montréalaise :

sa « joie de vivre », son bilinguisme, son esprit bohème, assortis d'une importante population estudiantine, d'une offre attractive de cafés, de clubs, de bars et la créativité de sa scène underground, en font une destination nocturne très prisée (Néron-Dejean 2011, 28).

Le Quartier des spectacles, avec sa programmation d'événements, en particulier ceux en plein air, dans les espaces-conteneurs, nourrit cette vitalité nocturne qui tourne essentiellement autour d'exercices commerciaux tels que les bars, restaurants, brasseries, clubs, théâtres, cinémas et salles de spectacles. On en trouve une concentration aux alentours de certains axes et nœuds de circulation, dont le boulevard Saint-Laurent et la rue Sainte-Catherine. Toutefois, des plages horaires

⁹⁹ La CDU du Faubourg Saint-Laurent se situe dans l'arrondissement de Ville-Marie, entre les rues de Bleury, Sherbrooke, Saint-Hubert et le boulevard de Maisonneuve. La CDU est un regroupement d'institutions et commerces présents dans le périmètre du faubourg qui vise à promouvoir et à favoriser le développement économique, urbain et social du secteur.

s'appliquent et trois heures du matin constitue le seuil au-delà duquel très peu d'endroits restent ouverts à Montréal : quelques restaurants « 24 heures sur 24 » ou boîtes de nuit, qui font des *afterhours*. En ce qui concerne les espaces publics, le couvre-feu sonne beaucoup plus tôt, car les événements cessent généralement vers minuit¹⁰⁰. Si ces divers endroits animent la nuit urbaine, très peu se trouvent directement aux abords des espaces-conteneurs. Les théâtres et les salles de spectacles de la Place des arts sont l'un des centres névralgiques de la vie culturelle nocturne montréalaise (Néron-Dejean 2011, 48). Par contre, il faut spécifier que les nuits de la saison ordinaire sont assez calmes dans les espaces-conteneurs. Le Parterre et la Promenade des artistes se trouvent au milieu d'une voirie uniquement animée par les moyens de transport et demeurent pauvres en attraits nocturnes. La seule exception à ce « vide nocturne » s'incarne dans les deux « vitrines habitées » qui dynamisent le mur aveugle du Musée d'art contemporain donnant sur la Place des festivals et qui abritent deux restaurants. À part ces derniers, les abords des places et des espaces publics du Quartier des spectacles ne présentent pas de réelle vie nocturne, outre celle reliée à des événements. Même si le secteur possède une grande concentration de centres de diffusion culturelle et artistique, ses espaces publics demeurent de grandes surfaces vides durant la nuit, exception faite des animations temporaires.

De plus, l'activité présente de nuit, comme de jour, est grandement influencée par la saison. Durant la saison ordinaire, les espaces ne sont pas fréquentés, d'autant plus que les températures chutent au-dessous de zéro. Les stratégies d'esthétisation et d'animation visent alors à les remplir par le biais de vidéoprojections et d'installations éphémères (images 37-38). Les premières, utilisant les façades des

¹⁰⁰ Il n'existe pas de réglementation spécifique sur les horaires des événements publics à Montréal. Toutefois, des lois sur le bruit et la consommation d'alcool circonscrivent des limites qui touchent le déroulement des événements. De plus, pour tenir un événement public, une demande est requise auprès de l'arrondissement concerné, qui négocie ensuite les détails avec le promoteur de l'événement.

édifices comme écran, ont lieu à partir de la tombée de la nuit, ce qui les rend visibles. De même, les installations présentes tout au long de la journée peuvent jouer avec des effets lumineux à l'arrivée de l'obscurité. En outre, il est intéressant de remarquer que des événements exclusivement nocturnes, comme la Nuit blanche, s'emparent des espaces-conteneurs pendant l'un des mois les plus froids de la saison hivernale. Le Festival Montréal en lumière, qui se termine avec la Nuit blanche, se tient en effet en février, quand les pratiques ont tendance à s'intérioriser, notamment dans un endroit qui n'offre pas d'abri en surface, mais qui déploie un système important de tunnels intérieurs.

Dans le cadre de ces événements, qui ont lieu la nuit et l'hiver, deux temporalités symbolisant l'obscurité, le froid et la suspension de la vie à l'extérieur, des activités associées au jour et à la lumière se mettent en place. Un aménagement événementiel de l'espace (avec des bars et des bistros, des concerts, des expositions, des pistes de danse, des jeux et des installations éphémères) s'accompagne d'un aménagement temporel, comme nous l'avons déjà fait remarquer. La ville éphémère semble alors s'accorder à merveille aux temps nocturnes, grâce à l'éclairage électrique, qui a permis de manipuler l'obscurité de la nuit afin que la vision, ce sens sur lequel nous basons une grande partie de notre expérience, soit fonctionnelle. Si l'aménagement événementiel se situe dans une chronotopie, la réalisation des espaces a par contre suivi « des principes internationaux d'urbanisme, lesquels nient essentiellement l'hiver ou s'appliquent à des climats chauds » (Pressman 2005, 135). Ce type d'urbanisme n'est pas isolé puisque, comme le souligne Norman Pressman, à Montréal, comme dans d'autres villes nordiques, des « latitudes du nord » correspondent à des « attitudes du sud » (134). Des événements comme *Montréal en lumière* peuvent alors aider à accepter l'hiver et à ramener les pratiques en surface, mais il semble que cela ne soit pas suffisant. Nous ne sommes pas en position de donner des solutions, n'étant ni urbanistes ni architectes, mais nous partageons avec Pressman le souci d'un urbanisme bioclimatique. Une attention aux rythmes

quotidiens et aux saisons demeure fondamentale pour aménager un centre-ville convivial dans une ville aux hivers glaciaux. Le souhait de Gwiazdzinski, pour un « urbanisme des temps » qui remplace l'événementialité, s'applique alors très bien au cas du Quartier des spectacles.

En plus des températures qui, durant les nuits d'hiver, influencent profondément les pratiques, les transports occupent également une place importante. En fait, les déplacements nocturnes en autobus et en métro sont moins fréquents que le jour. Le métro ferme ses portes après minuit (0h 30 en semaine, et 1 heure du matin en fin de semaine). Les autobus diminuent leur fréquence jusqu'à l'arrêt total du service des lignes diurnes, pour laisser la place aux lignes nocturnes. La fréquentation du secteur comme nœud d'interconnexion diminue conséquemment, et ce, même si le Quartier des spectacles se situe dans une des zones où la ville a renforcé les liens urbains par le transport, notamment entre l'est et l'ouest. Il a ainsi bénéficié de sa centralité et de la concentration d'activités pour augmenter son accessibilité (Néron-Dejean 2011, 64). Le quartier et sa temporalité nocturne sont non seulement associés aux spectacles, mais également au crime et au libertinage.

3.7.6 La nuit : ville du crime et ville libertine

La nuit, c'est aussi le temps privilégié pour les activités liées au *Red-Light* de la « ville libertine » (Néron-Dejean 2011, 51), et de celles qui ont survécu aujourd'hui. Une étude, menée en 2011 par la Concertation des luttes contre l'exploitation sexuelle (CLES), dresse un portrait de l'industrie du sexe à Montréal, où se dessine une « géographie de l'érotisme montréalais » (Néron-Dejean 2011, 51). L'enquête souligne que l'industrie montréalaise du sexe se déploie aujourd'hui principalement dans les salons de massages érotiques présents dans des zones centrales comme l'arrondissement de Ville-Marie, mais se situe aussi dans d'autres quartiers plus périphériques. Si le secteur, notamment autour des axes rue Sainte-Catherine/boulevard Saint-Laurent, maintient une certaine concentration

d'établissements offrant des services érotiques, Néron-Dejean souligne que leur offre est spécifique et reflète toujours celle de l'ancien quartier rouge :

sa géographie de l'industrie du sexe reprend finalement celle de l'ancien Red light, mais de façon plus localisée sur la rue Sainte-Catherine, [...] le secteur Saint-Laurent, quant à lui, ne compte pas de clubs échangistes, d'agence d'escorte ou de restaurants "serveuses sexy". Les clubs de danseuses nues et les peep-shows prédominent, contrairement à la situation dans le reste de la région montréalaise (2011, 51).

Le secteur a donc maintenu sa vocation liée à l'effeuillage, aux cabarets de burlesque et vaudeville qui faisaient fureur sur la rue Sainte-Catherine dans la première moitié du XX^e siècle (Linteau 2010, 134-149). À quelques pas des espaces-conteneurs qui mettent en scène des concerts, festivals et grands événements culturels, le boulevard Saint-Laurent, cette fameuse charnière urbaine qui relie l'est et l'ouest de la ville, offre toujours des attractions et des spectacles considérés comme marginaux. Au coucher de soleil, le Monument-National met en scène des pièces de théâtre à deux pas du Café Cléopâtre et de ses spectacles de drag-queens et d'effeuilleuses. Juste en face, la Société des arts technologiques déploie sa programmation culturelle et ses expérimentations immersives et technologiques, et à quelques mètres au nord, la Sexothèque et le Sex Village, « cinémas pour adultes », offrent des films aux scènes sensuelles et libertines. Enfin, l'historique Montréal Pool Room, obligé de se déplacer dans de nouveaux locaux par le projet du Quadrilatère Saint-Laurent, qui n'a jamais vu le jour, sert des hotdogs et des poutines jusqu'à quatre heures du matin aux noctambules affamés. Une économie de la nuit s'impose : « Prostitution, vols et trafics en tout genre : n'oublions pas qu'une partie de l'économie créative de la nuit est souterraine » (Gwiadzinzski 2005, 110).

En effet, des pratiques illicites ou peu tolérées se mettent en place pendant les heures nocturnes. La ville libertine accompagne la ville du crime. Une baisse de fréquentation des lieux, couplée à la diminution de la visibilité causée par l'obscurité, engendre également un sentiment d'inquiétude ou de peur. Comme le souligne si bien

Gwiazdzinski : « souvent irraisonnée, la peur de la nuit s'appuie également sur des fondements objectifs comme l'obscurité, l'absence de témoins ou l'isolement social » (33). Si le centre-ville est l'un des secteurs les plus criminalisés à Montréal, il est difficile de retracer une augmentation marquante entre les crimes perpétrés le jour ou la nuit. Selon le commandant du Poste de Police chargé du secteur¹⁰¹, la différence réside dans l'attitude agressive des relations, dans leur physicalité et leur corporéité : « la criminalité est davantage liée à la violence, aux agressions physiques : "La nuit, il y a moins de conciliation, les problèmes sont plus violents et se terminent plus souvent par des arrestations" » (Néron-Dejean 2011, 68). C'est donc entre 1heure et 4heures du matin, selon l'étude, que se situe le « pic d'activité nocturne » relié aux appels pour « atteinte à la vie » et « atteinte à l'intégrité physique ». À partir de minuit, les patrouilles de nuit doivent intervenir en duo (Néron-Dejean 2011, 68). La corporéité semble alors prendre plus d'importance après la tombée du jour. À une baisse de la visibilité, s'allie une proximité accrue, liée au toucher, que ce soit dans les activités érotiques, dans les altercations nocturnes ou même dans les foules festivières, qui envahissent les espaces-conteneurs. Tout ce qui a trait au sens de l'ouïe prend une place importante la nuit. Le bruit est notamment la première cause des plaintes nocturnes dans le secteur (69) : la ville qui dort est ainsi confrontée à la ville qui s'amuse. Les espaces-conteneurs sont investis des sons des spectacles, plus particulièrement des grands concerts et événements qui prennent place au coucher du soleil. Une sensorialité nocturne s'impose ainsi. La capacité de voir étant diminuée, les autres sens prennent le relais. L'être humain n'est pas un animal « nyctalope », comme nous le rappelle Gwiazdzinski :

90 % des informations que nous percevons passant par le canal visuel, il est normal que les ténèbres nous laissent plus désemparés avec des problèmes spécifiques :

¹⁰¹ Le Poste de quartier 21 est responsable du centre-ville. Les limites territoriales d'intervention du poste sont : la rue Sherbrooke au nord, le fleuve Saint-Laurent au sud (incluant les îles Notre-Dame et Sainte-Hélène), la rue Saint-Timothée à l'est et la rue McGill à l'ouest. Le Commandant du poste a été interviewé dans le cadre de l'étude sur la nuit faite par Néron-Dejean.

perte d'acuité visuelle, perte de la vision centrale, perturbation du sens stéréoscopique, perte de la vision des couleurs, sensibilité plus forte aux contrastes et à l'éblouissement, augmentation des défauts de vision, perte de l'appréciation des distances et de la notion de la vitesse. Par ailleurs, la privation de lumière mettrait en veilleuse les réducteurs de l'activité imaginative (2005, 33).

De plus, les rythmes biologiques influencent nos perceptions nocturnes : le corps, censé se reposer, voit une diminution de la pression artérielle et des sécrétions hormonales (36). L'expérience n'est donc pas la même durant la nuit, « les erreurs, fausses manœuvres, consignes opératoires oubliées culminent avec un pic des accidents entre 3 heures et 5 heures du matin » (36)¹⁰². Si les *affordances* concernent l'environnement, nous pourrions alors poser un regard chronotopique : le temps peut-il aussi être considéré en termes d'*affordances*? Est-ce que la nuit et le jour peuvent produire des *affordances*? Dans une vision écologique, quelles opportunités peuvent engendrer les rythmes des espaces-conteneurs et de leurs pratiques?

Si la peur et le sentiment d'insécurité nocturnes sont reliés aux rythmes circadiens et biologiques, ces sensations proviennent également d'un bagage culturel de l'onirique et des ténèbres. La nuit, quand les pratiques diurnes diminuent, et ainsi, la fréquentation des espaces publics, elle fait ressortir la présence de la population défavorisée et itinérante, qui n'a d'autre endroit où se terrer (sinon les refuges). L'obscurité favorise les trafics illicites et les pratiques liées à des activités socialement perçues comme dysphoriques. De plus, le crime et le libertinage entretiennent une longue histoire avec la nuit. Koslofsky souligne qu'une augmentation du crime et de la violence dans les espaces publics a longtemps et historiquement, depuis l'époque moderne, caractérisé la nuit urbaine, et ce, en opposition avec la quiétude des zones rurales (2011, 170). La ville du crime et la ville libertine sont des dimensions qui ont longtemps appartenu à la nuit et se sont opposées au phénomène de *nocturnalization*, qui propose de nouvelles pratiques.

¹⁰² Gwiazdzinski fait référence aux expériences de chrono-biologistes et psychologues, mais également aux textes antiques, dont ceux d'Hippocrate. Voir : Gwiazdzinski 2005, 33-36.

Cette temporalité s'accompagne d'une mémoire et d'un imaginaire collectifs encore très forts, en particulier pour un lieu comme le *Red-Light District*, qui a accueilli des activités reliées à la nuit. À la sphère euphorique du spectacle, de la ville qui s'amuse la nuit, s'ajoutent des pratiques licencieuses et un sentiment de liberté, sous la couverture de ces mêmes ténèbres qui font peur.

Dans le secteur urbain où s'inscrit le Quartier des spectacles, la ville qui s'amuse et la ville spectacle se mêlent à la ville du crime et à la ville libertine. Cependant ces dernières s'inscrivent en marge, dans des endroits moins visibles et historiquement limitrophes, comme le boulevard Saint-Laurent ou, dans des moments de calme, dans les espaces plus centraux du quartier. Le processus de *nocturnalization* est souvent lié à la recherche d'un sentiment de sécurité. Si l'éclairage électrique comble le manque de visibilité causé par les ténèbres, les événements nocturnes jouent aussi un rôle dans la recherche de la sécurité et du surpassement de la peur. Comme le souligne Franco Bianchini, dans les années 1990, « the best way of making the night safer for everybody to enjoy was by developing exciting urban calendars of cultural events which would encourage people to go out in large numbers » (2010, 122). La ville spectacle et la ville qui s'amuse la nuit participent alors à la colonisation de la nuit et à la recherche de sécurité.

Les espaces-conteneurs constituent le cœur, lieu central d'un quartier dédié aux spectacles, qui bat à un rythme événementiel. Ces espaces, qui incitent à un usage fonctionnel ou ludique-spectaculaire, sont largement éclairés par des luminaires qui en assurent la visibilité. De plus, les espaces-conteneurs sont accompagnés d'indications précises concernant les comportements à adopter, ainsi que d'une stratégie d'esthétisation. Ils participent au processus de *nocturnalization* en créant une atmosphère de sécurité et de participation active à la vie urbaine. Si ceci concerne plus spécifiquement la saison ordinaire, que se passe-t-il pendant la période extraordinaire, quand l'usage fonctionnel est suspendu pour laisser la place aux

spectacles et aux stratégies d'esthétisation? C'est encore Gwiazdzinski, qui propose un point de vue intéressant :

jusqu'à présent, on a surtout aménagé l'espace pour mieux utiliser le temps à l'image du TGV qui rétrécit les cartes de l'Europe. La démarche inverse qui consiste à aménager le temps pour exercer un effet sur l'occupation de l'espace est moins courante (2005, 73).

Aménager le temps pour aménager les espaces semble être la formule privilégiée par les stratégies d'animation mises sur pied par le Partenariat du Quartier des spectacles. Repenser un aménagement et des politiques en relation à la vie nocturne du quartier peut être une ressource importante, comme le souligne Bianchini :

there are important opportunities also in terms of experimenting with new planning regimes, traffic flows, public transport provision, and opening hours and urban timetables more generally. Through these and other types of experiments planners may be able to stimulate in the night-time public demand for a different, more human, sustainable and civilised city in the daytime as well (Bianchini 2010, 124).

Si un discours sur la nuit urbaine se tenait en ce moment à Montréal, autant au niveau politique que dans les médias, ce serait alors une bonne occasion pour penser les rythmes du Quartier des spectacles, où la nuit occupe historiquement un moment important. Une telle réflexion pourrait également contribuer et bénéficier des pratiques extraordinaires. Ce sont elles, qui nous intéresseront dans la prochaine section.

3.8 Les rythmes des pratiques extraordinaires

Dès que la belle saison arrive, entre juin et septembre, un aménagement événementiel particulier s'empare des espaces-conteneurs. Des installations éphémères, des jeux d'eau, des festivals, des bars et des camions de nourriture de rue apparaissent soudainement et disparaissent aussi subitement à la fin de cette période. Plutôt qu'une saison estivale au sens strictement astronomique (basé sur les solstices), il s'agit d'une saison festivalière. Cette dernière débute en juin, voit son zénith poindre en juillet et diminue peu à peu pour se terminer en septembre. Comme nous

l'avons souligné dans le chapitre précédent, en citant Perla Serfaty, l'occupation des espaces publics montréalais a un caractère événementiel, païen et « hédoniste » : « à quelques jours de calendrier près, le Festival de Jazz marque le solstice d'été, celui des films du monde nous signale que les vacances sont finies » (Serfaty 1995, 29). Durant cette période, les festivités s'étalent de juin à septembre, en journée et principalement en soirée, jusqu'à tard la nuit. Le quartier devient une zone piétonnière et une grande scène ouverte présentant des événements temporaires et ponctuels. Fréquenter le Quartier des spectacles veut alors dire s'attendre à voir, à assister, ou même à participer, son nom l'indique clairement, à un spectacle. Comme le souligne Gwiazdzinski :

les calendriers de nos « saisons urbaines » se noircissent « d'événements », manifestations, fêtes ou festivals. Ces nouveaux rites, « synchronisations événementielles » qui célèbrent à la fois la mémoire, l'identité et l'appartenance renouvelée à la ville permettent de « faire famille » ou « territoire », d'exister dans un contexte de concurrence territoriale et de maintenir une illusion de lien social face à un quotidien dilué. Le régime de « la métropole intermittente », pendant temporel de la figura spatiale de l'archipel, s'impose. La ville événementielle, éphémère et festive triomphe et se déploie (2013, 5)

La ville-machine, qui travaille et organise, fonctionne désormais 24 heures sur 24 et fait réseau dans un marché global. Le Quartier des spectacles offre une monumentalité événementielle reliée à une tempo-spatialité éphémère et les stratégies d'animation du Partenariat du Quartier des spectacles brouillent les limites entre le jour et la nuit. Déjà Lefebvre et Régulier observaient, dans les années quatre-vingt, cet empiétement du jour sur la nuit :

les activités nocturnes se multiplient, bouleversant les rythmes circadiens. Comme si la journée ne suffisait pas à accomplir les tâches répétitives, la pratique sociale mord peu à peu sur la nuit. En fin de semaine, au lieu du repos hebdomadaire et de la piété traditionnels, éclate la fièvre du samedi soir (1985, 192).

Un autre trait de l'éclatement temporel est sa fragmentation : « comme l'espace, il se divise en lots et en parcelles : transports, eux-mêmes fragmentés, travaux divers, distractions, loisir » (192). Le temps social l'emporte sur le temps astronomique ou

biologique. La parcellisation des rythmes chronotopiques requiert un ajustement constant, c'est encore l'une des caractéristiques des sociétés du contrôle. Le temps fractionné est strictement relié aux pratiques spatiales, elles aussi morcelées. Comme le souligne Gwiazdzinski, cette « horloge de l'économie et des réseaux » (2005, 126) dicte les comportements sociaux et influence les pratiques spatiotemporelles. D'autant plus que, durant la saison extraordinaire, le temps et les stratégies liées aux spectacles règlent et influencent les rythmes sociaux et les pratiques de l'espace.

3.8.1 Les jours-événements

Le jour et la nuit de la saison extraordinaire constituent un continuum d'événements et de spectacles. Le Quartier des spectacles devient un îlot, séparé du reste de la ville par son aménagement événementiel. L'espace est complètement transformé, ainsi que sa fréquentation et ses pratiques. Des entrées signalent le passage d'un ici à un ailleurs. Le trafic des véhicules, vélos ou autres moyens de transport, est interdit, de même que l'entrée de certains produits. Les pratiques marginales se concentrent alors principalement sur le pourtour, boulevard Saint-Laurent ou boulevard de Maisonneuve, et reviennent dans le secteur pendant les accalmies, le matin ou en pleine nuit.

Si les festivaliers et les touristes se rendent dans le quartier pour assister aux spectacles, les travailleurs, résidents et étudiants sont confrontés à des espaces métamorphosés et différents de ceux de la période ordinaire. Au cours de leurs pauses, ils peuvent se convertir en spectateurs, mais pendant leurs déplacements, ils doivent traverser des lieux contrôlés et bondés. De plus, des structures éphémères surgissent, telles des terrasses, des bars, des restaurants et des points de vente. Les squelettes vides des vitrines sont remplis de kiosques de commanditaires et vente de produits, et le canal technologique est exploité dans toute son ampleur, avec ses branchements électriques, d'eau et d'échange de données. Les éléments qui favorisent l'agrégation, que nous avons déjà observés en ce qui concerne les usages ordinaires,

se multiplient dans la période extraordinaire : des parasols pour compenser la chaleur des grands espaces minéralisés, des bancs et des terrasses aménagées avec des chaises et des tables occupent alors les espaces et s'animent par la présence des gens (images 32-33-34-35). Au coucher du soleil, l'affluence dans les espaces-conteneurs augmente en concomitance avec les grands spectacles gratuits sous les étoiles. La Place des festivals accueille notamment les grandes foules et les spectacles majeurs. Le concert d'ouverture du Festival de Jazz qui s'est tenu le soir du 26 juin 2014 a vu plus de 100 000 personnes assister à l'événement (Lepage, 2014). Durant ces grands rassemblements, il est très difficile de parcourir le secteur à pied à cause de la foule et il est interdit aux autres moyens de transport. Il ne constitue donc plus ce nœud d'interconnexion et de circulation qu'on a pu observer dans la période ordinaire. Pour le traverser et se rendre dans un autre point de la ville, il est alors plus facile de le contourner et de longer le périmètre du quartier. Au contraire, il devient un îlot de flânerie et de spectacles déconnecté de la ville-réseau locale, mais connecté aux réseaux virtuels et d'image de la ville globale qui suit une temporalité particulière.

Selon le *Rapport d'activités 2013* du Partenariat du Quartier des spectacles, l'année 2013 a été marquée par une « croissance [d'activités] de près de 20% par rapport à 2012 » (PQDS 2014, 15). On compte, toujours pour l'année 2013, un total de « 766 jours-événements », qui correspondent à chacun des projets mis en place par le Partenariat. Ainsi, plusieurs jours-événements/projets peuvent avoir lieu lors d'une seule journée solaire. Or, on retrouve dans ces statistiques le brouillage spatiotemporel décrit précédemment, car si l'année solaire, le cycle des saisons scandé par le mouvement de la Terre autour du Soleil, est composée de 365 jours, l'année du Quartier des spectacles semble suivre une tout autre temporalité, celle du social-spectaculaire et non celle de l'astronomique. La journée n'est plus calculée sur la succession de jour et de nuit de vingt-quatre heures, mais plutôt sur les activités qui caractérisent des « jours-événements ». La fragmentation de la temporalité décrite par Gwiazdzinski trouve alors toute sa puissance dans ce calcul. La fréquence des projets

augmente durant la saison extraordinaire, où sont concentrés de nombreux événements, notamment dans les espaces publics. Toujours suivant le *Rapport d'activités 2013*, « 52% des jours-événements sont associés à la période estivale, entre juin et septembre » (25), dont une part de l'augmentation de 20% a eu lieu dans les espaces-conteneurs.

La programmation d'activités dans les espaces publics et leur animation reste au cœur des stratégies mises sur pied par le Partenariat du Quartier des spectacles. Le rapport en donne une idée en termes d'heures de travail. Il souligne encore une fois la relation étroite entre l'aménagement des espaces et l'organisation du temps, le tout, dicté par la ville-machine et la ville-réseau.

Plus de 16000 heures consacrées au cours de l'année par les équipes terrain du Partenariat à la diffusion culturelle sur les espaces publics. 85% des heures travaillées sont à l'accueil d'événements sur les espaces publics tandis que 15% sont liées à la réalisation de projets initiés par le Partenariat [...] 55% des heures sont consacrées à des tâches techniques tandis que 45% concernent des aspects logistiques. 40% des heures travaillées le sont hors de la période de pointe entre octobre et avril, ce qui confirme l'allongement de la saison extérieure dans le Quartier (PQDS 2014, 26).

Les rythmes sont donc scandés par les spectacles, les jours-événements et le travail. La « ville qui travaille » et la « ville qui s'amuse », 24 heures sur 24 et 7 jours sur 7, dominant la temporalité des pratiques et l'aménagement répond à leurs besoins. Mais cette spécialisation des activités et l'hybridation des pratiques ne se font pas sans problèmes. Le PPU souligne l'existence de « conflits entre fonctions récréatives et résidentielles » :

le Quartier des Spectacles, pris dans son ensemble, présente de nombreuses problématiques, dont certaines fort complexes (espaces vacants, clientèles marginales, anciens et nouveaux résidents, conflits entre fonctions récréatives et résidentielles, développement universitaire et logements étudiants...) (Ville de Montréal 2007, 3).

Le conflit s'établit donc entre les différentes fonctions qui régissent les lieux, mais aussi entre les tactiques qui surgissent dans les espaces et qui ne sont pas toujours

prévues par l'aménagement. C'est notamment le cas de ces « clientèles marginales », si difficiles à gérer par un plan d'aménagement qui vise le tourisme. Ces clientèles mettent en place des pratiques qui voient leur apogée durant la période nocturne, qui est de plus en plus surchargée par les activités d'un quartier dédié aux spectacles. Une temporalité continue et étalée domine alors ce secteur de la ville, avec des pratiques hybrides.

Selon les données d'affluence des plus grands festivals, fournies par le Bureau des festivals et événements culturels de la Ville de Montréal¹⁰³, « plus de 5,7 millions de festivaliers [sont] attirés par la grande diversité d'événements présentés dans le Quartier des spectacles » (PQDS 2014, 9). De plus, une concentration d'activités culturelles et festivières a lieu dans le secteur, avec un taux de « 114% d'augmentation du nombre d'événements sur les espaces-publics gérés par le Partenariat entre 2012 et 2013 » (9)¹⁰⁴. La fréquentation a notamment augmenté dans ces espaces, qui étaient auparavant des terrains vagues. C'était le cas de l'îlot Balmoral, où se trouve aujourd'hui la Place des festivals, ou des intersections routières et des places fragmentées sur lesquelles surgissent aujourd'hui la Promenade des artistes et le Parterre.

On retrouve dans les espaces publics une mixité de pratiques importante, puisqu'il s'agit d'endroits accessibles à tous où la sélection de la propriété privée ne peut s'appliquer. Par contre, durant les festivals, un filtrage assez strict contrôle l'accès au secteur. Tout le périmètre est entouré de clôtures spécifiquement conçues

¹⁰³ Les festivals pris en considération par l'étude sont le Festival International de Jazz de Montréal, les FrancoFolies de Montréal, le Festival Montréal en lumière, le Festival Juste pour rire, Montréal Complètement cirque, le Festival des films du monde et le Festival TransAmériques. L'étude est donc très sectorielle, puisque de nombreux autres festivals peuvent s'ajouter à cette liste, tels MUTEK, Présence autochtone et autres.

¹⁰⁴ Nonobstant cette augmentation de la fréquentation et animation des espaces-publics, le rapport annuel du Partenariat doit admettre une baisse de fréquentation des salles de spectacles en faveur de la banlieue, qui gagne en popularité sur la centralité du Quartier des spectacles. La concurrence banlieue/centre-ville est un thème central pour les politiques municipales, thème qui ne peut pas être traité dans cette thèse.

pour le Quartier des spectacles, portant son logo ainsi que les bannières des festivals (images 23-24-25). Les accès sont alors délimités et contrôlés durant la tenue des spectacles. Une fois à l'intérieur du secteur, le personnel de sécurité du festival et le service de police de la ville veillent au bon déroulement des événements, au respect de la loi et de la normativité des pratiques.

Un programme spécial mis sur pied par le Partenariat et la Société de développement social de Ville-Marie (SDSVM) vise l'inclusion et la réinsertion sociale des sans-abri et des itinérants. La section *De la rue aux places publiques* du *Rapport d'activités 2013* (PQDS 2014, 13) met l'accent sur les deux éléments porteurs de la ville-réseau et de l'espace public : la rue et la place. Ils sont par contre axiologisés de manière différente. Si la rue connote le monde de l'itinérance, du vagabondage et de la flânerie, la place publique revêt ici un rôle euphorique. Elle accueille des sujets marginalisés par la société dans un lieu central de la ville, avec un rôle normativisé. Ces nouveaux travailleurs réinsérés revêtent en fait le rôle d'agent d'accueil dans le secteur et peuvent ainsi utiliser leurs connaissances du quartier, « qui est en quelque sorte leur habitat naturel », et servir de médiateurs avec d'autres itinérants (PDQS 2013). La réussite d'une telle collaboration entre le Partenariat et une partie de la population défavorisée a par la suite incité d'autres entreprises à engager des itinérants participant au programme de la SDSVM. De telles coopérations constituent une bonne réponse à la typologisation des clientèles faite par le PPU, parce qu'elles prônent une mixité. De plus, les festivals de la saison extraordinaire créent plusieurs postes de travail temporaires, qui sont souvent remplis par des jeunes et des étudiants. L'hybridation des pratiques est donc très évidente, du sans-abri qui se transforme en guide ou préposé à l'accueil, à l'étudiant, festivalier, bénévole ou travailleur. La société de consommation convertit alors les individus en consommateurs, mais ceci n'empêche pas qu'il y ait de la créativité. Comme le souligne de Certeau, la marginalité n'est plus une question réduite, mais concerne la majorité (1990, XLIII). Il s'agit d'une

émargination massive; c'est cette activité culturelle des non-producteurs de culture, une activité non signée, non lisible, non symbolisée, et qui reste la seule possible à tous ceux qui pourtant paient, en les achetant, les produits-spectacles où s'épelle une économie productiviste (XLIII).

L'hybridation des pratiques devient de plus en plus manifeste. La clientèle considérée problématique est celle qui contribue à l'animation et à la médiation. La « ville qui s'amuse » et qui « étudie » devient la « ville qui travaille ». Une étude qui aurait considéré des typologies de pratiques, les enfermant dans des cases fixes, n'aurait pas pu rendre compte de cet aspect de variation. Ce caractère de mixité des pratiques demeure fondamental pour un centre-ville convivial et animé. Le plan d'aménagement devrait tenter d'adapter ses « clientèles cibles » à une malléabilité de la ville contemporaine, qui produit des pratiques hybrides. Pour ainsi faire, on devrait passer d'un aménagement événementiel (celui proposé par le Partenariat) à un « aménagement des temps », comme le suggère Gwiazdzinski (2013, 41).

Celui-ci se définirait comme l'ensemble des plans, organisations des horaires et actions qui permettrait une organisation optimale et multiscalaire des fonctions techniques, sociales et esthétiques de la ville en vue d'une métropole plus humaine, accessible et hospitalière (42).

L'espace public demeure le « support essentiel » (42) d'un tel aménagement temporel, selon l'urbaniste. Le Quartier des spectacles donne alors la possibilité de penser un urbanisme des temps. D'abord, il offre de grands espaces publics au cœur même de la ville. Enfin, il accueille une grande mixité de pratiques et est caractérisé par une charge symbolique très forte, reliée à un imaginaire urbain et à une mémoire collective vivants.

3.9 Pratiques contestataires

Entre 2011 et 2012, le Quartier des spectacles a accueilli d'autres événements bien différents des festivals et spectacles normalement organisés par le Partenariat. Durant cette période, marquée par un important mouvement mondial de prise de

conscience sociale envers la crise du capitalisme, Montréal n'a pas été épargnée¹⁰⁵. Son tissu urbain a été affecté par une vague de réappropriation de l'espace public, à la fois locale et globale.

Deux événements majeurs l'ont touché : l'une des grèves étudiantes les plus longues et les plus importantes de l'histoire de l'éducation au Québec et le mouvement Occupons Montréal. Nous considérerons ces deux événements par rapport à leur occupation de l'espace public dans la ville de Montréal. Comme les espaces-conteneurs du Quartier des spectacles n'ont presque pas été touchés par les manifestations, nous ne procéderons pas à une étude approfondie des deux mouvements. C'est, au contraire, sur leur presque totale absence de ces grands espaces publics du Quartier des spectacles que nous établirons certaines conclusions

Occupons Montréal naît de *Occupy Movement*, un groupe militant qui a initialement vu le jour dans la ville de New York sous le nom local d'*Occupy Wall Street*. Le mouvement s'était implanté au Zuccotti Park, proche du centre financier de Wall Street, entre septembre et novembre 2011. Sans vouloir en faire un historique, il est possible d'en résumer ainsi la philosophie : ses participants s'opposaient aux injustices provoquées par la distribution inégale de la richesse dans les systèmes capitalistes. Le mouvement s'est ensuite répandu dans d'autres villes d'Amérique du Nord. Au Canada, des campements ont vu le jour dans la majorité des grandes villes, dont Montréal, Toronto et Vancouver (Rebick 2012). La caractéristique du mouvement est son « occupation » de l'espace public, qui se fait sur des places ou

¹⁰⁵ Dans *Rebel Cities* David Harvey fait une analyse des mouvements de contestation qui ont vu le jour entre 2011 et 2013 dans de nombreuses villes autour du globe. Ces mouvements vont du *Printemps arabe*, notamment la prise de la Place Tahrir au Caire, en Égypte, et la contagion qui a suivi dans les autres pays arabes avoisinants, à la récente crise financière, qui a amené les *indignados* espagnols à occuper la Puerta del Sol à Madrid et la place de Catalogne à Barcelone en 2011, ou aux manifestants de la place Syntagma à Athènes en Grèce. Entre juillet et août 2012, la revue *Courrier international* a dédié des numéros thématiques aux « villes rebelles », parmi lesquelles figure Montréal (*Montréal ville rebelle*, no 1131, 5 juillet 2012). Les autres villes sont : Tunis, Madrid, Londres, Hong Kong, Tel-Aviv, Moscou et New York.

dans des parcs au cœur des villes, situés proche des institutions financières et des centres du pouvoir. À Montréal, entre octobre et novembre 2011, Occupons Montréal a physiquement envahi le Square Victoria¹⁰⁶, place historique et représentative des secteurs financiers auxquels le mouvement de contestation s'oppose.

Durant la même période, une partie des étudiants des universités et des collèges québécois déclenchait l'une des plus longues grèves étudiantes du Québec. Ces étudiants contestaient la décision de hausser les frais de scolarité prise par le gouvernement libéral de Jean Charest, premier ministre au pouvoir durant cette période¹⁰⁷. Pendant plus de quatre mois, les étudiants ont occupé les rues de la métropole, et ce, quotidiennement, en scandant le slogan « à qui la rue, à nous la rue! ». Ils ont choisi comme lieu de rassemblement la Place Émilie-Gamelin. Cette dernière a été réaménagée en 1990 par les architectes Peter Jacobs et Philippe Poullaouec-Gonidec, qui ont introduit dans l'espace montréalais le concept de la « place-paysage » : une place et un parc en même temps, où la nature et l'urbain s'entremêlent (Poullaouec-Gonidec 1995). Depuis 1992, elle accueille d'ailleurs l'œuvre d'art public *Gratte-ciel, cascades d'eau/rues, ruisseaux...une construction* réalisée par Melvin Charney. Cette place constitue aujourd'hui le cœur du nouveau Plan particulier d'urbanisme du Quartier des spectacles pour le pôle du Quartier latin. Elle est le plus souvent fréquentée par des communautés défavorisées et sa surface minéralisée est bordée par un parc offrant des recoins qui sont à l'abri de la vue. De plus, elle voisine l'Université du Québec à Montréal, l'une des universités les plus impliquées dans la grève.

¹⁰⁶ Sa fonction de représentante des pouvoirs financiers est soulignée en 1986 quand la partie sud du square est renommée Place du Commerce. Par la suite, le Centre de Commerce mondial de Montréal et l'entreprise Power Corporation Canada s'y sont installés. Le Square Victoria représente aujourd'hui le pouvoir financier des instituts bancaires et des grandes entreprises.

¹⁰⁷ Le mouvement étudiant, connu sous le nom de *Printemps érable*, a éveillé une critique profonde du système d'éducation au Québec et a eu un écho international. Plusieurs ouvrages lui sont dédiés. Pour une anthologie, voire : Bonenfant *et al.* 2013.

Dans le cadre de cette protestation, un nouveau rythme s'est emparé de certains espaces publics. À la tombée du jour, à 20 heures, les manifestants se retrouvaient, quotidiennement, à la place Émilie Gamelin pour ensuite se déverser dans la rue. C'est encore à la tombée du jour que les protagonistes de l'appropriation de l'espace par des actions non normatives et peu tolérées se mettent à l'œuvre. La nuit correspond à cette temporalité de clandestinité des pratiques marginales qui défavorise la vue et, par le fait même, le contrôle. C'est aussi le moment où la circulation des véhicules est la moins intense, tout comme la fréquentation humaine des lieux, comme nous l'avons déjà fait remarquer. La nuit *afforde* des pratiques clandestines, non autorisées, de réappropriation de l'espace et de contestation. Ainsi, dans une perspective chronotopique, ces *affordances* sont couplées aux configurations spatiales de la place Émilie Gamelin et de la rue, lieu de passage, de circulation et de déambulation.

Une telle réappropriation se manifeste à travers ce que David Harvey décrit comme un acte de pouvoir collectif et corporel dans l'espace public (2012, 161). Les pratiques spatiales décrites par Lefebvre insistent sur la relation entre le corps et l'environnement : « le rapport à l'espace d'un "sujet" [...] implique son rapport à son propre corps, et réciproquement » (1986, 50). En s'appropriant les deux places à travers une présence physique et corporelle pour exprimer une volonté politique de désaccord, ces mouvements ont transformé l'espace public en un champ de relations, le réclamant comme un bien commun. Selon Harvey, le bien commun est entendu, dans ce contexte, comme « an unstable and malleable social relation between a particular self-defined social group and those aspects of its actually existing or yet-to-be-created social and/or physical environment deemed crucial to its life » (73). L'auteur y voit une pratique sociale de « *commoning* », où la relation entre les individus/groupes et l'environnement demeure centrale. Cette conception permet de repenser la réappropriation collective de l'espace dans l'immanence d'une visée éthico-esthétique. Harvey appuie sa réflexion sur l'œuvre d'Henri Lefebvre *Le droit à*

la ville (2009) et ramène ce droit sur un plan sémiotique : « the right to the city is an empty signifier. Everything depends on who gets to fill it with meaning » (2012, XV). Négocié dans la pratique même, le sens passe donc par la corporéité et les discours. Il est relié à l'encyclopédie, ainsi qu'aux *affordances* qui s'offrent dans la relation du sujet immergé dans un environnement. C'est l'expérience sensible et éthique, à la fois individuelle et collective. L'espace public se constitue alors à travers un champ de relations, une participation corporelle collective et sensible qui permet la resémantisation de l'espace. Par ce geste éthico-esthétique, des valeurs sont établies et accordées collectivement dans un plan immanent de pratiques, mais ne sont pas fixées. Elles sont malléables, tout comme le sont les tactiques et les stratégies qui lui répondent dans une logique de programmation.

Dans le cas des pratiques contestataires, dans un contexte d'effervescence qui a intensément agité les espaces publics montréalais, les espaces-conteneurs ont été évités. Ils n'ont été affectés qu'à l'occasion d'un grand événement de masse qui avait été préalablement autorisé par le Service de police de la Communauté urbaine de Montréal. Le 22 mai 2012, afin de souligner la centième journée de grève dans la province québécoise, une foule de plus de 100 000 personnes a envahi l'étendue de la Place des festivals, de l'Esplanade de la Place des arts, de la Promenade des artistes et du Parterre (images 39-40-41-42). L'événement, outre le fait d'avoir été préalablement autorisé, s'est déroulé à la lumière du jour, sous les rayons du soleil d'une belle et chaude journée printanière. Les pratiques contestataires avaient été, dans ce cas, acceptées à l'avance et donc, en quelque sorte, désamorçées. Le contrôle s'était exercé en aval de la manifestation, qui avait pris son envol dans les immenses espaces-conteneurs, pour ensuite se déverser dans les rues montréalaises.

Ce sont ces dernières, les grandes artères de la ville, qui ont été le plus affectées dans le périmètre du Quartier des Spectacles. Elles ont souvent vu défiler, en soirée, les manifestations spontanées et non autorisées, auxquelles les autorités devaient faire

face dans un esprit de constant ajustement. L'imprévu était à l'ordre du jour, ou de la nuit, dans ce cas, et demeurait constamment au centre d'une logique de programmation. Dans le Quartier des spectacles, l'Esplanade Clark, espace vide, s'est à de nombreuses reprises transformée en lieu privilégié par les moyens de contrôle favorisant leur mobilité. Durant les manifestations, elle a souvent servi de stationnement temporaire aux moyens de transport du service de police de la ville et aux autobus de la Société de transport de Montréal. Ces derniers étaient mis à la disposition des forces de l'ordre, participant à une logique de programmation de la ville-réseau. En fait, le potentiel vide de l'Esplanade, sa proximité avec le Quartier général du service de police et son emplacement central ont permis de créer une sorte de hub éphémère pour un contrôle mobile réseautique au centre-ville. Le contrôle, plutôt que de passer par des dispositifs de pouvoir et d'enfermement, est devenu mobile et sis dans des endroits centraux, accessibles et connectés au reste de la ville.

Les espaces publics du Quartier des spectacles participent donc d'une logique de programmation offrant un lieu privilégié pour les stratégies de contrôle et, par ce fait, laissant très peu de place à l'imprévisibilité. Pourtant, ils constituent un lieu central et la plus vaste étendue d'espace dans le centre-ville montréalais, un couplage qui semble parfait pour accueillir les foules et donner une opportunité de visibilité aux pratiques contestataires. En dépit de leur présumée malléabilité, ces espaces n'ont cependant pas incité, ou *affordé*, des mouvements d'occupation spontanée comme l'ont fait, au contraire, le Square Victoria ou la Place Émilie-Gamelin. Pourquoi? D'abord, l'absence de symboles pouvant être détournés ou sélectionnés n'est pas propice à la réappropriation par des citoyens. Ensuite, l'ouverture de l'espace, dénué d'obstacles au regard, facilite la visibilité, donc le contrôle. Finalement, l'aménagement événementiel accroît la fréquentation du lieu, rendant moins visibles les pratiques contestataires dans la foule festivalière, et crée des barrières, à l'entrée, qui défavorisent l'infiltration et l'apparition spontanée de ces mêmes pratiques. De plus, la spectacularisation mise en place par la thématisation risque d'avalier le

message contestataire lui-même, le dénuant de sa puissance d'opposition. En somme, les espaces-conteneurs n'incitent pas la créativité des tactiques du quotidien, qui est cependant au cœur même du projet du Quartier des Spectacles.

3.10 Conclusion

Les rythmes des pratiques et leur hybridation, jusqu'ici considérés, correspondent à l'approche d'une sémiotique des variations que nous avons esquissée dans l'introduction de ce chapitre. Cette analyse s'ajoute à l'étude des espaces d'un point de vue topologique tracée dans le chapitre précédent. Considérer la ville et l'espace public comme une forme dynamique, façonnée par sa conformation physique et par les pratiques qui la traversent, permet de comprendre les forces en jeu dans son processus de transformation.

L'analyse des pratiques, avec leur rythmicité et leur sensorialité, apporte un autre point de vue sur le projet urbain. C'est exactement ce que souligne de Certeau, quand il écrit :

si, dans le discours, la ville sert de repère totalisant et quasi mythique aux stratégies socioéconomiques et politiques, la vie urbaine laisse de plus en plus remonter ce que le projet urbanistique en excluait. Le langage de pouvoir « s'urbanise », mais la cité est livrée à des mouvements contradictoires qui se compensent et se combinent en dehors du pouvoir panoptique (1990, 144).

Nous avons démontré dans ce chapitre la portée éthico-esthétique des pratiques qui, à travers des ajustements immanents et sensibles, resémantisent le projet urbain. La logique de reprogrammation des tactiques s'ajoute à la programmation des stratégies. Elles s'ajustent constamment aux imprévus et aux changements.

Selon Youri Lotman, deux mouvements se produisent dans le changement : le graduel et l'explosif (2004, 29). L'un n'exclut pas l'autre. Une gradation contextuelle et historique a accompagné la mise sur pied d'un important projet de renouveau urbain comme le Quartier des spectacles, qui a métamorphosé le centre-ville

montréalais. En même temps, quelques explosions sont survenues, à petite et grande échelle; par exemple, la résistance du Café Cléopâtre à l'actuation du projet du Quadrilatère Saint-Laurent a causé un rajustement dans les plans de revitalisation du quartier de la Ville de Montréal et de la part du promoteur privé (SDA). Par contre, des commerces et des habitants du secteur ont dû s'adapter aux changements, comme le Montréal Pool Room, qui a accepté l'expropriation. Les pratiques contestataires ont fait ressortir une utilisation différente du spectaculaire de l'Esplanade Clark, qui s'est adaptée aux événements en cours afin de répondre aux imprévus des manifestations.

Ce processus de programmation-reprogrammation est aussi observable dans les séquences énonciatives qui se succèdent jour et nuit, saison après saison. Le PPU a prévu certaines de ces pratiques, tandis que d'autres sont survenues sans préavis, comme une explosion. L'aménagement, à travers la configuration physique des espaces, a influencé leur appropriation en favorisant certaines et en décourageant d'autres. Les tactiques ont fait ressortir des usages parfois différents et leur observation met particulièrement en évidence leur hybridité. En fait, nous avons démontré que la temporalité a une influence importante sur les pratiques de l'espace. Si la nuit met en évidence des pratiques illicites et spectaculaires, le jour en favorise d'autres, reliées au temps social du travail. Cette observation vaut également pour les saisons et les stratégies d'esthétisation, qui ne font que reprogrammer l'espace et le temps. Nous avons donc retracé un aménagement chronotopique, présentiste et événementiel, qui répond à la ville flexible et malléable.

C'est encore Lotman qui relie une sémiotique dynamique des variations et de l'imprévu au sensible, au corps et au mouvement :

nos organes des sens réagissent à de petites excitations que la conscience perçoit comme un mouvement perpétuel quelconque. De ce point de vue, la continuité est une prévisibilité à laquelle on accorde du sens. Son antithèse sera l'imprévisibilité, c'est-à-dire un changement qui se réalise comme une explosion. Le développement prévisible se présente alors comme une forme de mouvement beaucoup moins importante (2004, 29).

Les pratiques contestataires et marginales constituent une rupture avec la prévisibilité et la quotidienneté. Si les premières ont été une explosion impromptue, les dernières demeurent des praxis au bord de l'imprévisibilité et, pour cette raison, sont considérées comme problématiques par le PPU. Elles engendrent également un sentiment d'inconfort chez certaines personnes et au sein des stratégies politiques d'esthétisation de l'espace, qui veulent projeter une certaine image de la ville. L'esquisse éthico-esthétique des pratiques que nous avons dessinée ici se relie à la portée sociopolitique des stratégies d'aménagement. En fait, le plan d'urbanisme ramène, à travers une thématization et une esthétisation de l'espace, une logique de programmation. S'ajoute à cette dernière, une logique de reprogrammation, d'usage et de créativité des tactiques, qui négocient des valeurs, dans le plan immanent d'une praxis énonciative sensible et quotidienne. Les ruses des tacticiens s'insèrent dans un contexte où le discours institutionnel prône « la créativité » comme instrument politique de régénération urbaine. C'est le sujet que nous aborderons dans le prochain chapitre.

CHAPITRE 4

STRATÉGIES D'INTERNATIONALISATION

Nous avons jusqu'ici traité du Quartier des spectacles en tant qu'environnement thématique participant à une logique de programmation de la société du contrôle et mettant en place un aménagement éphémère présentiste. Nous nous sommes aussi concentrés sur les stratégies d'esthétisation mises en place par le Partenariat du quartier des spectacles et sur les tactiques du quotidien qui produisent une reprogrammation constante, mettant l'accent sur le vécu, le sensible et le corps.

Ce dernier chapitre se penchera plus spécifiquement sur le thème qui caractérise et identifie le quartier : le spectacle. Pour ce faire, nous porterons notre attention sur une tendance qui est à la fois locale et internationale et qui concerne la notion de ville créative (Landry 2000; Florida 2002), et, de manière plus large, celle de la régénération urbaine par des politiques culturelles (Harvey 1996; Zukin 1982, 1995; Evans 2003, 2005). Nous explorerons l'influence de cette vague dans la conception du Quartier des spectacles. Nous aborderons ainsi quelques stratégies d'internationalisation, voire d'interventions politiques et institutionnelles, qui ont recours à un aménagement urbain prônant le thème de la créativité et du spectacle et qui s'insèrent dans une vision du rayonnement international de la ville.

L'attention sera ensuite déplacée vers la ville-réseau dans un contexte mondial, pour considérer la désignation de Montréal comme ville de design et, de façon plus générale, le fonctionnement du Réseau des villes créatives de l'UNESCO. Ce chapitre se base, outre sur des documents officiels, sur une collaboration directe de notre part avec le Réseau des villes créatives dans le Secteur culture de l'UNESCO; collaboration qui a eu lieu de juin à octobre 2013. Cette expérience a permis de

récolter des données, des observations ainsi que de travailler directement pour le réseau et avec les villes désignées. À partir de la nomination de Montréal comme ville de design, nous proposerons des réflexions sur le design (Flusser 2003; Latour 2008) et la créativité (Eco 2004) pour esquisser une proposition politique (Latour 2004; Stengers 1997) en guise de conclusion.

4.1 *La culture et la créativité au cœur des politiques urbaines*

Le PPU base l'existence même d'un quartier dédié aux spectacles sur la forte concentration d'organismes culturels et artistiques du secteur visé par le projet. Le Plan se réfère à la fois à la situation actuelle et au développement historique d'une ville festive et culturellement bouillonnante. Ce faisant, le PPU pose la créativité au centre du projet de réaménagement, soulignant clairement que « le Quartier des spectacles repose sur la créativité, moteur de la croissance du XXI^e siècle » (Ville de Montréal 2007, 13). Si des théories, telles que celles de la ville créative développée par Charles Landry et de la classe créative de Richard Florida, tournent autour du concept de créativité, elles s'insèrent aussi au sein d'une plus grande vague de renouveau des centres urbains qui, pour ce faire, utilise l'offre et la consommation culturelles comme instruments politiques. Nous en fournirons quelques exemples dans les pages qui suivent.

Le PPU propose un court glossaire qui définit les termes de culture et de créativité¹⁰⁸. La culture est « vue notamment comme facteur déterminant de la

¹⁰⁸ La notion de culture est très ample et très débattue dans nombreuses disciplines. Nous ne procéderons pas, dans cette thèse, à une redéfinition du concept, mais nous y ferons référence en relation aux politiques urbaines et à la vision qu'elles prônent. En sémiotique, la notion de culture est souvent conçue comme un champ malléable de négociation collective du sens. Pour Youri Lotman, elle est couplée à la mémoire : la culture est alors la « mémoire non héréditaire d'une collectivité » (2001, 43, notre traduction). Dans *Trattato di semiotica generale*, Eco propose une « logique de la culture », considérant la culture comme un phénomène sémiotique (1975, 42). Selon l'auteur, il est possible d'étudier à travers la sémiotique tout type de phénomène culturel dans son « fonctionnement d'artifice signifiant » (43, notre traduction). Nous reviendrons plus en profondeur sur la notion de créativité, puisqu'elle est directement reliée au projet du Quartier des spectacles et aux théories de régénération urbaine reliées au Quartier des spectacles.

capacité d'attirer, de retenir et d'intégrer créateurs, chercheurs, professeurs, artistes, professionnels » (Ville de Montréal 2007, 9). La « créativité » est, quant à elle, « définie comme attitude d'ouverture, de confiance et d'audace qui permet à tous les acteurs de la vie urbaine d'accroître le potentiel de nouveauté, d'impact et de rayonnement de leur pensée et de leur action » (9). Les deux concepts, avec le « savoir », le « savoir-faire » et l'« ouverture sur le monde », sont censés être des facteurs clés de la « réussite économique des villes » (9). La culture et la créativité sont donc clairement associées à des stratégies économiques.

Une telle approche s'insère dans une tendance internationale d'intervention urbaine qui utilise la culture et la créativité comme instruments politiques d'intervention urbaine à des fins économiques. De manière plus générale, ce phénomène remonte aux années 1970, période à partir de laquelle on assiste à la naissance de politiques dites de régénération urbaine, *city renewal* ou *regeneration*, ou encore *culture-led development*, des villes affectées par un processus de désindustrialisation (Evans 2003)¹⁰⁹. Or, la question que l'on pourrait se poser est la suivante : pourquoi la culture est-elle placée au cœur du renouveau urbain? Selon Sharon Zukin (1995), la culture est désormais au centre des économies urbaines touchées à la fois par la désindustrialisation, l'instabilité politique et les crises financières. Elle constitue l'un des principaux facteurs d'attrait touristique dans les centres urbains et dans le développement économique, à travers les musées, les restaurants, les événements, etc. En outre, la croissance de l'offre et de la consommation culturelle dans les systèmes capitalistes des villes occidentales alimente l'économie symbolique de la ville par « its visible ability to produce both

¹⁰⁹ De façon plus générale, comme le souligne Sharon Zukin, l'économie capitaliste a vécu un tournant culturel important (1996, 226). George Yúdice dresse une analyse pointue qui aide à comprendre comment la culture, à l'ère de la globalisation, s'est transformée en instrument politique et en ressource de croissance économique : « a performative understanding of the expediency of culture [...] focuses on the strategies implied in any invocation of culture, any invention of tradition, in relation to some purpose or goal. That there is an end is what makes it possible to speak of culture as a resource » (2003, 24).

symbols and space » (1995, 2). En somme, la culture est susceptible de générer des retombées économiques tout en ayant un pouvoir symbolique fort de création d'une image unificatrice de l'espace, en engendrant un sentiment d'appartenance.

D'ailleurs, comme le souligne Zukin et comme nous l'avons démontré dans le cadre de l'étude des espaces publics du Quartier des spectacles, la culture agit au niveau affectif et peut devenir un moyen de contrôle de l'espace par des stratégies politiques. C'est ce que Zukin décrit comme une esthétisation de la peur, qui se décline, dans le cas du Quartier des spectacles, en un quartier thématique qui homogénéise l'expérience urbaine. Ce processus d'homogénéisation se produit de différentes manières. Il exproprie et déplace certaines activités qui créent parfois un malaise pour en favoriser d'autres, mieux acceptées. De même, il met en place des mouvements d'inclusion et d'exclusion. Certains segments de la population sont considérés comme problématiques ou mal vus à des fins d'attrait touristique, tandis que d'autres sont encouragés. Encore, en se référant à la culture, les stratégies politiques retravaillent la mémoire et inscrivent une identité institutionnalisée dans la trame urbaine de la ville. Nous avons vu de quelle manière la mémoire collective et l'imaginaire urbain du quartier sont retravaillés par le PPU et par le plan lumière. Néanmoins, le recours à la culture a servi à revitaliser un secteur de la ville qui était fortement délabré et déstructuré, causant un sentiment d'insécurité et la prolifération de pratiques marginales.

La création d'un environnement thématique comme le Quartier des spectacles, prend place dans ce plus large contexte de régénération urbaine culturelle. Dans les sections qui suivent, nous aborderons la stratégie de rénovation urbaine du centre-ville effectuée par le projet du Quartier des spectacles, dans une perspective à la fois locale et globale. Ce faisant, le contexte urbain abordé dans les chapitres précédents, sera relié à des tendances internationales.

4.1.1 *Loft living* dans les ruines disciplinaires

De nombreuses études se sont penchées sur le processus de régénération urbaine par l'offre et la consommation culturelle qui a investi les centres-villes des majeures métropoles nord-américaines et européennes (Evans 2003, 2005; Miles 2005; Miles et Paddison 2005; Harvey 1996; Zukin 1982, 1995). Ce phénomène peut être vu comme une réponse à la post-industrialisation des villes occidentales. La vague de désindustrialisation, qui a touché les grands centres urbains à partir des années soixante-dix, a vu un déplacement de la production industrielle vers des endroits où la main d'œuvre coûte moins cher, notamment dans les pays en voie de développement (Harvey 1996).

Cette mutation a laissé des infrastructures désaffectées et la « culture », invoquée comme instrument politique, a permis de réinvestir et de remplir le vide laissé par les industries, les manufactures et les commerces abandonnés. Nous soutenons que ce processus de désindustrialisation et la subséquente régénération urbaine ayant recours aux organismes culturels dans le cas du Quartier des spectacles, consistent également en un réinvestissement sémantique et physique des ruines des sociétés disciplinaires. De façon plus concrète, des bâtiments manufacturiers, abritant des ateliers de confection, des entrepôts et des espaces de vente, sont réutilisés à des fins culturelles, artistiques et résidentielles.

Sharon Zukin retrace la naissance de ce phénomène dans les années 1970 dans son ouvrage *Loft Living : Culture and Capital in Urban Space* (1982). Sa réflexion part de l'observation du processus de réutilisation, mis en place par certains artistes, d'anciens édifices industriels abandonnés dans le quartier new-yorkais de *Greenwich Village* à des fins résidentielles et de pratiques artistiques. Il devient à ce moment évident que le changement économique et urbain de la post-industrialisation des villes n'affecte pas seulement l'architecture, mais également la population. Les anciennes manufactures et les producteurs de petite taille ayant été obligés à se déplacer ou de

cesser leurs activités, les artistes ont pu profiter de grands espaces (*lofts*) à des prix avantageux pour implanter leurs studios ou leurs résidences. Zukin démontre comment ce processus graduel d'occupation des *lofts* par les artistes a attiré l'intérêt des promoteurs immobiliers et une régénération urbaine du secteur désaffecté. Il devient ainsi clair que ce processus est susceptible de causer un phénomène de *gentrification*, au détriment de la population plus pauvre présente dans le quartier¹¹⁰.

La *gentrification* est un phénomène complexe de réorganisation spatiale et sociale impliquant plusieurs facteurs économiques, sociaux, culturels et politiques, que Zukin définit comme « a multidimensional cultural practice » (1987, 143). Cette *gentrification* consiste, principalement, en un changement résidentiel urbain impliquant la conversion de zones caractérisées par une population pauvre et socialement marginalisée, en quartiers occupés par la classe moyenne. Ceci implique souvent l'expulsion des anciens habitants, qui n'ont pas les mêmes disponibilités financières que les nouveaux. Reprenant les mots de l'auteure, la *gentrification* consiste en « the conversion of socially marginal and working-class areas of the central city to middle-class residential use » (Zukin 1987, 129). Dans le cas spécifique des *lofts*, ce qui était, à la base, une réutilisation d'espaces industriels et commerciaux désaffectés, grands et économiques, par des artistes, pour y loger des

¹¹⁰ Zukin retrace l'essor du terme *gentrification* aux années soixante : « From the moment an English sociologist invented the term "gentrification" to describe the residential movement of middle-class people into low-income areas of London (Glass 1964) » (Zukin 1987, 131). La *gentrification* est un mouvement de population profondément lié au style de vie et au système capitaliste, « capital expansion has no new territory left to explore, so it redevelops, or internally redifferentiates, urban space » (141). Elle correspond à des mouvements internes à l'aire métropolitaine, mais aussi entre le centre et la banlieue, où une classe moyenne éduquée se réapproprie des espaces urbains pour profiter de la diversité et d'une offre culturelle diversifiée qu'elle-même aide à créer. De plus, suite à la désindustrialisation, l'économie se tourne de plus en plus vers les services, le tertiaire et la fonction publique, ramenant avec elle des travailleurs professionnels (Zukin 1987). Avec un ton provocateur, Rosalyn Deutsche voit même dans la figure de l'artiste, qui occupe d'anciens *lofts* et se déplace dans des quartiers de la classe ouvrière ou pauvre, une responsabilité active dans le processus de *gentrification* envers les plus faibles (1987). Pour Ann Markusen, les artistes revêtent un rôle important dans la réorganisation spatiale et sociale de la trame urbaine, se retrouvant parfois impliqués dans des processus de *gentrification* : « In the built environment of the city, they play multiple roles in stabilizing and upgrading neighbourhoods and are sometimes caught up in gentrification » (2006, 2).

studios ou des résidences, fonctions autres que celles auxquelles ils étaient dédiés à l'origine, est devenue un attrait pour l'investissement d'un capital et d'un renouveau « bourgeois chic » (Zukin 1982, 2). Ceci transforme aussi l'usage d'origine d'édifices voués au travail, en une occupation presque exclusivement résidentielle. L'effet de ce changement de vocation d'un quartier est donc, premièrement, social, mais aussi architectural, économique et politique.

Le Quartier des spectacles comporte, en fait, certaines traces du phénomène du *loft living* tel que le décrit Zukin, mais avec des spécificités reliées à sa thématization particulière. D'un côté, le *loft living* est désormais englobé dans le développement urbain des promoteurs privés, ainsi que dans le style de vie qu'ils proposent. Des habitations résidentielles de luxe ont été, en effet, implantées dans d'anciens bâtiments de manufactures. De l'autre, une mutation singulière des « ruines disciplinaires » se produit. Elle consiste en une intervention publique qui utilise les arts et la culture comme justification pour s'approprier d'anciens bâtiments industriels et les inscrire dans la thématization du quartier. Des artistes non établis et des organisations de la scène artistique émergente sont alors déplacés pour faire place à des organisations culturelles reconnues, de « valeurs sûres ». En fait, la stratégie de revitalisation du quartier englobe le passé marchand du centre-ville sous le thème du spectacle et prend forme à travers un réaménagement urbain qui vise à offrir à la population des centres de diffusion culturelle et artistique bien établis. Dans le Quartier des spectacles le *loft living* s'inscrit dans une thématization qui met la spectacularisation de la culture au centre de l'expérience urbaine. Si les deux phénomènes, le *loft living* et la thématization, réutilisent les ruines disciplinaires, le premier relève principalement d'une intervention du secteur privé, tandis que le deuxième est mené par une stratégie politique publique. Cette dernière retravaille la mémoire collective et inscrit une culture institutionnelle dans le centre-ville, tandis que le *loft living* s'approprie le thème pour promouvoir le style de vie urbain d'une classe moyenne-bourgeoise. Nous allons voir, dans les lignes qui suivent, comment

ces deux tendances, qui sont strictement reliées, prennent forme. Pour ce faire, nous devons revenir à l'histoire locale du développement urbain.

Dans les années cinquante et soixante, les interventions d'assainissement du centre-ville effectuées par le maire Drapeau cherchaient à faire de Montréal une « ville coquette » en démolissent les taudis et en déplacent une population extrêmement pauvre du centre-ville. La création d'habitations à loyer modique, comme les habitations Jeanne-Mance, auxquelles Drapeau s'opposait pourtant, est alors une solution pour permettre à ces personnes de se trouver un toit dans un quartier densément peuplé. Au cours de la même période, une culture d'élite institutionnalisée s'insère dans cette partie de la ville à travers la création de la Place des arts. Cette dernière s'installe dans une zone de la ville délabrée, au cœur de l'ancien *Red-Light District*. Outre la Place des arts et les Habitations Jeanne-Mance, le Complexe Desjardins vient aussi s'inscrire dans ce secteur, comme nous l'avons déjà constaté dans le deuxième chapitre, par un geste identitaire et politique. De plus, toujours sous la gouverne du maire Drapeau, la tenue de l'Expo 67 et des Jeux Olympiques de 1976 projettent Montréal sur la scène internationale. La visée d'un rayonnement mondial sera poursuivie avec le projet du Quartier des spectacles et la candidature de Montréal au Réseau des villes créatives de l'UNESCO. La création du Quartier des spectacles suit cette vague d'internationalisation en incarnant la culture sous l'angle de sa spectacularisation. Il englobe à la fois la culture institutionnalisée des théâtres et celle, populaire, des masses festivières, ainsi que des salles de spectacles de petites et de grandes tailles. De plus, il évoque la culture marginale liée au quartier du sexe le plus fameux en Amérique du Nord et se nourrit de sa mémoire collective et de l'imaginaire du lieu. En d'autres mots, il resémantise un passé peu reluisant en l'insérant dans une tradition de ville festive.

De plus, le Quartier des spectacles reprend les espaces manufacturiers et commerciaux du centre-ville, aujourd'hui délaissés par leurs premiers occupants, et le

convertit sous le même thème du spectacle. Il s'agit de bâtiments qui étaient dédiés au commerce, à l'entrepôt et à la production et qui ont vu le jour au tournant du XX^e siècle, lors du déplacement du centre-ville du Vieux-Montréal vers son lieu actuel. Le rez-de-chaussée était, à l'origine, souvent dédié au commerce, tandis que les autres étages accueillait des ateliers de confection, des entrepôts et des bureaux (Linteau 2010, 105)¹¹¹. Ces édifices étaient particulièrement rattachés aux « métiers de l'aiguille », voire à l'industrie du vêtement, de la confection à la vente (Linteau 2010, 105).

Des immeubles tels le Blumenthal (1910) et le Wilder (1918), construits autour des axes Sainte-Catherine et de Bleury, font aujourd'hui partie du Quartier des spectacles et délimitent le côté ouest de la Place des festivals. L'édifice Blumenthal (305-307 rue Sainte-Catherine Ouest), construit entre 1910 et 1911, était à l'origine la propriété de l'entreprise familiale *Blumenthal Sons Limited*, qui confectionnait et vendait des vêtements pour homme. Il s'élève sur six étages reprenant le style des petits gratte-ciels du Chicago des premières décennies du XX^e siècle. Le Wilder, situé au 1435-59 rue de Bleury, fut construit en 1918 dans un style néoclassique et, à l'origine, était la propriété de la petite entreprise Wilder, qui fabriquait et vendait des meubles¹¹². Des locataires et des propriétaires, en principe liés à l'industrie du vêtement et au commerce, ont occupé les lieux durant de nombreuses années, mais, à partir des années soixante, la place est peu à peu peuplée par des artistes et des organisations culturelles (Linteau 2010, 172). De manière générale, ces bâtiments se composent d'une structure en béton et en acier sur plusieurs étages, divisés en spacieux *lofts*.

¹¹¹ Dans son livre dédié à la rue Sainte-Catherine, l'historien Paul-André Linteau reconstruit le contexte historique de la vocation marchande de la rue. Il relate les successions et les réutilisations des édifices commerciaux et industriels depuis les premières décennies du XX^e siècle, jusqu'à aujourd'hui. Nous tenons ici à en retracer l'état actuel sans faire de survol historique, pour lequel nous renvoyons à : Linteau 2010.

¹¹² Ces informations sont tirées de la fiche descriptive du bâtiment présentée dans le Grand répertoire du patrimoine bâti de la Ville de Montréal (<http://patrimoine.ville.montreal.qc.ca>). Consulté le 10 juin 2014.

En 2000, la Société québécoise des infrastructures (SQI) acquiert les deux immeubles¹¹³. À cette époque, les centres culturels, les galeries d'art et les studios de photographes sont délogés (Baillargeon, 2007c; Linteau 2010, 172). Au moment de l'achat des terrains, le plan était d'y installer, entre autres, la Maison de l'orchestre symphonique de Montréal (OSM), projet abandonné par la suite, pour construire l'actuelle Maison symphonique sur l'Esplanade de la Place des arts. Après l'acquisition des immeubles et le changement de plan, le Blumenthal et le Wilder, privés des leurs locataires et d'un entretien quotidien, se retrouvent dans un état d'abandon. Nonobstant cette décision d'éviction des locataires,

le Ministère de la Culture et des Communications a formulé le souhait que l'îlot privilégie les projets culturels, histoire de ne pas dévitaliser davantage le quartier, dont les anciens ateliers d'artistes sont de plus en plus remplacés par des logements luxueux (Baillargeon, 2007c).

À deux enjambées, au 372 rue Sainte-Catherine ouest, l'immeuble du Belgo, construit dans la même période (1912), participait, au début du XX^e siècle, à l'industrie vestimentaire du centre-ville en abritant des magasins et des ateliers de confection (Linteau 2010, 105). Il accueille aujourd'hui un nombre important d'organisations culturelles, galeries d'art et studios, dont de nombreux locataires du Blumenthal et du Wilder, qui y ont déplacé leurs activités après avoir été délogés par la SQI (Ville de Montréal 2007, 11).

Le PPU fait précisément référence à ces édifices, puisqu'ils sont témoins de l'âme commerciale et marchande de la rue Sainte-Catherine et du centre-ville montréalais du début du XX^e siècle (12). Il suggère de les préserver et de les intégrer dans le renouveau du quartier. Il ne s'agit cependant pas de les prendre en charge, puisque, rappelons-le, le PPU se concentre sur les espaces publics. Le Plan conseille de réintégrer au sein du Wilder les artistes et les locataires chassés de l'édifice par la SQI :

¹¹³ La Société québécoise des infrastructures est un organisme public qui gère le parc immobilier du Gouvernement du Québec.

il apparaît souhaitable de conserver les bâtiments existants situés sur la portion sud-ouest de l'îlot Balmoral : Blumenthal, Banque Toronto-Dominion, éventuellement le Wilder, pour leur qualité architecturale et le témoignage qu'ils offrent des occupations et activités précédentes dans le quartier. Il reste à confirmer si, malgré un abandon sans entretien, la structure du Wilder pourrait être conservée, bien que tous les finis intérieurs soient à refaire. Le cas échéant, cet édifice se prêterait particulièrement à l'accueil d'ateliers et de locaux pour les artistes et organismes de la relève et les pratiques alternatives et marginales, dont la présence est essentielle à la chimie du quartier (Ville de Montréal 2007, 32).

Ce qui se produira ne correspond cependant pas aux souhaits du PPU. Le Blumenthal, protégé par la loi sur les biens culturels, est restauré entre 2008 et 2009 par Daoust-Lestage et FABG architectes, grâce à un financement conjoint des gouvernements provincial et fédéral, du Festival international de Jazz de Montréal et de Rio Tinto Alcan. Ce dernier, commanditaire du Festival de jazz, a financé près de la moitié du budget mis à disposition par le festival pour le projet. Le bâtiment restauré a d'ailleurs été renommé en son honneur¹¹⁴. En effet, l'édifice accueille aujourd'hui la Maison du festival Rio Tinto Alcan. Le centre est dédié à la promotion de la scène musicale et porte en partie le nom du commanditaire privé, suivant la logique du parapublic dont nous avons traité dans le deuxième chapitre.

Après de longues tergiversations, le projet de renouveau de l'édifice Wilder reste encore sur papier. D'une hauteur de onze étages, il subit les mêmes dommages du temps que le Blumenthal, à la différence près qu'il n'est pas considéré comme un bien patrimonial, malgré les efforts déployés par Héritage Montréal. Afin de sauver le Wilder d'une possible destruction, en 2008, Héritage Montréal l'insère dans la liste des sites emblématiques menacés, puisque ses conditions de conservation deviennent de plus en plus critiques depuis son acquisition par la SQI en 2000. Suite à de nombreuses tergiversations, un projet a finalement été annoncé en mars 2014 par le

¹¹⁴ Autour de 17 millions de dollars au total ont été nécessaires à la restauration du bâtiment, dont 10 proviennent du Gouvernement du Québec, 3 du Gouvernement fédéral et 4 du Festival de jazz de Montréal, dont la plupart était fournie par des commanditaires privés (Bourgault-Côté 2009). La Maison du Festival Rio Tinto Alcan accueille la salle de concert l'Astral, un bistrot, une galerie d'arts visuels, une salle d'exposition et une médiathèque dédiée au jazz.

Ministère de la Culture et des Communications. L'édifice Wilder accueillera Espace Danse Québec, un regroupement des institutions les plus importantes de la danse à Montréal : les Grands Ballets Canadiens de Montréal, l'École de danse contemporaine de Montréal, Tangente et l'Agora de la danse, ainsi que des bureaux du ministère de la Culture et des Communications, de la Régie du cinéma et du Conseil des arts et des lettres du Québec (Ministère de la Culture 2014).

Comme nous avons pu le constater, le Blumenthal abrite des organisations œuvrant dans le monde artistique et culturel, ce que le Wilder devrait également faire dans le futur. Ces organisations sont cependant des institutions bien établies, comme le Festival international de Jazz ou les Grands Ballets Canadiens de Montréal. Le souhait du PPU, de garder dans le quartier les centres culturels et les artistes émergents, comme ceux qui occupaient les lieux avant l'acquisition de la SQI, ne s'est pas réalisé. Outre ces institutions, le Wilder devrait également accueillir des services de la fonction publique¹¹⁵.

À ce sujet, Zukin remarque que la *gentrification* des centres-villes s'accompagne de l'arrivée de personnes appartenant à la classe moyenne/haute, comme les fonctionnaires :

high-status gentrification, as well as other relatively affluent residential styles, reflects the expansion of high-income personnel in corporations and government and producers' services. In any city, gentrification correlates *grosso modo* with "administrative activity" and new office construction (1987, 139).

Il est donc possible de constater que les manières de résider et d'habiter l'espace urbain s'accompagnent des styles de vie influencés par le marché du travail présent dans la ville et aussi, plus particulièrement, du secteur visé¹¹⁶. Ceci est favorisé par le

¹¹⁵ C'était aussi le cas pour le projet du Quadrilatère Saint-Laurent qui devait, au départ, accueillir les bureaux d'HydroQuébec, projet abandonné par la suite (cf. chapitre 1).

¹¹⁶ Par exemple, l'arrondissement dans lequel se situe le Quartier des spectacles vit une croissance démographique d'une population jeune et éduquée, dont un tiers travaille dans le périmètre même du secteur. Le *Profil sociodémographique*, produit par l'arrondissement Ville-Marie en juin

déplacement de bureaux et de services publics dans des zones du centre-ville en voie de *gentrification* (Zukin 1987, 139).

D'autres réalisations de conversion d'anciens bâtiments industriels désaffectés dans le Quartier des spectacles sont : les Lofts des arts (rue Ontario et boulevard Saint-Laurent) et les Lofts Saint-Alexandre (1200 rue Sainte-Alexandre). À ceux-ci, s'ajoute la construction des nouveaux Condominiums Louis Bohème (boulevard de Maisonneuve et rue de Bleury). Ces projets ne sont pas inclus dans le PPU du Quartier des spectacles et constituent des réalisations d'habitations résidentielles faites par des promoteurs privés. Ils font toutefois partie de la vision du renouveau du centre-ville est de Montréal par les arts et la culture afin d'attirer de nouveaux résidents dans le quartier. Par exemple, les Lofts des arts portent déjà en leur nom l'association au *loft living*, entre un passé industriel et les arts, et se trouvent dans l'ancien Ontario Building. Cet édifice, construit dans les premières années du XX^e siècle (1915), accueillait originairement les *Distilleries Dominion*. Converti en 2011 en habitations de luxe, les Lofts des Arts cherchent à attirer une clientèle aisée en insistant sur leur emplacement : « des condos de prestige dans le quartier du glamour »¹¹⁷. Toutefois, en dépit de la dénomination, il n'y a pas de centres de diffusion artistiques dans cet ancien immeuble. Ces derniers se trouvent plutôt à quelques pas, dans le Belgo, et dans les autres édifices avoisinants (2-22, Place des arts, Blumenthal-Maison du festival, etc.). De plus, d'autres possibilités de divertissement s'ajoutent pour cette nouvelle clientèle, comme les événements publics présentés dans les espaces-conteneurs du quartier.

2014, dresse un portrait d'une population de plus de 84000 habitants, plus jeune que la moyenne de la Ville de Montréal (35,4 versus 38,6), et en croissance : « L'arrondissement de Ville-Marie est le neuvième arrondissement le plus peuplé de la Ville de Montréal et abrite plus de 84 000 d'habitants, soit 5,1 % de la population totale de la ville. Ses habitants, répartis sur un territoire de 16,5 kilomètres carrés, sont plus nombreux en 2011 qu'ils ne l'étaient cinq ans plus tôt, ceci ayant eu un effet significatif sur la densification du territoire » (Ville de Montréal 2014, 7). De plus, parmi les résidents du quartier ayant un emploi, un sur trois se rend au travail à pied ou en bicyclette, en raison de la forte concentration d'emplois dans le quartier (Ville de Montréal 2014, 8).

¹¹⁷ Tiré du site des Lofts des arts (<http://www.loftsdesarts.com>). Consulté le 10 juin 2014.

Les édifices industriels mentionnés plus haut constituent des exemples marquant du passé commercial et manufacturier du secteur est du centre-ville, qui est aujourd'hui réinvesti par des projets de régénération urbaine culturelle et résidentielle. Le *loft living*, que Zukin avait observé durant les années soixante-dix, est désormais intégré dans les plans de réaménagement des centres-villes et les stratégies des promoteurs immobiliers. Le passé industriel et la culture urbaine se mélangent, donnant vie à une nouvelle manière de résider, de vivre et de se divertir au centre-ville. Comme le souligne encore Zukin :

the residential conversion of manufacturing lofts confirms and symbolizes the death of an urban manufacturing center. In spatial terms, lofts also represent a terrain of conflict between the various social groups that compete for their use. Over time, these groups include small manufacturers, artists, middle-class tenants and potential tenants, real estate developers, the rich upper class or patrician elite of the cities, the banks that this elite usually controls, and politicians in City Hall (1982, 2).

Zukin observe que les politiques municipales sont particulièrement favorables à ce marché des *lofts* résidentiels, puisqu'ils ne requièrent pas de contribution financière publique (3). Néanmoins, le PPU tient à une mixité qui associe des vocations résidentielles et commerciales, des organismes culturels et des bureaux, tout en insistant sur l'importance d'une dérogation au zonage qui assure la coprésence de différentes fonctions dans le secteur. Un même bâtiment, comme le 2-22 ou la Maison du Festival Rio Tinto Alcan, présente alors des commerces au rez-de-chaussée et des organisations artistiques et culturelles, de même que des bureaux, aux autres étages.

De plus, soulignons que la *gentrification*, couplée au zonage, a de forts impacts fiscaux sur les valeurs foncières des terrains et sur les taxes municipales perçues dans le secteur concerné. Le PPU est bien conscient du péril d'exclusion des populations et des organismes économiquement plus faibles que ce phénomène peut engendrer (Ville de Montréal 2007, 39). Dans l'actuel réaménagement du quartier, certains organismes artistiques ont déjà été délogés par la SQI des édifices Wilder et

Blumenthal. Des commerces, comme l'épicerie Importations Main, le Montréal Pool Room et les locataires à faible revenu des immeubles se situant entre le Monument-National et le Café Cléopâtre ont subi le même sort et ont été expropriés par la Ville de Montréal et par le promoteur SDA (Corriveau 2009). Outre le zonage, la valeur des édifices joue donc un rôle dans la *gentrification* et le renouveau urbain culturel. D'un côté, le PPU souligne l'importance de garder les bâtiments du Blumenthal et du Wilder pour leur valeur historique et architecturale. De l'autre, il encourage leur réappropriation par des organismes culturels établis ainsi que par des pratiques artistiques plus marginales, plutôt que résidentielles. Bien que le souhait de relier ces artefacts architecturaux d'une autre époque au monde de la culture et du spectacle soit respecté, celui d'y englober les pratiques émergentes ne l'est pas. D'un côté, le Blumenthal est consacré à la scène musicale, sous l'égide du Festival international de Jazz de Montréal. De l'autre, le Wilder devrait loger le monde des grands noms de la danse au Québec.

Nous pouvons donc constater les premiers effets de *gentrification* engendrés par le renouveau urbain d'un quartier thématique qui a recours à la culture, et plus exactement au spectacle. Des organismes artistiques de la relève, des petits commerces et des locataires à faible revenu sont expulsés pour faire place à de nouveaux occupants du monde culturel et commercial, dans des bâtiments remis à neuf ou construits. Des *lofts* de luxe sont créés dans les anciennes manufactures, et de nouveaux édifices résidentiels sont érigés, attirant un segment de la population aisée. De plus, les endroits du *loft living* demeurent parmi les derniers témoins physiques et matériels d'un passé disciplinaire. Gilles Deleuze souligne de quelle façon le passage des sociétés disciplinaires aux sociétés de contrôle advient dans une mutation du capitalisme et, nous ajoutons, de l'urbanisation.

C'est une mutation déjà bien connue qui peut se résumer ainsi : le capitalisme du XIX^e siècle est à concentration, pour la production, et de propriété. Il érige donc l'usine en milieu d'enfermement [...] Mais, dans la situation actuelle, le capitalisme n'est plus pour la production, qu'il relègue souvent dans la périphérie du tiers

monde, même sous les formes complexes du textile, de la métallurgie ou du pétrole. C'est un capitalisme de surproduction. [...] Ce qu'il veut vendre, c'est des services, et ce qu'il veut acheter, ce sont des actions. Ce n'est plus un capitalisme pour la production, mais pour le produit, c'est-à-dire pour la vente ou pour le marché (2003, 245).

Dans le cas du Quartier des spectacles, ce sont des services spécifiques au secteur tertiaire ou des fonctions résidentielles qui remplacent la manufacture. Les politiques publiques invoquent la culture comme instrument et objectif de la revitalisation, qui devient alors une ressource de développement urbain et économique (Yúdice 2003). Au nom du spectacle, une stratégie municipale et gouvernementale englobe ou expulse les expressions culturelles marginales et s'approprie, à sa manière, le *loft living*. Au nom des arts et de la culture, les promoteurs immobiliers réalisent et vendent des habitations de luxe s'intégrant à l'environnement thématique créé par les politiques publiques. Ils attirent ainsi une classe aisée et du capital, engendrant un processus de *gentrification* qui exclut les anciens locataires du secteur. Cette resémantisation et le réinvestissement du passé manufacturier de la part d'institutions culturelles et des nouveaux résidents d'une classe aisée font partie d'une plus vaste tendance à offrir des services là où la production industrielle s'est épuisée et s'est déplacée. Une telle stratégie d'aménagement urbain, non seulement récupère les restes des sociétés disciplinaires, mais crée de nouveaux types d'espace public, ceux que nous avons décrits sous le terme d'espaces-conteneurs faisant partie d'un quartier thématique. La revitalisation urbaine par l'entremise de la culture s'insère ainsi dans une tendance internationale, comme nous l'avons souligné. Dans la section suivante, nous allons aborder la création d'un environnement thématique, tel que celui du Quartier des spectacles, et ce, en relation avec cette tendance.

4.1.2 Des « métiers de l'aiguille » à la culture

La resémantisation et le réinvestissement culturel des centres-villes s'accompagnent souvent d'une stratégie de *branding* et de création de quartiers thématiques (Evans 2003, 2005, 2009; Miles et Paddison 2005; Miles 2005;

Mommaas 2004). Graeme Evans souligne comment « cultural policy has now become an instrument in the restructuring of cities and urban areas » (Evans 2003, 423). L'auteur ajoute que « despite growing competition for the niche cultural and entertainment capital and all-year-round festival city status, cities have again embraced these politically and economically high-risk ventures » (Evans 2003, 420).

Dans *The Cultures of Cities* (1995), Zukin explique que la création d'environnements thématiques et d'une image de marque de la ville et de son centre permet de construire une identité urbaine qui rassemble et sélectionne des images et de nombreuses facettes identitaires sous un même thème. « Those who create images stamp a collective identity. Whether they are media corporations like Disney, art museums, or politicians, they are creating new spaces for public cultures » (1995, 3). La conception de quatre espaces publics par la même firme architecturale (Daoust-Lestage) crée une uniformité formelle d'une partie du centre-ville montréalais, suivant un design d'inspiration internationale. De plus, le plan lumière et la conception d'une signature lumineuse pour le Quartier des spectacles ajoutent une cohésion, dans une perspective de marketing. La stratégie d'esthétisation visuelle du quartier retravaille une mémoire collective et un imaginaire urbain complexes et fragmentés sous l'angle d'une spectacularisation unificatrice. Le recours au thème de la « culture » pour régénérer les centres-villes décrit plus haut, est devenu, selon Evans, un phénomène répandu des sociétés occidentales aux pays émergents (Evans 2009). Même s'il s'articule autour de mécanismes différents, il pose toutefois toujours l'offre et la consommation culturelles au centre de la revitalisation urbaine.

Des villes comme Barcelone, Beijing, Bilbao, Manchester, Toronto, et d'autres encore, portent des exemples de ces stratégies dans leur trame urbaine (Evans 2005). En effet, certaines ont recours au renouveau urbain par l'entremise d'un *starchitecte*, qui inscrit dans le tissu de la ville un artefact dans le but d'en faire un symbole à l'échelle internationale : un « cultural flagship », pour reprendre l'expression de

Graeme Evans (Evans 2005, 268). C'est le cas, notamment, de Bilbao, ville fortement affectée par la désindustrialisation et qui a tout misé sur deux symboles architecturaux. D'abord, la réalisation du musée Guggenheim, une structure recouverte en titane aux formes sinueuses et déstructurées inspirées de l'approche déconstructiviste, par l'architecte de renommée internationale et d'origine canadienne Frank Gehry. Puis, la construction de l'aéroport international dessiné par le *starchitecte* Santiago Calatrava. Une autre stratégie de renouveau urbain consiste à créer des quartiers thématiques. Il s'agit donc d'intervenir sur un secteur urbain plutôt que sur des bâtiments isolés. C'est ce qu'a choisi de faire la ville de Toronto, qui est passée par une « renaissance culturelle » au courant des années 2000 (Éthier 2013). La ville, outre d'avoir l'*Entertainment District* et le *Distillery District* dédiés aux arts et au spectacle, a eu recours à des architectes de renommée internationale, tels Daniel Libeskind pour le *Royal Ontario Museum*, Will Alsop pour le *Ontario College of Arts and Design*, Frank Gehry pour l'*Art Gallery of Ontario* et Jack Diamond pour le *Four Seasons Centre* (Éthier 2013).

Montréal, de son côté, a mis en place deux stratégies : rejoindre des réseaux internationaux de villes et créer des quartiers thématiques. Nous avons déjà mentionné que, depuis 2006, elle fait partie du Réseau des villes créatives, un programme de l'UNESCO que nous étudierons de plus près dans les pages qui suivent. De plus, avec les villes de Lille, Buenos Aires et Mexico, Montréal copréside la Commission culture des cités et gouvernements locaux unis (CGLU). Cette dernière est une organisation basée à Barcelone qui représente les différents intérêts des gouvernements locaux à une échelle mondiale. Depuis 2005, la CGLU a adopté l'*Agenda 21 pour la culture* comme document de base pour ses politiques culturelles. Ratifié en 2004, dans le cadre du Forum Universel des Cultures tenu à Barcelone, par les villes et gouvernements locaux participants, l'*Agenda 21* constitue le document de référence international pour un engagement des villes dans une optique de

développement culturel. La CGLU agit en tant que coordonnatrice de la mise en œuvre de l'*Agenda 21* auprès des villes.

À un niveau plus local, Montréal a misé sur la thématisation et la régénération de certaines zones urbaines, sous des thèmes reliés aux services et au secteur tertiaire. Le Quartier des spectacles fait suite au Quartier international, conçu par la même firme d'architecte, Daoust-Lestage, et sera suivi du nouveau projet du Quartier de l'innovation dans le sud-ouest de la ville. Dans le cas des quartiers thématiques, Evans remarque une tendance à mettre de côté les références locales : « References to ethnic and regional culture in design, content and operation of these cultural facilities have a tendency to fall at the outset » (Evans 2005, 972). L'accent est plutôt mis sur des thèmes plus larges, tels la culture, les affaires, les arts et le spectacle.

Le Quartier des spectacles est dédié au thème très vaste du spectacle, et ses espaces publics, ainsi que les nouvelles réalisations architecturales qui l'occupent, ne présentent pas de références mémorielles ou identitaires locales. Par exemple, les espaces-conteneurs se caractérisent exactement par l'absence de ces types de renvois. Suivent la même logique, les édifices comme le 2-22, qui est généralement dédié aux arts actuels. De même, le Blumenthal, renommé la Maison du festival Rio Tinto Alcan et consacré à la musique jazz, ainsi que le futur Wilder, Espace Dance Québec voué à la scène de la danse, gardent leur forme d'un passé industriel, tandis que leur fonction et leur nom renvoient au monde des arts. Tous ces artefacts trouvent leur origine dans un contexte historique local où le spectacle et la ville festive sont ancrés dans la mémoire collective et l'imaginaire urbain qui les ont nourris et qui sont encore présents dans les discours sociaux et dans la culture urbaine. On remarque alors cette stratégie d'esthétisation de la peur décrite par Zukin (1995), et qui intéresse Mirko Zardini. Ce dernier souligne que :

les rues et les places publiques à ciel ouvert, mais aussi les nouveaux espaces collectifs, forment d'abord et avant tout un espace de peur, et donc, inévitablement,

de contrôle. La peur, entre autres, favorise la création d'enclaves, de ghettos et de parcs thématiques, espaces contrôlés et socialement homogènes (2005, 19).

L'expulsion de tout référent local, identitaire, linguistique, religieux ou politique pour embrasser des thèmes très larges reliés au spectacle, est non seulement caractéristique d'une société du spectacle, mais témoigne d'une volonté de contrôle des expressions culturelles. La diversification de ces dernières et le multiculturalisme croissant dû à l'immigration s'inscrivent aussi sur le terrain politique, contesté depuis longtemps par les communautés fondatrices de la ville : anglophone, francophone ainsi qu'autochtones. La stratégie de création de quartiers relevant de thèmes très généraux, comme le spectacle, les affaires ou l'innovation, sert alors à évacuer les tensions, à contrôler l'espace de manière souple et presque invisible, suivant une logique de programmation.

En outre, Evans souligne comment ce renouveau urbain s'accompagne également d'un intérêt renouvelé envers l'espace public et son animation :

the popularity of open-air and park-based events and entertainment, animated street life, rave and club culture and the return of the flaneur in open and street markets and malls, provide antidotes, even resistance [...], to the darkened and regimented nature of mono-use indoor cultural venues. However, these popular sub/cultural activities often exist in interstitial locations or quickly experience commodification, such as community and ethnic festivals (e.g. carnival) and markets (Evans 2003, 422).

Les événements en plein air, tels que les festivals et l'animation de rue, ont acquis une certaine popularité. Nous avons déjà souligné le passage, dans le deuxième chapitre de cette thèse, de l'intériorisation et de la privatisation de l'espace des *superblocks* à l'extériorisation et au caractère parapublic des espaces-conteneurs du Quartier des spectacles. Ce dernier a institutionnalisé et intégré toute une série d'événements, petits et grands, présentés en plein air qui, auparavant, se tenait épisodiquement sur des terrains vagues et de stationnements situés dans une zone urbaine délabrée. Ce faisant, par l'entremise d'un environnement thématique, l'administration publique exerce un contrôle direct sur les expressions culturelles et

sur l'occupation des rues et places publiques de la ville en les sélectionnant et en les organisant temporellement et spatialement. De ce point de vue, le contrôle et la peur peuvent permettre de mieux comprendre la tendance de la ville créative dans laquelle s'inscrit le Quartier des spectacles. En fait, Roger Keil et Julie-Anne Boudreau avancent l'hypothèse que :

les enjeux politiques soulevés par la ville créative, du moins en Amérique du Nord, sont dictés par la peur, de la part des décideurs, que la ville se perde dans la métropole étalée, dominée par les lotissements de banlieue, les centres commerciaux, les méga-infrastructures et les centres de production centrifuges (2010, 9).

Nous allons donc voir, dans la section suivante, de quelle manière le Quartier des spectacles s'inscrit dans le discours sur la créativité et, de ce fait, dans le contrôle par l'entremise de ressources culturelles.

4.1.3 Montréal et la créativité

Le projet de réaménagement thématique du Quartier des spectacles s'insère dans une vague spécifique d'un renouveau culturel des villes qui appelle à la créativité. Deux auteurs en particulier ont influencé les politiques urbaines misant sur la créativité, Charles Landry et Richard Florida. Le premier, fondateur de *Comedia*, en 1978, un réseau d'experts en urbanisme, a proposé la notion de ville créative. Dans *The Creative City* (1995), un essai écrit par Charles Landry avec Franco Bianchini, la créativité est conçue comme une possibilité de reprise de la crise urbaine due à la désindustrialisation.

Whereas the dominant industries of the nineteenth and twentieth centuries depended on materials and industry, science and technology, the industries of the twenty first century will depend increasingly on the generation of knowledge through creativity and innovation matched with rigorous systems of control (Landry et Bianchini 2001, 10).

Ce qui caractérise la créativité pour ces deux auteurs, ainsi que pour Florida, est son apport humain : ce qui est appelé le « capital humain ». Toutefois Landry et Bianchini

ont une conception différente de celle de Florida. Ce dernier a conçu l'expression de « classe créative », sur laquelle nous reviendrons dans les pages qui suivent. En fait, pour Landry et Bianchini, miser sur la créativité veut dire repenser l'urbanisme à partir de l'humain. Des notions comme celles de sécurité, de durabilité et d'inclusion, sont au centre de leur théorie. La créativité servirait alors à rendre accessible la ville sous son aspect sensible : « to make cities respond to change we need to assess how 'feel', ambience, atmosphere and 'soft' infrastructures are created » (Landry et Bianchini 2001, 13).

Dans ce type d'approche de l'urbain, la culture et la créativité sont imbriquées l'une dans l'autre, comme nous l'avons mentionné. Un passage du livre de Landry exemplifie le lien qui se tisse entre les deux, et ce, par rapport à la ville : « cultural resources are the raw materials of the city and its value base; its assets replacing coal, steel or gold. Creativity is the method of exploiting these resources and helping them grow » (Landry 2000, 7). En d'autres termes, la créativité permet de mettre en valeur les ressources culturelles de la ville. Cette approche semble intéressante du point de vue d'une pensée écologique de la créativité; nous y reviendrons dans la proposition qui conclue ce chapitre. Mais avant de pouvoir la formuler, nous devons faire un détour par la théorie de Richard Florida et son impact concret sur la réalisation du Quartier des spectacles.

Dans un éditorial publié dans les pages du quotidien *The Gazette* en 2008, Richard Florida avisait les Montréalais du potentiel créatif de leur ville : « Montreal is well positioned not just to weather the economic storm but to flourish in the long run [...] Creativity is in the region's DNA » (Florida, 2008). La théorie de Florida se fonde essentiellement sur la notion de « classe créative ». Pour l'auteur, celle-ci désigne un segment de population travaillant principalement dans le secteur tertiaire, qu'il identifie par l'acronyme de « TAPE » : *Technology, Arts, Professional* et *Education*. Une telle classe est donc composée d'une grande diversité d'individus et

de professions, de l'artiste (peintre, sculpteur, etc.) à l'ingénieur, de l'avocat à l'informaticien, du médecin à l'architecte, de l'entrepreneur à l'enseignant (Darchen et Tremblay 2008). Florida explique que la classe créative est formée de « those individuals who create value through and are compensated for their thinking (Florida et Stolarick 2006, 1803). Le facteur principal de la créativité montréalaise réside donc, pour l'auteur, dans « the region's unique capacity to blend arts and culture with engineering and technology, and to combine that with street-level creativity energy » (Florida 2008). Suivant ces considérations, les conditions seraient déjà réunies pour que Montréal devienne une ville créative compétitive à échelle mondiale.

L'éditorial susmentionné, dont nous avons déjà traité dans la revue de presse du premier chapitre de cette thèse, repose sur une étude commissionnée en 2005 par *Culture Montréal* à Richard Florida (en collaboration avec Kevin Stolarick et Louis Musante). Au tournant du XXI^e siècle, les théories de Florida étaient très en vogue auprès des administrations publiques et des dirigeants municipaux de la plupart des grandes villes nord-américaines, qui convoquaient l'urbaniste afin d'avoir son avis de « diagnostiqueur de créativité » (Vivant 2006, 7)¹¹⁸. Parmi ces villes, outre Montréal, en 2005, Toronto fait aussi appel à Florida, qui s'y installe en 2004 pour occuper la direction du *Martin Prosperity Institute* de la *Rotman School of Management* à l'Université de Toronto (Éthier 2013, 177). L'arrivée de Florida à Toronto est, selon Guillaume Éthier, bien reçue, notamment dans les médias, « où il se prononce justement sur l'avantage comparatif des villes les unes envers les autres » (2013, 176). Son influence « consistera à canaliser une vision de plus en plus consensuelle de la ville selon laquelle [...] la venue et la rétention des acteurs de la nouvelle économie – la classe créative – favoriseront la prospérité de Toronto dans le futur » (2013, 176). Cette présence dans la ville ontarienne, éternelle compétitrice de Montréal, produit son effet; Montréal ne laisse pas passer l'opportunité de recourir

¹¹⁸ De nombreuses villes ont, en cette période, recours à Richard Florida, voir : Levine 2004.

aux conseils de Florida sur son propre avenir créatif, pour ne pas risquer de perdre son autorité en tant que capitale culturelle.

Dans l'étude sur la créativité montréalaise, publiée sous le titre « Creativity, Connections and Innovation : a Study of Linkages in the Montréal Region » (2006), Florida et Stolarick dressent un portrait général de la métropole québécoise. Pour les deux auteurs, plus d'un tiers de la population active dans la région de Montréal fait partie du *super-creative core* de la « classe créative » :

the Montréal region has the second greatest percentage of its workforce in the « super-creative core », defined to be those with occupations in the following fields: computers, mathematics, architecture, engineering, life sciences, physical sciences, social sciences, education, training, library, arts, design entertainment, and media (Florida et Stolarick 2006, 1802).

La densité de population, le bilinguisme (ou multilinguisme) et la diversité de sa classe créative en font une candidate parfaite pour s'établir et se faire connaître comme ville créative à l'échelle mondiale. L'étude se base essentiellement sur des entrevues et l'examen des groupes cibles, pour en extraire des catégories et des statistiques qui permettront de dresser un portrait des connexions entre les différents groupes et individus créatifs qui favorisent l'innovation. Densité, diversité et tolérance semblent être alors à la base même du succès de la créativité montréalaise. Florida et Stolarick concluent que :

the Montréal region, like most major cities, already has an artistic « underground ». The underground was described as a « viral marketing », word of mouth, very low-cost communications and distribution channel for emerging artists and designers to spread information about openings, performances, and other events. The barriers to entry are low to nonexistent, which provides the « techie-by-day; artist-by-night » a channel to perform and exhibit. As with most such weak-tie, artistic, even countercultural networks, a region can do things to support and encourage it but cannot be seen to be sponsoring or controlling it. A region's governments can enact policies that will encourage connections between creative-class members, but cannot organize them (2005, 1814).

Dans ce contexte, la créativité est comprise comme une question de gouvernance. Les stratégies et les politiques municipales et gouvernementales peuvent encourager les liens entre les individus de la classe créative, mais ne peuvent pas les organiser, selon Florida. Aussi générale que puisse sembler cette affirmation de Florida, elle est quand même très intéressante sous de nombreux aspects. Premièrement, il faut considérer et mettre en relation les choix politiques faits par la Ville de Montréal sous l'administration Tremblay et la mise sur pied du Plan particulier d'urbanisme du Quartier des spectacles. Dans les faits, l'administration publique est intervenue de pied ferme dans l'organisation géographique de la scène culturelle et artistique du quartier. Par exemple, le PPU du Quartier des spectacles pour le pôle de la Place des arts n'a pas été soumis à des consultations publiques et le choix des architectes s'est fait sans appel d'offres. Ensuite, le gouvernement du Québec a acquis les édifices Blumenthal et Wilder et délogé les locataires, plaçant dans le premier une organisation bien établie comme le Festival international de Jazz, qui a contribué financièrement à la restauration du bâtiment. Enfin, les occupants de l'enfilade des bâtiments entre le Monument-National et le Café Cléopâtre ont été expropriés ou éjectés par la Ville de Montréal et le promoteur immobilier (SDA). Deuxièmement, d'un point de vue plus général, la conclusion de l'étude montréalaise de Florida reflète sa conception de la classe créative. La scène *underground* et émergente est conçue comme un élément central pour la vitalité d'une ville créative, mais une fois intégrée par la notion de « classe créative », son statut alternatif change, puisqu'il est englobé dans la culture dite institutionnelle. Rosalyn Deutsche souligne bien ce phénomène de cannibalisation des scènes artistiques émergentes par l'industrie culturelle, écrivant, à propos du renouveau de l'*East Village* de New York, qu'il s'est transformé en « a "culture-industry outpost" where "subcultural" forms are fed to that marketplace as products of consumption, their vital resistance to dominant culture thereby defeated » (1987). Les deux aspects, l'intervention ferme des stratégies politiques et la théorie de la classe créative de Florida, étant imbriquées l'une dans l'autre, nous tenterons de les démêler dans les lignes qui suivent.

La théorisation faite par Florida, en dépit de son grand succès auprès des municipalités, a été fortement critiquée, notamment dans les milieux académiques. Les reproches de ses détracteurs sont nombreux et s'articulent autour de l'imprécision des termes utilisés, plus particulièrement la notion de classe créative et de ses *index*, dont l'« index gay », sur lequel nous reviendrons un peu plus bas (Markusen 2006; Miles 2005; Peck 2005); puis, de la conception sélective, voire élitiste, de la société (Noppen et Morisset 2010; Keil et Boudreau 2010; Krätke 2010; Halbert 2010; Pratt 2008; Shearmur 2005); et, enfin, de la vision prônant le marketing et la concurrence économique entre villes des systèmes capitalistes (Levine 2004; Silvent 2010; Vivant 2006).

En fait, les termes et la méthodologie que Florida utilise sont souvent très imprécis. En témoigne l'étude montréalaise qui est basée sur 35 entrevues conduites, selon Florida, auprès d'acteurs-clés de la sphère créative. Cet échantillonnage réduit peut difficilement rendre compte de la diversité qu'il défend avec tant de conviction. De façon plus générale, Ann Markusen souligne que Florida, pour appuyer ses arguments, base ses études sur des entrevues sélectives qui ne considèrent pas les multiples intérêts de sa présumée classe (2006). De plus, cette dernière est très différenciée en termes de profession, éducation et revenus économiques, spécificités que Florida ne prend pas en compte (Markusen 2006). En outre, Florida fonde sa théorie sur des données sociodémographiques qui répondent à ce qu'il définit comme *creativity index*. Pour Markusen, le problème principal des données que Florida utilise réside dans la partialité de sa conception de la créativité, qu'il associe à l'éducation, « by using Census definitions based on training-related criteria, he conflates creativity with high levels of education » (Markusen 2006, 1924). Outre l'éducation et le talent, le *creativity index* est, pour Florida, lié à la diversité, à la tolérance et aux technologies, qu'il résume sous les trois T (talent, tolérance et technologie; 2002). Dans cette appellation des trois T, Florida inclut plusieurs facteurs :

the three T's are made up of indexes such as : visible minority, foreign born and gay/lesbian population share for Tolerance, a Tech-Pole index and patents per capita for Technology and Creative Class occupational share and educational attainment for Talent, amongst others (2012).

Suivant ce raisonnement, plus une ville est tolérante et ouverte envers les minorités visibles, les homosexuels (*index gay*) ou les étrangers, par exemple, plus elle est créative. Toutefois, le lien entre ces minorités et le développement urbain et économique n'est pas clairement démontré (Glaeser 2004).

Après avoir retracé certaines faiblesses dans les données et les définitions de la notion de classe créative, revenons sur la notion de créativité proposée par Florida et qui est au cœur de sa théorie. La créativité renvoie à une sphère euphoriquement connotée de nouveauté, de potentiel et d'innovation. Pour esquisser sa théorie de la classe créative, Florida se réfère aux théories de Jane Jacobs, qui a placé au centre de ses recherches, et défendu avec passion, la vision d'une ville à échelle humaine dans son œuvre *Déclin et survie des grandes villes américaines* (2012). Pour Edward Glaeser (2004), les liens tracés par Florida entre la créativité, le capital humain et le développement économique et urbain ne sont pas nouveaux et déjà clairement définis dans les réflexions de Jacobs. À ce sujet, Andy Pratt se demande justement : qui ne voudrait pas vivre dans une ville créative?

Who would not want their city to be scientifically ranked as the coolest on earth : the most creative city? It makes the residents feel good, politicians feel even better, and makes outsiders envious : so much so that they might even visit (2008, 108).

En outre, Florida propose une vision sectorielle de la société qui renvoie à une « classification » (Keil et Boudreau 2010, 7) ou même à une taxonomie (Pratt 2008, 110). Soulignons que l'élaboration des typologies du PPU du Quartier des spectacles ressemble à ce genre de classification (Ville de Montréal 2007). En effet, les catégories établies dans le PPU comme « clientèles cibles » et « clientèles marginales » appliquent, à la lettre, la théorie de la classe créative qui s'articule sur un ton de marketing. Comme le souligne Laetitia Silvent, Florida « prône une ville

qui se réinvente par la sélection de ses habitants » (2010). C'est une sélection qui est opérée par la réalisation de quartiers thématiques ayant souvent comme corollaire l'expulsion d'un certain type de population, et donc des effets de *gentrification* et de ghettoïsation (Evans 2005, 964). En outre, ces politiques visent à attirer des populations (touristes, classe moyenne métropolitaine et de la banlieue, étudiants), puisque ce sont ces dernières qui composent la classe créative. L'envers de la médaille est que ces politiques oublient parfois d'autres segments de la population (Shearmur 2005, 9).

Le choix d'attirer un certain type d'individus dans le quartier provient des visées politiques de renouveau du centre-ville de Montréal, qui prône la conception de Florida d'une ville compétitive à l'échelle mondiale. Dans l'étude sur Montréal, Florida et ses collaborateurs préconisent explicitement la compétition entre les villes :

global competition in the creative economy is a wide-open game. The key element of global competition is no longer the trade of goods and services or flows of capital, but the competition for people (Stolarick *et al.* 2005, 11).

Une telle conception correspond à une vision élitiste du soi-disant capital humain¹¹⁹. La théorie du capital humain relie le savoir-faire humain, qui demeure à la base de la classe créative, à la croissance économique et urbaine. Richard Shearmur note que Florida procède à un glissement sémantique dans la théorie du capital humain qui rend sa conception pernicieuse et taxable d'élitisme (2005, 6). En fait, à cette vision qui joint la croissance économique des villes au savoir-faire humain, Florida ajoute des notions problématiques, telles que celles de talent et de classe. Or, Shearmur soutient que la théorie du capital humain possède un caractère inclusif : personne n'en est exclu, puisque le capital peut s'accumuler (2005). Le glissement sémantique est opéré par l'utilisation de l'expression de « classe créative », qui implique une vision

¹¹⁹ La théorie du capital humain s'intéresse au lien entre la croissance économique et le savoir-faire humain, pour lequel l'éducation joue un rôle central. L'économiste Theodore Schultz a été le premier à esquisser la théorie dans les années cinquante, reprise et reformulée ensuite par Gary Becker durant la décennie suivante (Shearmur 2005).

exclusive. En somme, Florida se fait porte-parole d'une « classe » et encourage les municipalités à agir dans les intérêts particuliers de cette dernière, que Sheamur désigne comme une « aristocratie du savoir » :

le message qu'il véhicule auprès des décideurs municipaux est que les villes et régions doivent modifier leurs politiques locales, leur aménagement et leurs dépenses afin de répondre aux préférences (en termes de style de vie) de cette classe créative. Étant donné que cette classe comprend par définition les personnes les mieux nanties de la nouvelle économie, l'aristocratie du savoir, le message revient alors à dire qu'il faut que les municipalités contribuent à renforcer les avantages de leurs élites (2005, 7).

Le message de Florida semble alors avoir été bien reçu par les membres de l'équipe formée par la ville et le QIM, chargés de la rédaction du PPU. En effet, le document utilise des termes qui sont très proches de ceux présentés dans la théorie de Florida. Par exemple, parmi les clientèles ciblées, le document distingue trois types d'individus que le Quartier des spectacles devrait attirer : les « baby-boomers » (entre 45 et 50 ans), la « génération X » (entre 25 et 45) et les « jeunes âgés de 16 à 24 ans » (Ville de Montréal 2007, 9). Si les deux premiers constituent une population de consommateurs de l'offre culturelle prête à dépenser de l'argent, la troisième classe n'a cependant pas les mêmes disponibilités financières. Elle correspond, selon le PPU, aux populations qui vivent et étudient à Montréal. En dépit de leur faible disponibilité financière, leur force réside dans le fait qu'ils :

participent à de puissants réseaux de communication et ont une influence réelle sur la perception des villes comme « émergentes » et « allumées », perception qui [...] conditionne en grande partie l'attrait qu'exercent les villes sur les visiteurs : touristes, congressistes, étudiants, et même sur les investisseurs (9).

L'influence de la théorie de Florida est alors plus évidente que jamais. Le capital humain est capable d'attirer d'autre capital humain, mais toujours dans le cercle restreint de la classe créative. Une population éduquée comme les étudiants, même si elle a une moindre capacité économique, peut influencer la « qualité du lieu » en augmentant les activités reliées à la sphère culturelle et susceptibles d'attirer d'autres

personnes appartenant à une classe économiquement plus aisée. De plus, la clientèle étudiante entrera éventuellement dans le marché du travail, allant s'ajouter à la population de la classe créative.

C'est par rapport à ces définitions des types de clientèles qu'on peut comprendre à quel point les « indésirables » constituent une problématique à gérer et « un obstacle à la fréquentation des lieux par la clientèle des visiteurs et touristes » (PPU 2007, 15). En effet, les « marginaux » ne trouvent pas de place dans la théorie de Florida, puisqu'ils ne font pas partie du groupe des soi-disant créatifs. Pourtant, il pourrait y avoir un long débat sur les différentes manières de mettre à l'œuvre la créativité, nous y reviendrons dans la conclusion de ce chapitre. Toutefois, au moins sur papier, le PPU vise aussi à assurer une « qualité de vie » pour tous ceux qui fréquentent le quartier. Il cherche donc à « définir, avec le gouvernement du Québec, les meilleures conditions d'intégration des clientèles marginales » (2007, 15). Le programme d'insertion des itinérants, dont nous avons traité dans le chapitre précédent, est un exemple de réussite de collaboration et de réinsertion sociale. De même, l'animation des espaces, qui sert à assurer une fréquentation et une mixité de la population, est un moyen de « contrôle » souple qui s'avère préférable au contrôle physique.

En outre, dans le but de garder dans le quartier la classe créative « émergente », le PPU cherche également à préserver les pratiques qui ne font pas partie du grand circuit culturel, dont celles définies comme des « pratiques alternatives et marginales », voire « artistes et organismes de la relève » (Ville de Montréal 2007, 34). Nonobstant certaines évictions que nous avons mentionnées plus haut, le quartier accueille à la fois des organisations et événements bien établis ou institutionnels ainsi que ceux des scènes plus alternatives, ou même de contreculture. Les festivals se sont effectivement multipliés sur les espaces-conteneurs, du plus important, le Festival de jazz, aux plus petits, comme Présence autochtone, dédié aux cultures des premières nations. L'édifice du 2-22, construit à l'angle Saint-Laurent-Sainte-Catherine,

accueille aussi de nombreuses organisations culturelles et artistiques. Le Café Cléopâtre, têté, occupe encore ses lieux et offre toujours des spectacles de drag-queens et d'effeuilleuses. Enfin, concernant les espaces publics, le Partenariat du Quartier des spectacles a mis sur pied des concours de design événementiel et des programmes de soutien aux projets culturels et artistiques, afin de les présenter dans les espaces-conteneurs.

En 2013, la Chambre de commerce de Montréal a produit une étude intitulée : *Les industries créatives : catalyseurs de richesse et de rayonnement pour la métropole* (2013). Le document emprunte, encore plus que le PPU, des termes issus de la théorie de la classe créative et fait ainsi référence de manière très explicite à Richard Florida (Chambre de commerce 2013, 8). Cette étude offre un portrait de Montréal comme ville ouverte et tolérante et relie la créativité à ces facteurs. Une population jeune et étudiante, une diversité culturelle accrue et une « forte représentation de la population LGBT » (2013, 22), reprenant le désormais fameux *index gay* de Florida, pourraient faire de Montréal une ville créative. On retrouve dans le document de la Chambre de commerce la même vision sélective de la créativité qui caractérise la pensée de Florida. Par exemple, un passage décrit le paysage artistique et culturel montréalais en le divisant en plusieurs niveaux : *underground*, *middleground* and *upperground*¹²⁰. La classe créative est alors formée par les trois catégories qui vont des artistes et organisations dites « émergentes » de l'*underground*, aux entreprises, institutions et industries créatives du *middle* et *upperground*. Cette stratification de la culture s'inscrit dans la théorisation de la classe créative de Florida. En effet, la coexistence d'événements alternatifs et émergents et d'activités plus institutionnalisées est encouragée par l'auteur, au risque que les premiers soient avalés par les secondes. L'accent est mis sur le maintien d'une mixité d'organismes provenant des trois niveaux, comme le souligne ce passage :

¹²⁰ Ces trois catégories sont reprises d'une étude comparée portant sur Montréal et Barcelone (Cohendet P. et al. 2009).

plusieurs artistes émergents appartiennent à la culture dite « underground » de Montréal, soit l'ensemble des activités artistiques, créatives et culturelles qui prennent place à l'extérieur des organisations ou des institutions. Ces individus ne sont pas reliés au monde commercial ou industriel. La culture « underground » est particulièrement forte et diversifiée à Montréal et agit comme force créative motrice afin de nourrir les organismes et entreprises plus structurés de l'« upperground » (par exemple, Ubisoft, Sid Lee) et du « middleground » (la SAT, Hexagram) (Chambre de commerce 2013, 22).

La rhétorique de la créativité prend alors ici toute son ampleur. Florida et Stolarick, dans leur étude sur la créativité montréalaise, soulignaient déjà que l'*underground* est le « word of mouth, very low-cost communications and distribution channel for emerging artists and designers to spread information about openings, performances, and other events » (2005, 1814). En somme, qu'ils soient des étudiants ou des artistes, même avec de petites disponibilités financières, ou des entrepreneurs, l'important est qu'ils soient « branchés » et éduqués et, ainsi, capables d'attirer du capital humain. Une classe restreinte, basée principalement sur l'éducation, est convoquée par les institutions politiques pour mener à terme des projets qui touchent toute la communauté urbaine. Comme le soulignent si bien Keil et Boudreau :

les acteurs politiques qui mobilisent la notion de classe créative visent en fait à en faire une véritable conscience de classe. C'est classiquement bourgeois : les « créatifs » revendiquent l'espace urbain au nom de l'intérêt général, cachant ainsi la poursuite de leurs intérêts propres (Keil et Boudreau 2010, 7).

Les auteurs se demandent alors : « Comment fonctionne cette manœuvre par laquelle les ambitions d'un groupe de producteurs et consommateurs d'une petite portion de l'économie urbaine devienne le programme général du progrès politique dans la ville? ». Selon Keil et Boudreau, ce phénomène s'explique par l'essor de la nouvelle figure du « gourou urbain », tel Richard Florida, qui incarne le succès de la créativité ayant comme résultat la réussite économique d'une ville. Toujours selon les deux mêmes auteurs, cet attrait s'accompagne d'un changement politique important, « en cet âge créatif, ce discours indique que le politique sera nécessairement volatile et imprévisible » (8). Nous ajoutons que le discours politique de la créativité fait partie

d'une logique de programmation de la ville malléable. Or, les questions que nous posons sont alors les suivantes : comment rendre ce discours inclusif plutôt qu'exclusif? Comment pencher pour une collaboration, plutôt que pour une compétition? Ce dernier aspect est en fait considéré comme inévitable dans la théorie de Florida. Tandis que les discours politiques de la Ville de Montréal hésitent entre les deux, penchant parfois pour l'un, parfois pour l'autre. Le Bureau du design de la Ville de Montréal, dans le contexte de la candidature au Réseau des villes créatives, met en avant la politique de la collaboration, tandis que la Chambre de commerce prône plutôt celle de la compétition.

En fait, outre la création d'un quartier dédié aux spectacles, la Ville de Montréal, avec la participation des gouvernements provincial et fédéral, a mis en place une plus vaste stratégie de développement économique reliée aux industries créatives. Ces dernières sont définies comme suit par la Chambre de commerce : « des industries qui trouvent leur origine dans la créativité, les compétences et le talent d'une personne et qui ont un fort potentiel de croissance et d'emploi à travers la production et l'exploitation de la propriété intellectuelle » (2013, 7)¹²¹. La *Stratégie de développement économique 2011-2017* promue par la ville mise sur la créativité en l'associant à l'innovation. L'innovation y est conçue comme un levier de croissance économique se basant sur la créativité. C'est dans cette vision que Montréal a adopté une politique pour attirer du capital humain associé au monde des technologies, en particulier à l'industrie des jeux vidéo et des médias interactifs. La notion de ville créative est traitée comme suit :

le concept de ville créative a pris de l'ampleur ces dernières années, pour devenir un nouveau paradigme de développement. La créativité est dorénavant perçue comme un trait caractéristique des villes compétitives (Ville de Montréal 2011c).

¹²¹ La Chambre de commerce utilise la définition donnée par le *Department for Culture, Media and Sport* du Royaume-Uni en 1998.

La créativité est donc reliée à la compétition. Toutefois, pour se distinguer de cette compétition entre villes, Montréal vise sur la collaboration locale. Avec un budget de « 10 G\$ de dollars investis dans l'économie du savoir » (Ville de Montréal 2011c), la ville veut jouer le rôle de médiateur entre instances éducatives, entreprises privées et organisations culturelles et artistiques pour favoriser les collaborations et encourager les projets novateurs. Il s'agit donc d'une collaboration locale qui permettrait à la ville de mieux s'insérer dans la compétition internationale. Suivant cette vague créative et de globalisation, Montréal a rejoint, en 2006, le Réseau de l'UNESCO des villes créatives, qui vise, au contraire, à une coopération internationale entre ses membres.

4.2 Le Réseau UNESCO des villes créatives

C'est en 2004, lors de la cent soixante-dixième session du Conseil exécutif de l'UNESCO¹²², que la décision de créer le programme du Réseau des villes créatives est adoptée par l'organisation internationale. Proposé par la ville d'Édimbourg et, en général, le Royaume-Uni, le projet intitulé « Réseau de villes créatrices au sein de l'Alliance globale pour la diversité culturelle » obtient l'appui du Conseil exécutif dans le but de :

renforcer le développement des industries culturelles locales, promouvoir une coopération active parmi les villes et les administrations locales et contribuer à la visibilité de l'UNESCO dans les États membres (UNESCO 2004b).

L'Alliance globale pour la diversité culturelle, cadre dans lequel s'inscrivait initialement le projet, est une initiative mise sur pied en 2002 qui découle de la *Déclaration universelle sur la diversité culturelle de l'UNESCO* adoptée en 2001. Cette déclaration se focalise sur la protection de la diversité des expressions culturelles, du pluralisme et de la créativité. Elle encourage la coopération des

¹²² L'UNESCO se constitue de trois organes institutionnels : le Conseil exécutif (formé de 58 États membres élus aux quatre ans); la Conférence générale, qui réunit tous les deux ans les États membres et associés, ainsi que des observateurs et, enfin, le Secrétariat, qui inclut le Directeur général et le personnel.

secteurs public et privé avec la société civile pour promouvoir la diversité culturelle. La créativité devient alors un mot récurrent dans les politiques de l'UNESCO. L'*Alliance* avait pour objectif d'encourager le développement économique et l'implication de la force créatrice des industries culturelles dans une vision de durabilité à travers des partenariats entre les secteurs public et privé. Elle fut cependant un projet temporaire, abandonné après le départ de la sous-directrice générale pour la culture Milagros del Corral en 2005.

À la suite de ces premières démarches, c'est en 2005 que l'UNESCO approuve la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*, sous l'égide de laquelle le projet du Réseau des villes créatives agit aujourd'hui. La Convention a été fortement voulue par les États membres, qui désiraient se doter d'un outil normatif et juridique de niveau international pour mettre en application « la protection de la diversité des contenus culturels et des expressions artistiques » (UNESCO 2003)¹²³.

Après des négociations et des études qui se sont échelonnées sur deux ans, de 2003 à 2005, incluant des consultations intergouvernementales d'experts internes et externes, un projet de convention est présenté et approuvé à la Conférence générale de 2005 (UNESCO 2005). En résumé, la Convention se compose de huit principes directeurs : le principe du respect des droits de l'homme et des libertés fondamentales; de souveraineté; de l'égale dignité et du respect de toutes les cultures; de solidarité et de coopération internationales; de la complémentarité des aspects économiques et culturels du développement; de développement durable; d'accès équitable; et d'ouverture et d'équilibre.

¹²³ À la demande de l'Allemagne, du Canada, de la France, de la Grèce, du Maroc, du Mexique, de Monaco, du Sénégal et du Groupe francophone de l'UNESCO en 2003 (*Document 32 C/52*), le Conseil exécutif a demandé au Directeur général de soumettre une étude sur le sujet lors de la Conférence générale de 2005.

Si le Réseau des villes créatives n'est pas mentionné ni directement lié à la *Convention de 2005*, il s'inscrit quand même dans les priorités de cette dernière, qui sont de « protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles » (UNESCO 2005, 3). La créativité joue un rôle essentiel en tant que force créatrice des expressions culturelles : « “Expressions culturelles” sont les expressions qui résultent de la créativité des individus, des groupes et des sociétés, et qui ont un contenu culturel » (5). Le Réseau des villes créatives œuvre dans la même direction, prônant à la fois la diversité culturelle et le développement urbain durable.

La stratégie à moyen terme de l'UNESCO (2014-2021) met sur papier les objectifs principaux et stratégiques de l'organisation. Si les priorités globales de l'organisme demeurent l'Afrique et l'égalité des genres, et que les objectifs primordiaux sont la paix et le développement durable, des buts plus spécifiques sont déclinés. Parmi les neuf objectifs stratégiques, le huitième revêt un intérêt particulier pour cette étude, soit celui de « Favoriser la créativité et la diversité des expressions culturelles ». Plus spécifiquement, le document se réfère à deux conventions, celle de 2005 et celle de 2003, sur la sauvegarde du patrimoine immatériel, qui encadrent les actions futures appuyées par l'organisation, y compris la mise en place du Réseau des villes créatives :

Les conventions, recommandations et déclarations de l'UNESCO fournissent des instruments pour la mise en oeuvre de politiques rationnelles exerçant un impact socioéconomique aux niveaux national et local. Par ses conseils en matière de formulation des politiques et son action de renforcement des capacités, l'UNESCO soutiendra des politiques et des cadres réglementaires qui favorisent la créativité et sont fondés sur les principes internationalement admis énoncés dans ses conventions, en particulier la Convention de 2005 sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles et la Convention de 2003 pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (UNESCO 2008b, 41).

Ainsi, dans le même document, la créativité est associée au phénomène d'urbanisation, comme un élément stratégique de développement économique et culturel des villes :

L'urbanisation rapide, et sans précédent, enregistrée dans le monde entier constitue un fardeau sur le plan de la disponibilité et de l'utilisation des ressources, envahissant l'espace urbain et suscitant de nouveaux problèmes de sécurité insupportables à long terme. Mettre la créativité au cœur de la planification et du renouveau urbains peut permettre aux villes de devenir plus agréables, plus sûres et plus productives et d'offrir une meilleure qualité de vie. L'UNESCO agit en faveur d'espaces publics urbains partagés où la créativité favorise l'engagement social, l'inclusion et la sécurité. L'action de l'Organisation sera axée sur le soutien au modèle des « villes créatives » et en particulier au Réseau de villes créatives en tant que laboratoires de développement durable et d'atténuation de la pauvreté, lieux où l'imagination, l'inspiration et l'innovation s'échangent ouvertement et librement : plates-formes de dialogue et d'idées, où une diversité d'images, de sons et de textes sont conçus, créés, produits et échangés, notamment ceux des diasporas (42-43).

La créativité est considérée ici comme un instrument d'inclusion, de sécurité et d'engagement social au cœur du développement urbain. Mais qu'est-ce la créativité pour l'UNESCO? La créativité est définie en tant que « capacité humaine à créer, grâce à l'imagination ou l'invention, quelque chose de nouveau et d'original afin de résoudre des problèmes » (41). Elle est, selon la *Convention de 2005*, à la base des expressions culturelles.

De plus, en 2013, l'UNESCO a publié, avec le Programme des Nations Unies pour le développement (PNUD), un rapport sur l'économie créative, *Creative Economy Report 2013 – Special Edition*. Les villes y sont conçues comme des foyers de créativité, des lieux de développement de l'économie créative « because of their dense networks of interacting people, markets and activities » (UNESCO et PNUD 2013, 33). La croissance urbaine des régions métropolitaines, la concentration de la population, ainsi que le réseautage international permis par les nouvelles technologies, constituent les principaux éléments déclencheurs d'un tel développement. Par ailleurs, le document relie la créativité au développement urbain durable, se conformant aux huit Objectifs du Millénaire pour le Développement (OMD). Les objectifs proposés par les Nations Unies au tournant du XXI^e siècle visaient à encourager « la lutte contre la pauvreté monétaire, la faim, la maladie, l'absence de logements adéquats et l'exclusion - tout en promouvant l'égalité des

sexes, la santé, l'éducation et le respect de l'environnement » (ONU 2008). La politique des Nations Unies et de l'UNESCO, plus spécifiquement avec le projet du réseau, fait ainsi écho aux théories actuelles sur la « ville créative », plus proche de la conception de Landry et Bianchini, que de celle de Florida.

4.2.1 Le Réseau des villes créatives et son fonctionnement

Le Réseau des villes créatives a radicalement changé en 2013. Dans les faits, avant cette date, la candidature et la désignation des villes se faisaient de manière assez informelle, sans un vrai processus établi. Au contraire, à partir de 2013, le processus a été réglementé de manière plus stricte avec des lignes de conduite claires et précises¹²⁴.

Avant 2013, les demandes pouvaient être envoyées à n'importe quel moment et le processus de sélection se faisait au fur et à mesure de leur réception. Soulignons qu'en 2011, le programme a été suspendu à cause des problèmes budgétaires auxquels l'UNESCO a dû faire face suite au retrait financier des États-Unis. Une action résultant de l'admission de la Palestine comme État membre de l'agence onusienne¹²⁵.

¹²⁴ Entre 2004 et 2014, quarante et une villes ont été désignées « villes créatives » : Aswan, Beijing, Berlin, Bogota, Bologna, Bradford, Brazzaville, Buenos Aires, Chengdu, Dublin, Enghien-les-Bains, Édimbourg, Fabriano, Gent, Glasgow, Graz, Hangzhou, Icheon, Iowa City, Jeonju, Kanazawa, Krakow, Kobe, Lyon, Melbourne, Montréal, Nagoya, Norwich, Östersund, Paducah, Popayán, Reykjavik, Saint-Étienne, Santa Fe, Sapporo, Séoul, Séville, Shanghai, Shenzhen, Sydney, Zahlé.

¹²⁵ C'est dans le cadre de la conférence générale d'octobre 2011 que la Palestine a été reconnue comme membre à part entière de l'UNESCO. Il s'agit de l'une des étapes d'un long processus de reconnaissance internationale auquel suivra, en novembre 2012, son admission en tant qu'État observateur non-membre auprès de l'ONU. Parmi les 14 voix qui se sont opposées à la décision d'admission au sein de l'UNESCO figurent les États-Unis. Suite à la décision de l'UNESCO, ces derniers se sont prévalus de deux lois promulguées en 1990 (par le gouvernement de George H. W. Bush) et en 1994 (par celui de Bill Clinton) qui interdisent le financement d'agences onusiennes reconnaissant comme état membre la Palestine (Loi 101) ou toute autre organisation ou association non reconnue internationalement en tant qu'état (Loi 103). Ce retrait a causé un trou de plusieurs millions de dollars, soit 22% du budget de l'UNESCO. Ceci a conduit à une crise très lourde pour l'organisation qui, après avoir utilisé un fonds d'urgence pendant deux ans, entre 2011 et 2013, se trouve aujourd'hui obligé de couper dans son personnel. Pourtant, le retrait étasunien ne constitue pas une nouveauté, car les États-Unis ont retiré leur subvention de l'UNESCO entre 1984 et 2003,

C'est seulement en 2013, que le Réseau a repris ses activités grâce à une entente avec les deux villes chinoises de Beijing et de Shenzhen, qui ont économiquement assuré le bon fonctionnement du programme pour une durée de deux ans. De plus, c'est à partir de cette même date que le processus standardisé a été mis sur pied pour recevoir les demandes de candidature et assigner les nominations. Un appel à candidature a été lancé en octobre 2013, accompagné d'un formulaire et de lignes directrices précises pour la soumission des demandes. Ce nouveau processus permet non seulement de traiter toutes les demandes simultanément, mais aussi d'égaliser leur présentation à travers un format standard qui favorise leur comparaison. En fait, puisqu'il s'agit d'un réseau mondial, les villes de tous les pays peuvent en faire partie : incluant des villes de pays développés ou en voie de développement, avec des différences culturelles et économiques substantielles. Ces disparités se concrétisaient auparavant, entre autres, dans la disponibilité financière des villes pour la présentation des candidatures. Le formulaire standardisé permet désormais d'ajuster, dans une certaine mesure, ces inégalités. En outre, le nouveau processus sert également à l'UNESCO pour influencer de manière directe la demande. Ainsi, l'organisation se réserve le droit de restreindre les futurs appels à candidature à des aires géographiques ou à des sous-thèmes précis.

Le processus d'évaluation se décline de la manière suivante. D'abord, après avoir obtenu le soutien de la commission nationale de l'UNESCO, les villes envoient leurs demandes au siège principal de l'organisation, choisissant dès cette étape un thème auquel elles désirent lier leur candidature (artisanat et arts populaires, arts numériques, cinéma, design, gastronomie, littérature, musique)¹²⁶. Par la suite, l'UNESCO procède à une première évaluation interne, souvent afin d'aider les villes

initialement sous décision du gouvernement de Ronald Reagan, puisqu'il réfutait la vision de l'organisation, à l'époque trop politisée et tiers-mondiste.

¹²⁶ La demande d'une ville doit être accompagnée de lettres d'appui du maire, de la Commission nationale de l'UNESCO du pays concerné, des associations professionnelles associées au thème choisi et d'au moins cinq membres du Réseau des villes créatives.

à améliorer leur dossier. Ensuite, les demandes sont soumises à des évaluateurs externes, incluant des organisations gouvernementales et des experts issus des milieux académiques. La décision définitive est prise par le directeur général de l'organisation, qui désigne les villes membres du Réseau.

4.2.2 La candidature de Montréal

En 2006, Montréal a été l'une des premières villes à proposer sa candidature pour le volet design. Cette démarche correspondait fortement à la volonté du maire alors au pouvoir, Gérald Tremblay, ainsi qu'à son entourage. La ville entretenait déjà depuis longtemps des relations internationales avec d'autres communautés dans le milieu du design, grâce aux activités du Bureau du design et le concours Commerce Design Montréal (1995-2004). Ce dernier, visant une coopération entre designers et commerçants, a par la suite été exporté dans de nombreuses villes dans le monde, dont Saint-Étienne, en France, qui fait également partie du réseau des villes créatives.

Le design représente pour Montréal un secteur en expansion, avec des retombées économiques importantes (estimées à 750M\$) et la création d'emploi : « le design constitue le plus important secteur du domaine de la culture avec des retombées représentant 34 % de l'impact économique total de la culture »¹²⁷. L'importance du design est démontrée dès 1991, lorsque la ville se dote d'un commissaire au design. Afin de répondre à la centralité du domaine dans les stratégies politiques, le Bureau du design de la Ville de Montréal est créé en 2006. Ce dernier a publié, en 2013, un compte rendu recensant les retombées économiques et les activités entreprises par Montréal ville UNESCO de design, depuis sa nomination au Réseau, et ce, jusqu'en 2012. Selon ce rapport, les principales réalisations des politiques municipales concernent le soutien et l'encouragement à la « culture des concours de design et d'architecture; la mobilisation de différents publics; l'ouverture de nouveaux marchés pour le milieu du design » (Bureau du design 2013, 10). La stratégie du Bureau

¹²⁷ Source : <http://mtlunescodesign.com/fr/projet/Montreal>. Consulté le 10 juin 2014.

consiste à « mobiliser les différents acteurs influents du développement urbain autour du projet de [mieux] faire [concevoir, construire] la ville avec [plus] de designers » (Bureau du design 2013, 24). Le rapport aborde aussi le rayonnement international de Montréal, qui s'est notablement intensifié après la nomination de la ville au Réseau des villes créatives. Des initiatives, comme la mise sur pied de concours internationaux, de conférences et colloques, et de bourses en collaboration avec d'autres villes du réseau ont augmenté les échanges (2013, 40). Toujours selon ce rapport, Montréal tisse aujourd'hui des relations internationales (en matière de design) avec des villes du monde entier : Anvers, Berlin, Bruxelles, Buenos Aires, Eindhoven, Glasgow, Göteborg, Graz, Kanazawa, Kobe, Lille, Luxembourg, Lyon, Marseille, Milan, Nagoya, Nantes, Osaka, Paris, Santa Fe, Saint-Étienne, Sao Paolo, Séoul, Shanghai, Shenzhen, Strasbourg, Tokyo, Toronto, Toulouse et Winnipeg (42).

À l'intérieur du réseau des villes créatives, Montréal, nous l'avons souligné, fait partie du sous-réseau du design. Dans cette catégorie, on trouve des villes de différente taille : Beijing, Berlin, Buenos Aires, Graz, Kobe, Nagoya, Saint-Étienne, Santa Fe, Séoul et Shanghai. Pour devenir membre du sous-réseau du design, une ville doit répondre aux critères suivants :

industrie du design bien implantée; paysage culturel marqué par le design et l'architecture moderne (plan d'aménagement urbain, espaces et bâtiment publics, monuments, moyens de transport, signalétique, typographie urbaine, etc.); écoles de design contemporain, centre de recherche en design; groupes de créateurs et de designers ayant une activité continue au niveau local et/ou national; tradition d'organisation de salons, manifestations et expositions consacrés au design; possibilité pour les designers et urbanistes locaux d'exploiter les matériaux locaux et les conditions urbaines/naturelles; industries créatives fondées sur le design, telles que l'architecture et le design d'intérieur, le stylisme de mode et le design textile, les accessoires et la joaillerie, la communication visuelle, le design numérique et interactif, le design urbain, le design pour le développement durable¹²⁸.

¹²⁸ Tiré du site de l'UNESCO (<http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/creativity/creative-cities-network/design/>). Consulté le 10 juin 2014.

Outre les entreprises et les institutions éducatives œuvrant dans le milieu du design et les événements qui y sont reliés, il est donc important, pour l'UNESCO, qu'une ville présente un « paysage culturel marqué par le design et l'architecture moderne ». Ce qui nous intéresse dans la conception de la « ville de design » de l'UNESCO, c'est l'attention portée aux « plans d'aménagement urbain, espaces et bâtiments publics ». On retrouve d'ailleurs dans les critères de désignation de ville UNESCO de design qu'on vient d'énumérer, un lien explicite entre culture, espace urbain et aménagement. Le design urbain est invoqué comme outil de mise en valeur des aspects culturels d'une ville. Il faut alors retourner au document de candidature de Montréal au sein du réseau, pour comprendre l'enjeu de l'aménagement et de l'urbanisme dans la désignation :

l'aménagement et l'urbanisme sont des outils essentiels de valorisation de la culture. C'est en soutenant la qualité de l'architecture et du design urbain, autant qu'en protégeant et en mettant en valeur le patrimoine, que la Ville et les promoteurs immobiliers contribueront à fournir aux citoyens un environnement à la fois harmonieux et stimulant (Design Montréal 2005, 18).

Dans cette définition élargie du design, on retrouve donc ce lien entre culture et urbanisme qui est au centre des processus de régénération des villes, telle que le théorise Zukin (1995) et dont nous avons déjà traité plus haut. De plus, Montréal s'engage, lors de sa candidature, à « améliorer l'intégration du design à ses pratiques – qu'il s'agisse d'aménagement d'espaces publics, de nouveaux immeubles, de réfection routière ou de mobilier urbain » (18). Le document de candidature fait référence à la stratégie municipale *Imaginer-Réaliser Montréal 2025*, qui comprend, parmi les nombreux projets d'aménagement urbain, celui du Quartier des spectacles. Le maire Gérald Tremblay, dans une entrevue qui est présentée au sein de la candidature, déclare d'ailleurs que : « le design à Montréal n'est pas seulement spectacle, il est source de mieux-être au quotidien et devient une valeur pour le Montréalaises et Montréalais » (9). Dans ce contexte, le design est donc fortement associé à l'amélioration du cadre de vie. Nous l'avons souligné dans le premier

chapitre, le design est conçu de manière très large « incluant toutes les disciplines de la création qui confectionnent et ont le pouvoir de qualifier, d'enrichir notre cadre de vie », ainsi qu'avoir un impact économique positif et « renforcer l'identité » (9).

Une telle conception élargie du design, englobant le « cadre de vie », s'insère dans une tendance plus générale à sa centralité dans les discours politiques. Ce phénomène s'accompagne d'un intérêt porté au design, non plus restreint à un point de vue technique, mais élargi au plan philosophique. Depuis quelques années, en effet, de nombreux penseurs provenant des différentes disciplines se sont penchés sur le design, ainsi que sur l'articulation entre technique et pensée, et leur relation à l'espace (Flusser 2003; Latour 2008, 2009; Sennet 2008; Sloterdijk 2010)¹²⁹. Une philosophie du design a donc commencé à émerger. Mais qu'est-ce que le design? Sans vouloir faire un historique ou une critique du terme, nous nous référons à son sens étymologique et à la définition qu'en donne Vilém Flusser, pour ensuite ouvrir une piste de réflexion à travers les travaux de Bruno Latour.

4.3 Politiques entre design et créativité

Dans le sens étymologique du terme, design, emprunté de l'anglais, provient de l'italien *disegno*, qui signifie à la fois dessin et dessein. Ces lexèmes voient leurs origines dans le verbe latin *designare*, qui vient de *signum*¹³⁰. Dans son livre intitulé *Petite philosophie du design* (2002), Vilém Flusser propose un petit détour étymologique du mot design pour en comprendre son omniprésence actuelle dans le quotidien. Le terme est aujourd'hui souvent associé à la technique, au monde industriel, donc à la production à travers des machines et technologies, ainsi qu'à l'esthétique. *Le Robert* en donne la définition suivante : « esthétique industrielle

¹²⁹ Nous ne traiterons ici que des approches de Vilém Flusser et Bruno Latour.

¹³⁰ *Dictionnaire étymologique et historique du français*. Paris : Larousse. 1998.

appliquée à la recherche de formes nouvelles et adaptées à leur fonctionnement (pour les objets utilitaires, les meubles, l'habitat en général) »¹³¹.

Dans son essai, Flusser met plutôt l'accent sur le lien que le design crée aujourd'hui entre l'aspect artistique et esthétique d'un objet, et son côté fonctionnel, le tout relié à la manufacture, à la technique et à la technologie. Pour ce faire, il le rattache à d'autres termes, tels machine (du grec *mechos*) et technique (du grec *technê*, latin *ars*), ainsi qu'à leur origine étymologique. Ces termes ont tous en commun la tricherie, la ruse, l'astuce et la tromperie. Le design a, selon Flusser, permis de construire un pont entre la sphère artistique et le domaine des techniques et des machines; séparation qui avait eu lieu dès la Renaissance (Flusser 2002, 18). À partir du XIX^e siècle, le design, l'œuvre d'un artisan (Sennet 2008), a alors réduit le décalage entre art, machine et technique. Dans la compréhension actuelle du terme, le design constitue le point de jonction entre les arts et la technologie. Toutefois, la centralité du design dans la vie de tous les jours est, selon Flusser, rattachée à l'aspect éthico-esthétique, dont nous avons donné la définition dans le troisième chapitre.

Pour Flusser, produire des œuvres ou objets de design veut dire détourner la nature à travers l'artifice et l'astuce. Mais ce détournement doit être fait avec attention, avec conscience et sensibilité. Pour l'auteur, l'importance du design dans notre quotidienneté revient à une question de valeurs. En effet, le terme implique d'abord et généralement un « bon » design fait en étant conscient qu'il s'agit d'un détournement de la nature. Ce détournement implique une sensibilité écologique, dans le sens de sentir ce qui nous entoure. Le bon design est, pour Flusser, celui qui est conscient de sa propre tromperie, c'est-à-dire de la dissimulation d'une présumée patine d'authenticité relevant de la nature altérée par l'artificialité de la technique. D'ailleurs, il ajoute, dans les dernières lignes de son essai, que sa réflexion sur le design, de l'ordre du sémantique, a pris en considération les signifiés du terme, qui

¹³¹ *Le Robert, Dictionnaire de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert. 1987.

renvoient à l'astuce et à la tromperie, elles-mêmes reliées aux termes de technique et machine. L'auteur admet également que son essai aurait pu se concentrer sur le mot *signum* et sur ses implications, donnant probablement un autre résultat. Le signe, par définition, est quelque chose qui renvoie à quelque chose d'autre. L'explication scolastique du *signum* comme *aliquid stat pro aliquo*, donc d'une conception du signe comme renvoi et relation, est arrivée jusqu'à nous¹³². Rappelons que Peirce écrit que : « un signe, ou representamen, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre » (Peirce 1978, 121).

Dans l'ouverture du *Trattato di semiotica generale*, Umberto Eco écrit : « la définition d'une 'théorie du mensonge' pourrait représenter un programme de sémiotique générale satisfaisant » (2002, 17; notre traduction). En s'occupant des signes comme de quelque chose qui renvoie et se substitue à quelque chose d'autre sous quelque rapport, la sémiotique peut alors être vue comme la « discipline qui étudie tout ce qui peut être utilisé pour mentir » (17; notre traduction). Que l'on considère l'étymologie du mot design du point de vue de sa relation avec l'art, la mécanique et la technique, comme le fait Flusser, ou en partant du signe et de sa conception sémiotique, on en revient toujours à la tromperie et à l'astuce. Plutôt que de le considérer comme un détournement artificiel qui se fait contre la nature, comme le suggère Flusser, nous proposons de comprendre le design comme une technique qui compose et opère avec la nature. Ainsi, la distinction naturel/artificiel perd de sa dualité. De plus, pour poursuivre dans une telle optique, nous nous basons sur la théorisation de « politiques de la nature » formulée par Bruno Latour.

¹³² Il est important de souligner que cette relation de renvoi n'était jamais pensée comme une dualité. Eco le souligne : depuis Aristote, Platon et les stoïciens, c'était une relation triadique, reprise ensuite par Saint Augustin. « Signum est enim res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire » (Eco 2010, 180 [Saint Augustin, *De doctrina christiana*, II, 1, 1, 1]).

Dans une entrevue publiée en 2009 sur *E|C* « Talking about design with Bruno Latour », le philosophe revient lui aussi sur l'origine étymologique du mot design.

Design descends from “disegno” that is related to “dessin” (drawing) and “dessein” (aiming). So there is something in the word “design” – I think that is one of the reason why it got so diffused – that allows it to mean “retransformation with care” which, I think, could be considered the common element of “design” (Mangano et Mattozzi 2009, 3).

Plutôt que souligner la tromperie, Latour centre son discours sur la notion d'attention. Pour ce dernier, l'attention se relie à l'éthique. En fait, faire du design, dans le sens de dessiner avec une intention, transformer avec attention, implique nécessairement d'établir des valeurs positivement connotées. De ce point de vue, le mot contient un aspect éthico-esthétique d'attention et de sensibilité aux détails. Le design « has a value, it is made for a goal and it has to be in addition nice, I mean, appreciated » (4). Latour propose une extension intéressante de cet aspect : « design is politics extended to things » (Mangano et Mattozzi 2009, 2). Cet élargissement du terme au champ politique explique la tendance actuelle, soulignée plus haut, à l'omniprésence du design dans les discours. Selon Latour, « design has been extended from the details of daily objects to cities, landscapes, nations, cultures, bodies, genes, and, as I will argue, to nature itself – which is in great need of being re-designed » (Latour 2008, 2).

Dans cette même optique d'extension des connotations et des usages du mot design soulignée par Latour, un passage du document de candidature de Montréal au Réseau de l'UNESCO explicite la relation entre design et politique :

Le design possède maintenant un caractère rassembleur plutôt unique à Montréal depuis que la qualité du design de la ville est devenue un objectif intégré à toutes les politiques et stratégies municipales [...] (Bureau du design 2006, 3).

Cet objectif est aussi partie prenante du plan *Imaginer - Réaliser Montréal 2025 - Un monde de créativité et de possibilités*, lancé en septembre 2005, où il est mentionné que

Montréal vise à s'affirmer comme l'une des métropoles les plus attrayantes sur la scène internationale, car la qualité du milieu de vie représente un élément de réussite déterminant des villes phares du 21^e siècle. Afin de faire de Montréal un milieu de vie exceptionnel, la Ville accordera donc une plus grande attention au design et à la qualité de l'aménagement urbain, le tout dans une perspective de développement durable (Bureau du design 2006, 7).

Deux sujets institutionnels et politiques sont en jeu : la Ville de Montréal et l'UNESCO. Les deux utilisent le design et la créativité en tant qu'outils politiques pour des retours économiques, sociaux ou culturels. En outre, le discours du design est indissociable de l'attention portée à l'environnement et à la question de la durabilité.

En concordance avec ce lien, l'aménagement du Quartier des spectacles et les exigences des festivals posent un souci de durabilité souligné dans le PPU. En fait, si les choix du PPU cherchent à suivre la ligne directrice d'une vision durable de la ville, quatre nécessités majeures s'y opposent : l'éclairage « distinct et remarquable »; les surfaces minéralisées; l'absence d'arbres (ou la considération de ces derniers comme obstacles); et l'attrait d'un segment de la population (de la banlieue) qui privilégie l'automobile comme moyen de transport (Ville de Montréal 2007, 17). Dans le contexte où des intérêts opposés s'affrontent, des compromis ont dû être faits. On comprend alors la portée éthique et écologique que le design doit avoir dans un tel cas. En effet, des valeurs sont négociées dans l'immanence des pratiques et les choix faits doivent composer avec l'environnement. La qualité de la conception et du design de l'espace est l'aspect fondamental d'un plan de réaménagement (17). Des stratégies principales sont privilégiées par le PPU : le verdissement, la piétonnisation des rues, l'incitation à l'utilisation de moyens de transport en commun et, enfin, l'utilisation de technologies et de matériaux de qualité supérieure, suivant des standards de durabilité. Cependant, nous avons vu comment, dans l'application du PPU, des négociations et des ajustements ont dû être faits. Les exigences des grands événements sont confrontées aux choix de qualité et de la nature durable des

matériaux de revêtement. Par exemple, des matériaux certifiés LEED¹³³ ont été utilisés pour recouvrir les surfaces des espaces publics ainsi que certains édifices, comme le 2-22 et la Maison du développement durable, construite à l'intersection des rues Sainte-Catherine et Clark. De plus, les surfaces minéralisées, essentielles pour la tenue des festivals, créent des îlots de chaleur. Dans ce même esprit, les zones vertes sont essentielles pour diminuer la chaleur et créer un paysage urbain harmonieux. Toutefois, des arbres ont disparu du plan initial pour laisser place au béton, dont ont besoin les scènes des festivals et l'Esplanade Clark, espace vert, n'a pas encore été réalisée. Enfin, le plan lumière s'est doté de lampes LED à basse consommation d'énergie. Cette stratégie de conception « responsable », qui se heurte parfois aux besoins des grands événements, s'accompagne également de celle de la réutilisation. Le *loft living* dans les ruines disciplinaires s'insère alors dans le discours présentiste de préservation. Un urbanisme qui détruit et recommence à nouveau n'est plus soutenable, au contraire, le réinvestissement des restes désormais désaffectés est un pas nécessaire dans une vision durable de la ville.

À une époque où le futur écologique de la planète est devenu très incertain, c'est, comme le souligne Hartog (2003), le moment présent qui détient toute l'attention. Dans ce contexte, les questions de durabilité et le design sont strictement liés. En effet, pour réaliser un bon design dans une vision durable, une attention écologique aux détails de l'environnement doit être portée. L'attention, la sensibilité et la valorisation sont des caractéristiques du design, dans un sens élargi qui englobe désormais la planète dans un souci de préservation et de durabilité :

the expanding concept of design indicates a deep shift in our emotional make up : at the very moment when the scale of what has to be remade has become infinitely larger (no political revolutionary committed to challenging capitalist modes of

¹³³ Le *Leadership in Energy and Environmental Design* (LEED) est un programme nord-américain qui établit des standards de durabilité en architecture. Il octroie des certifications de quatre type : certification, argent, or et platine. La Maison du développement durable a été le premier bâtiment à recevoir la plus haute certification (platine) au Québec.

production has ever considered redesigning the earth's climate), what means to "make" something is also being deeply modified (Latour 2008, 4).

À ce glissement « émotionnel » s'associe alors l'idée de penser le design comme une politique étendue aux choses. Mais Latour présente une conception encore plus large, lorsqu'il propose des « politiques de la nature » (Latour 2004). Pour cette expression, il s'inspire des « cosmopolitiques » formulées par Isabelle Stengers (1997).

Dans une perspective écologique, Stengers repense les pratiques des différents domaines scientifiques, non plus séparées, mais immanentes et interreliées, constituant une « écologie des pratiques » (Stengers 1997, 37). En ce sens, des cosmopolitiques s'imposent et se basent sur le constat que « nous devons renoncer à la tentation de concevoir une nature soumise, manipulable, assimilable à une "matière première" à laquelle nous serions libres d'imposer l'organisation de notre choix » (61). Ce sont des politiques entendues au sens large du vivre-ensemble du politique, présenté dans le deuxième chapitre, mais qui ajoutent un aspect écologique. Il s'agit alors de politiques de la négociation constante du vivre-ensemble entre les humains et les non-humains, incluant animaux, végétaux et matières dans une perspective écologique. C'est exactement dans ce basculement d'attention du seul humain au non-humain, qu'on peut bâtir la notion de politique ainsi entendue. On en arrive alors à des politiques dans un sens élargi, mais qui vont au-delà de la « condition humaine » à propos de laquelle écrivait Arendt. En effet, celle-ci englobe aussi le non-humain. Il s'agit de cosmopolitiques.

4.4 Conclusion : politiques de la créativité

À partir de ces réflexions, le chapitre se termine par une ouverture en guise de conclusion. Nous y proposons de repenser la créativité à partir de la notion élargie de politique proposée plus haut et d'écologie. Pour ce faire, nous nous basons sur la théorisation du design de Latour, abordée dans la section précédente. Tout comme le design, la créativité est aujourd'hui omniprésente et les deux termes sont souvent

associés dans les discours politiques. Comme nous l'avons mentionné dans la première partie de ce chapitre, la créativité est désormais devenue un outil des politiques culturelles et urbanistiques. Elle est associée au talent et au capital humain, qui deviennent des catalyseurs économiques.

La créativité est souvent reliée à l'innovation et à l'invention, à la création de quelque chose qui porte en soi une nouveauté. *Le Robert* définit la créativité comme le « pouvoir de création, d'invention, inventivité ». Umberto Eco, dans une conférence sur la créativité (2004), souligne que les définitions de la créativité que l'on trouve dans les dictionnaires sont souvent tautologiques. La créativité est le pouvoir de création, en somme la créativité est la créativité. Elle n'est pourtant pas une activité qui se fait *ex nihilo*. Eco propose alors de la concevoir comme une *ars combinatoria* : « combinatoire inédite d'éléments préexistants [...] » (2004, 5; notre traduction). Ces éléments émergent au moment où l'on découvre « des possibilités déjà présentes dans la nature, mais qui n'étaient pas encore évidentes » (3). En alliant une telle conception à la théorie des *affordances*, peut-on affirmer que la créativité est alors la saisie des *affordances* qui se manifestent à un moment donné et qui n'étaient pas encore perçues? Cette conception permettrait l'établissement de nouvelles possibilités, qui étaient déjà là, mais n'étaient pas saisies comme pertinentes. Stengers le souligne lorsqu'elle écrit :

il n'est d'ailleurs presque plus de situation écologique sur terre où les valeurs attribuées par les humains à différents « produits » de la nature n'aient déjà joué dans la construction même des relations entre vivants non humains (1997, 60).

La créativité serait ainsi une activité écologique, une politique, dans le sens de la négociation du vivre-ensemble entre humains et non-humains, qui établit des valeurs dans un ajustement immanent.

Il s'agit alors d'une politique qui concerne autant le vivre-ensemble que la gouvernance, mais qui passe par le plan éthico-esthétique. Si, dans les faits, la

créativité, qui est à la base du design, est vue comme une attention portée à la relation entre humain et non-humain, elle est aussi de l'ordre de l'esthétique. C'est une politique vue comme une négociation du vivre-ensemble qui concerne la création et la nouveauté. De plus, elle surgit dans une relation et un ajustement constant et sensible entre l'environnement et la capacité humaine de création. Elle relève donc d'une praxis énonciative intersubjective et écologique. Elle établit ses valeurs dans l'immanence de la pratique même. Une telle approche permet ainsi de repenser le talent, le capital humain et de surmonter l'exclusivité de la classe créative. Elle va également dans le sens d'une attention présentiste de la durabilité. Un aménagement qui détruit et repart de zéro n'est plus possible, puisque ce n'est pas durable. Être une ville créative veut également dire savoir composer avec un environnement qui ne peut plus être simplement constitué d'un dehors, d'un conteneur pour l'action humaine. Cela signifie qu'il est temps de passer d'une politique comme gouvernance des biens et de la chose publique, à des politiques comme négociations du vivre-ensemble entre humains et non-humains. C'est également un glissement conceptuel qui concerne les approches en sciences humaines et, dans notre cas, la sémiotique. À travers cette thèse, nous avons donc essayé de construire une approche éco-sémiotique de l'espace, à partir de laquelle il est possible de repenser l'apport même de la discipline à un discours plus large et central dans l'avenir de l'espace public des villes.

CONCLUSION

Un article portant le titre « Des œuvres d'art que vous ne verrez jamais » est paru sur le journal *Métro* (Léouzon 2014) au moment où nous entamions les considérations finales de cette thèse¹³⁴. Il décrit et documente par des photographies la deuxième vie artistique d'un immeuble probablement destiné à la démolition. Sa façade, située près du Quartier des spectacles, a fait l'objet d'une intervention artistique collective intitulée *Cabane à sucre*. En dépit de sa centralité géographique, l'œuvre ne sera jamais vue par le grand public. En effet, elle est uniquement visible et accessible pour les propriétaires et locataires des logements du bâtiment adjacent. Sous l'invitation de l'artiste new-yorkais TurtleCaps, quarante-deux artistes montréalais, incluant graffiteurs, illustrateurs, peintres et muralistes se sont réunis pour produire cette création collective¹³⁵. Après un travail de douze jours, le résultat a été défini comme une « véritable galerie d'art » par la journaliste qui a révélé le secret (Léouzon 2014).

Cette action exemplifie l'acte de co-composition avec le non-humain que nous avons soutenu tout au long de notre thèse. En effet, les aspects qui ont favorisé l'émergence de l'œuvre collective ne se réduisent pas uniquement à son emplacement géographique, près du Quartier des spectacles. La journaliste rapporte que l'instigateur du projet, TurtleCaps, « a aussi voulu dénoncer l'élitisme d'une partie du

¹³⁴ C'est la journaliste Roxane Léouzon qui révèle la nouvelle le 30 août 2014 (Léouzon 2014).

¹³⁵ Les quarante-deux artistes sont : Adida Fallen Angel, Alex Produkt, Alysha Farling, Andy Dass, Anna Van Stuijvenberg, Antoine Tava, Axe Lalime, Bonar, Citizan, Ether TFB, Fifty1\voHZ, Futur Lasor Now, Grazyna Adamska-Jarecka, HoarKor, Homsik, IAmBatman, 11 Flatcha, Jonathan Himsworth, Kevin Ledo, Kizmet, Labrona, Lily Luciole, Lina Kretzschmar, MAbstrakt, MC Baldassari, Miss Me, Ms. Teri, Okies, Pascale Lamoureux-Miron, Philippe Mastrocola, Stela, TurtleCaps, 'JYler Rauman, Valerie Bastille, Waxhead, X-Ray et le projet En Masse Project avec Cheryl Voisine, Cyndie Bellmmeur, Jeremy Shantz, Julien Deragon, Laurence Sabourin et Raphael Bard. Sur le site Internet du journal *Métro* on peut voir des photos de l'œuvre (<http://journalmetro.com/actualites/montreal/548005/des-oeuvres-dart-que-vous-ne-verrez-jamais/>). Consulté le 2 septembre 2014.

milieu des arts visuels montréalais. «Certaines galeries et éléments contrôlent la scène artistique et déterminent qui est cool ou pas» (Léouzon 2014). Il s'agit donc à la fois d'une action artistique et d'un acte politique. Il peut être également vu comme un geste d'antithèse spatiale, caractérisé par l'impossibilité d'accéder au bâtiment et de visiter la « galerie », tout en se situant dans un lieu central de la ville dédiée à la diffusion artistique et culturelle. Outre les revendications politique, esthétique et spatiale, c'est aussi une remise en cause de la question temporelle distincte qui caractérise l'endroit. La situation précaire d'abandon de l'édifice et une démolition imminente dictent le *tempo* d'une fin annoncée. Mais ce n'est pas tout. Comme le souligne justement Annie Gérin dans un article intitulé « Émergences : conditions de possibilité pour l'art urbain au Canada » (2012), le site et la circonstance ne suffisent pas à expliquer l'émergence d'une œuvre, dans notre cas, de *Street Art*. Les *affordances* ne sont pas seulement de l'ordre de l'espace et du temps, mais également de la matière. Le cadre bâti a alors offert sa surface, son support matériel, sa texture et sa décrépitude à une action artistique et à un acte politique de réappropriation de l'espace. Le matériau qui constitue l'édifice n'est pas inerte, ceci est d'autant plus clair dans le cas d'un immeuble abandonné. Un artefact, créé par la manipulation humaine des substances et ensuite délaissé, continue d'exister. Il *afforde* des actions et des interprétations multiples qui, dans ce cas, se sont transformées en une intervention créative et artistique. Les façades, les escaliers, les portes et les fenêtres ont non seulement offert un support à une réalisation artistique humaine, mais également un habitat à des animaux ou à des végétaux qui poussent dans les interstices de la matière.

L'intervention *Cabane à sucre* est intéressante dans le cadre de cette thèse, particulièrement pour sa portée esthético-politique. Comme le souligne Brian Massumi, la politique concerne la relation et la participation, tandis que l'esthétique s'applique aux côtés qualitatif et créatif de l'expérience :

by this thinking, the discipline called art does not have a monopoly on creative composition. And the domain called politics does not have a monopoly on real existential change. There is no less an aesthetic side to politics than there is a political side to art. Practices we call doing politics and practices we call doing art are all integrally aesthetico-political (2011, 12-13).

L'aspect relationnel/qualitatif de la portée esthétique-politique de *Cabane à sucre*, explicite bien notre affirmation d'une créativité vue comme activité politique et écologique. C'est encore Massumi, qui synthétise bien la relation entre la créativité, la politique, l'esthétique et l'écologie : « aesthetico-politics compose a nature philosophy. The occurrent arts in which it exhibits itself are politics of nature. The one-word summary of its relational-qualitative goings on : *ecology* » (28).

L'œuvre *Cabane à sucre* exemplifie ce que nous entendons comme une politique de la créativité immergée dans une écologie. En fait, la portée relationnelle/qualitative de l'initiative artistique dressée ici met tout d'abord l'accent sur la profonde imbrication des aspects esthétique et politique, souvent considérés comme deux domaines séparés. L'œuvre peut ainsi être d'inspiration politique, entendue comme la gouvernance des biens et des personnes et la négociation du vivre-ensemble, tel que nous l'avons définie dans le deuxième chapitre. Pour ce faire, la politique ainsi entendue doit élargir sa perspective d'une politique de la condition humaine à une cosmopolitique, et ainsi, à des politiques de la créativité. Cette approche permet de repenser la question de l'humain et du non-humain, comme à des éléments actifs de l'expérience perceptive et du processus de signification.

Dans le cas du Quartier des spectacles, cet aspect esthétique-politique de l'œuvre est lié au phénomène urbain du quartier thématique. L'instigateur du projet TurtleCaps a d'ailleurs déclaré : « des condos de luxe se construisent tout autour d'ici, alors nous voulons lui donner une belle vie artistique avant sa disparition » (Léouzon 2014)¹³⁶. Si le Quartier des spectacles voit apparaître des habitations de

¹³⁶ L'œuvre *Cabane à sucre* s'inspire du projet *Surplus Candy* de l'artiste Hanksy qui, en janvier 2014, avait procédé à une opération similaire sur un bâtiment destiné à la démolition à New York.

luxe, des théâtres et des institutions établis, ainsi que de nouveaux espaces publics, il accueille également des expressions artistiques et culturelles spontanées.

Cette tension, nous l'avons remarquée tout au long de notre recherche, est constamment présente dans le processus de réaménagement, ainsi que dans la pratique de l'espace du Quartier des Spectacles. Pour faire ressortir cette tensivité, nous avons alors étudié l'espace public, en particulier la place, dans la perspective d'une forme médiale en évolution constante et immergée dans une écologie. Nous avons considéré cette médialité sous plusieurs aspects. D'abord en analysant, dans le premier chapitre, les discours sociaux qui ont rendu compte de la réception du projet et de la multiplicité des voix qui se sont exprimées. Ensuite, nous avons constaté que les isotopies de la mémoire, de l'imaginaire et du spectaculaire, retracées dans les discours, s'inscrivent également dans le cadre bâti. La matière, les pierres, les façades, les rues et les places constituent alors des supports de l'expression culturelle et sont des éléments actifs dans l'appréhension de l'espace. Enfin, à travers un point de vue écologique, nous avons pu considérer la participation des humains et des non-humains dans la constitution du sens de l'expérience urbaine. Dans cette perspective, nous avons développé la notion d'espace-conteneur pour critiquer la manière de concevoir l'espace comme une scène de l'action humaine, plutôt que de le considérer d'un point de vue écologique de réciprocité entre animaux et environnement. Pour comprendre les variations urbaines qui ont mené à un tel aménagement, nous avons alors retracé les mutations sociopolitiques qui ont touché l'espace public montréalais depuis les années soixante jusqu'à aujourd'hui.

Par la suite, nous nous sommes penchés sur les pratiques, c'est-à-dire les actes d'appropriation de l'espace des tacticiens et les stratégies d'esthétisation du quartier,

Ainsi des initiatives de même type apparaissent ailleurs. Par exemple un collectif formé par quarante-vingt artistes s'est emparé de la *Tour 13*, un édifice situé dans le 13^e arrondissement de Paris, avant sa destruction, et a transformé ces étages en galeries de *Street Art* ouvertes au public pendant un mois, du 1^{er} au 31 octobre 2013. Le bâtiment a ensuite été démoli.

afin de relever l'importance des aspects éthico-esthétique de l'expérience urbaine. Avec une attention chronotopique, nous avons analysé les différentes manières d'appréhender l'espace urbain. Cette étude, plutôt que d'être une description typologique, a constitué une réflexion sur la manière de construire l'espace et de l'habiter, de le programmer et le reprogrammer. Ainsi elle a fourni des éléments pour repenser l'aménagement du Quartier des spectacles selon un urbanisme des temps, prôné par Luc Gwiazdzinski (2013).

Enfin, après avoir déplacé l'attention du local vers le global, nous avons observé comment une tendance internationale de régénération urbaine par le biais de la culture influence la rénovation du centre-ville de Montréal, mais aussi comment la ville maintient certaines caractéristiques qui lui sont propres. Partant du discours de la ville créative, nous avons voulu suggérer une proposition plutôt qu'une conclusion. Ainsi, nous avons tenté de repenser la créativité sous l'angle de l'écologie politique. Une telle ouverture n'est que le début d'une réflexion plus large à engager, notamment en relation à des questions importantes telles que celles concernant la durabilité.

Dans l'introduction, nous avons souligné l'importance d'une approche interdisciplinaire de l'urbanisation, qui devient de plus en plus la manière principale d'habiter le monde des êtres humains. Ce phénomène implique des questions écologiques et de durabilité, centrales à la qualité de vie des humains et des non-humains. Le discours sur la durabilité, sur la préservation de l'environnement et des ressources naturelles, s'est longtemps concentré sur l'économie, les technologies et les sciences dures. Cette conception correspond à la vision de la ville-machine, qui a longtemps séparé les actions humaines d'une vision cosmologique du monde. Par la suite, à partir des années quatre-vingt-dix, un glissement sémantique et opérationnel s'est opéré des aspects *hard* de la durabilité vers ceux, plus *soft*, comme l'éducation et l'inclusion sociale. C'est à ce moment que les politiques et les interventions

d'aménagement urbain se sont tournées vers l'humain comme l'aspect central d'une approche consciente de la préservation de l'environnement. À partir de ce moment, on voit apparaître des expressions telles que celle de durabilité sociale (*social sustainability*), qui se concentre sur la communauté et sur sa relation à l'environnement (Colantonio 2011). Ce changement de perspective est également observable dans la forme urbaine de la ville-réseau, caractérisée par les relations et les échanges. Néanmoins, l'accent est encore mis sur l'être humain, considérant la nature comme quelque chose que l'on peut manipuler à notre guise.

Comme le souligne Mirko Zardini, directeur du Centre canadien d'architecture,

une meilleure qualité de l'environnement s'impose aujourd'hui plus que jamais. [...] Il ne s'agit pas de revenir à une conception qui établit l'environnement comme facteur uniquement climatique ou visuel, [...] mais de proposer une idée d'environnement plus vaste, qui tienne compte des différents phénomènes perceptifs et des capacités sensorielles de l'individu, et de ne plus faire de la vision l'élément clé définissant l'espace urbain. Les propriétés matérielles, tactiles et acoustiques, ou encore le contrôle de la température, de l'humidité et des odeurs entrent de plus en plus dans la définition de nos espaces privés, mais cette réalité n'atteint pas encore nos espaces urbains (2005, 19)

Dans ce sens, nous avons démontré, en accord avec les études en écologie politique de Latour et Stengers et, en éco-psychologie, de Gibson, que l'environnement incite, favorise et répond aux actions humaines, qu'il n'est pas inerte. Nous proposons alors notre approche éco-sémiotique comme une possibilité de repenser la relation esthétique-politique de l'expérience urbaine à l'environnement. Ce faisant, il est possible de dépasser une vision anthropocentrique pour penser écologiquement la réciprocité entre les humains et les non-humains. Ceci implique également un changement de perspective dans l'approche sémiotique. En effet, tout comme en aménagement et en urbanisme, l'être humain a longtemps été au centre des théories sémiotiques. Comment repenser une telle approche pour inclure de façon productive les aspects non-humains, qu'ils soient la matière, le végétal ou l'animal, dans la constitution du sens et de l'appréhension de l'espace? Les approches zoosémiotiques

et biosémiotiques essaient de tisser des liens entre les différentes formes de vie. Mais comment considérer la matière en tant qu'élément actif dans l'expérience du quotidien? C'est à cette question que nous avons essayé de répondre tout au long de cette thèse.

Les notions d'*affordances* et de conditions de perception de l'environnement, développées par Gibson, semblent alors fondamentales pour créer les liens entre les deux sphères humaine et non-humaine. Ainsi, cette perspective est susceptible de revisiter certains concepts, comme celui de praxis énonciative, d'enrichir la théorie encyclopédique de Eco et, également, de reconsidérer des aspects longtemps négligés, comme les interprétants énergétique et émotionnel de Peirce. En outre, notre recherche s'est concentrée sur l'appréhension de l'espace urbain, tandis que l'approche que nous exposons peut être élargie à d'autres domaines et enrichie. Nous proposons donc un pas vers la conception d'une éco-sémiotique s'inspirant du terme d'« écosophie », que Félix Guattari esquisse dans *Les trois écologies*, en incluant « l'écologie sociale, l'écologie mentale et l'écologie environnementale » (1989, 31). L'écosophie est, pour Guattari, « une articulation éthico-politique [...] entre les trois registres écologiques sous l'égide éthico-esthétique » (12). Nous concevons alors l'éco-sémiotique comme une perspective esthétique-politique qui lie l'approche écologique aux processus de signification. Les sentiers écologiques ayant été tracés par de nombreux penseurs en différents domaines, cette thèse a voulu en explorer certains tout en tissant des liens avec la sémiotique pour trouver des nouveaux à parcourir.



Image 2. Place des arts. Printemps 2014.

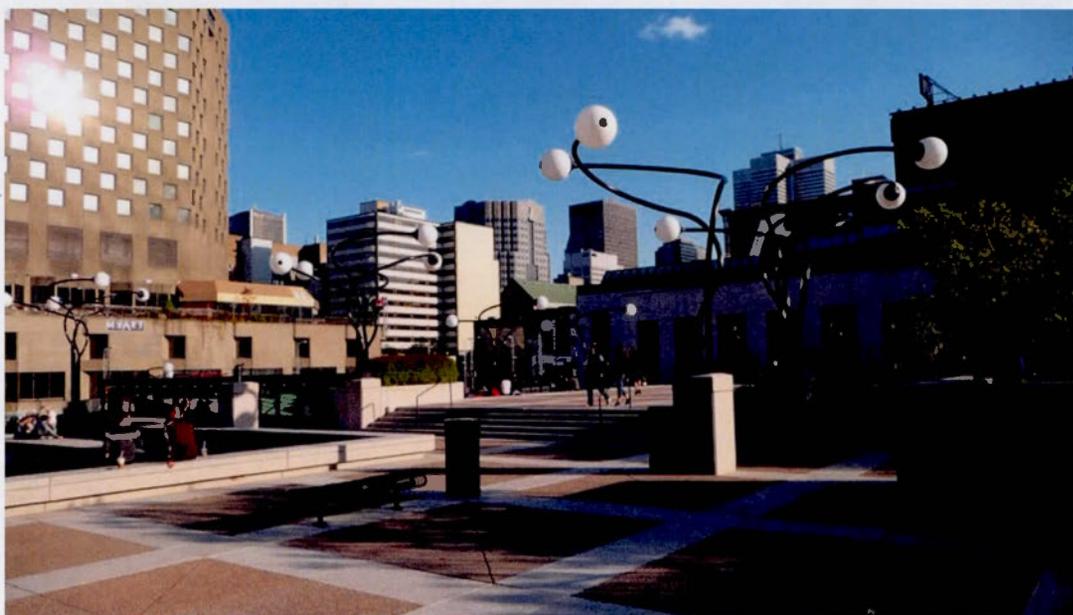


Image 3. Esplanade de la Place des arts, vue sur le Musée d'art contemporain. Printemps 2012.



Image 4. Esplanade de la Place des arts. Hiver 2012.



Image 5. Marquise de la Place des arts, vue sur rue Sainte-Catherine Ouest. Printemps 2012.



Image 6. Place des arts, Festival international de jazz de Montréal. Été 2014.



Image 7. Place des arts, Festival Juste pour rire. Été 2014.



Image 8. Place des festivals. Printemps 2012.



Image 9. Place des festivals. Hiver 2014.



Image 10. Place des festivals. Vue sur les vitrines habitées et le Musée d'art contemporain. Été 2014.

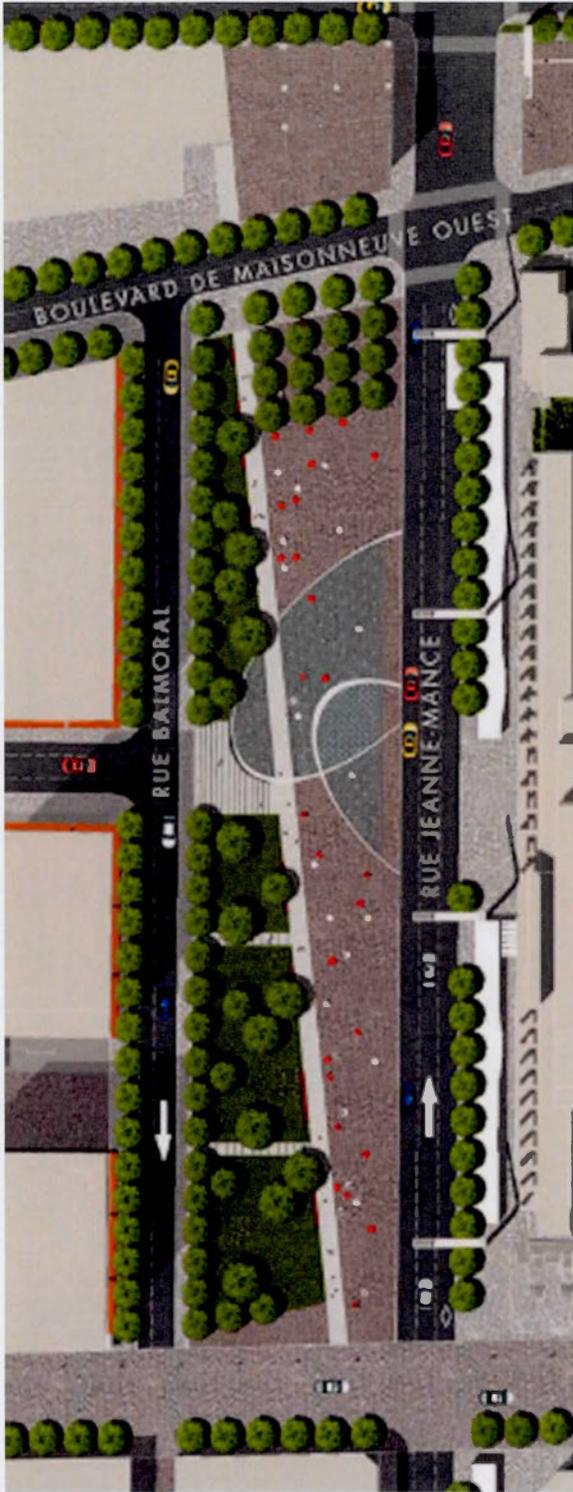


Image 11. Plan de la Place des festivals, PPU 2009, 24.



Image 12. Place des festivals et Promenade des artistes. Été 2014.



Image 13. Place des festivals et Promenade des artistes, piste cyclable. Printemps 2014.



Image 14. Place des festivals, mobilier urbain amovible. Été 2014.



Image 15. Promenade des artistes. Automne 2012.



Image 16. Promenade des artistes. Automne 2012.

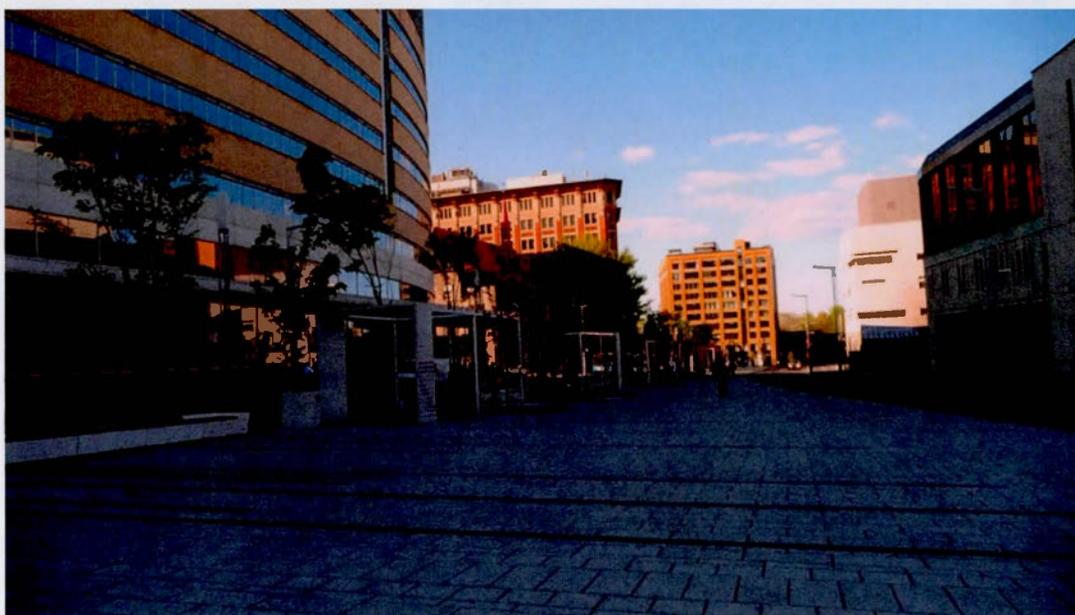


Image 17. Promenade des artistes. Printemps 2012.



Image 18. Promenade des artistes, Festival de jazz. Été 2014.



Image 19. Parterre. Printemps 2014.



Image 20. Petit parterre. Printemps 2014.



Image 21. Esplanade Clark et Parterre. Automne 2012.



Image 22. Parterre, Festival international de jazz de Montréal. Été 2014.

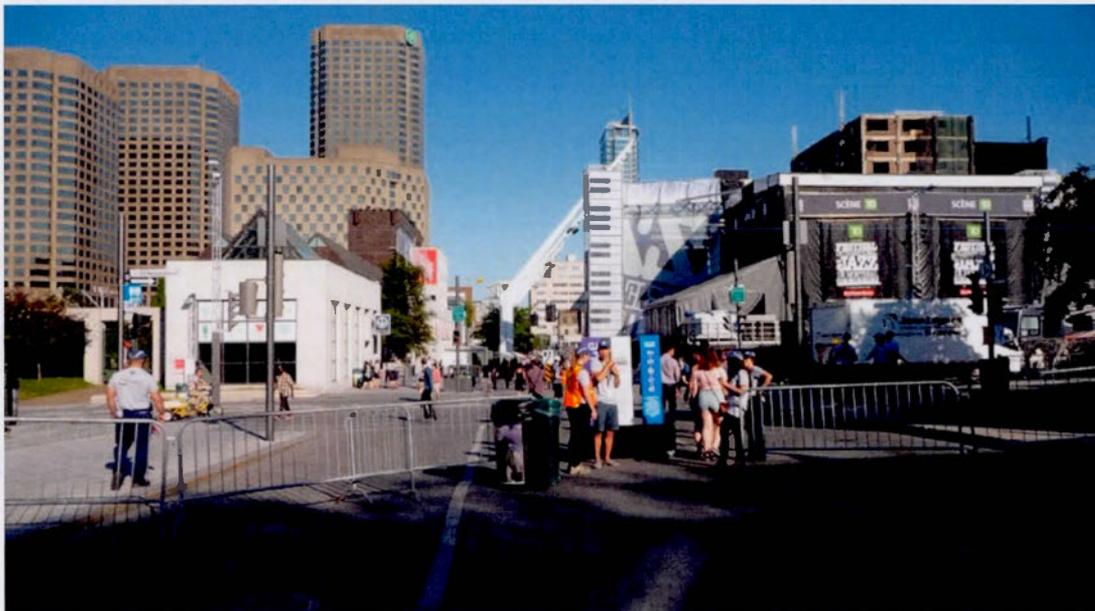


Image 23. Place des festivals, Festival international de jazz de Montréal. Été 2014.



Image 24. Promenade des artistes, Festival Juste pour rire. Été 2014.



Image 25. Panneaux de signalisation. Été 2014.

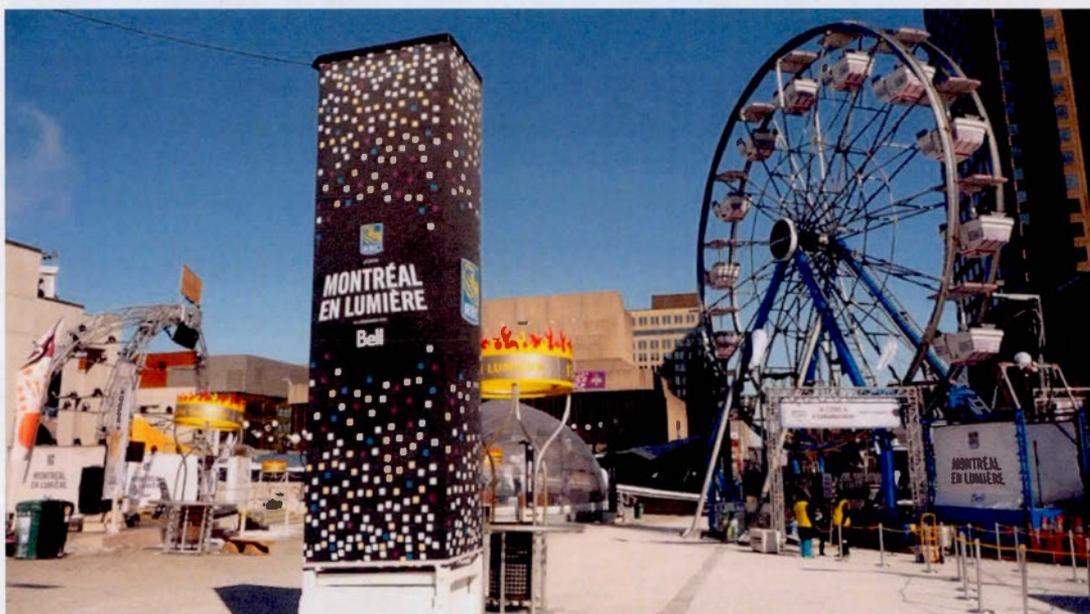


Image 26. Rue sainte-Catherine et Place des arts, Festival Montréal en lumière. Hiver 2014.

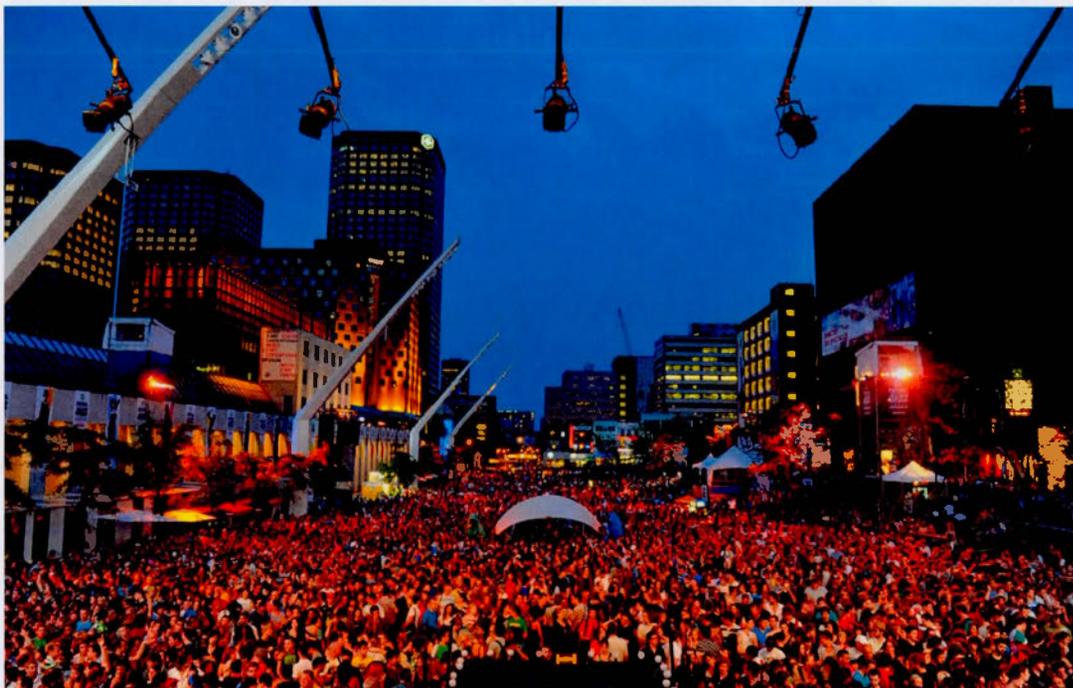


Image 27. Place des festivals. Vue de la scène du Festival international de jazz de Montréal. Crédit photo : Victor Diaz Lamich, Spectra.

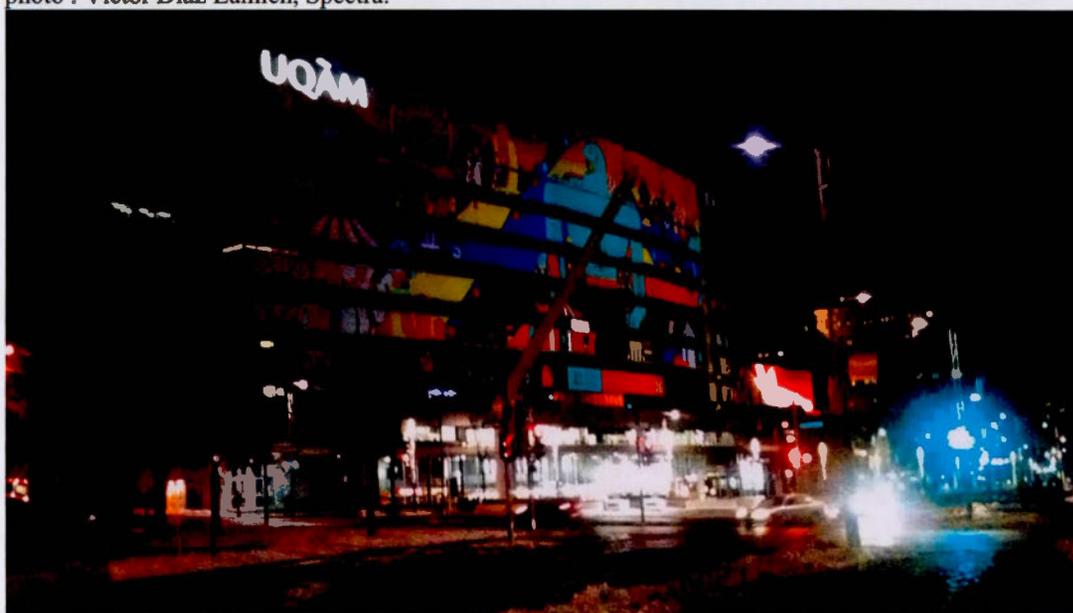


Image 28. Promenade des artistes. *Trouve Bob* par Champagne Club Sandwich. Vidéoprojections sur le Pavillon des sciences de l'Université du Québec à Montréal, Luminothérapie. Hiver 2013.



Image 29. Parterre. Été 2012.



Image 30. Parterre. Automne 2012.



Image 31. Parterre. Automne 2012.

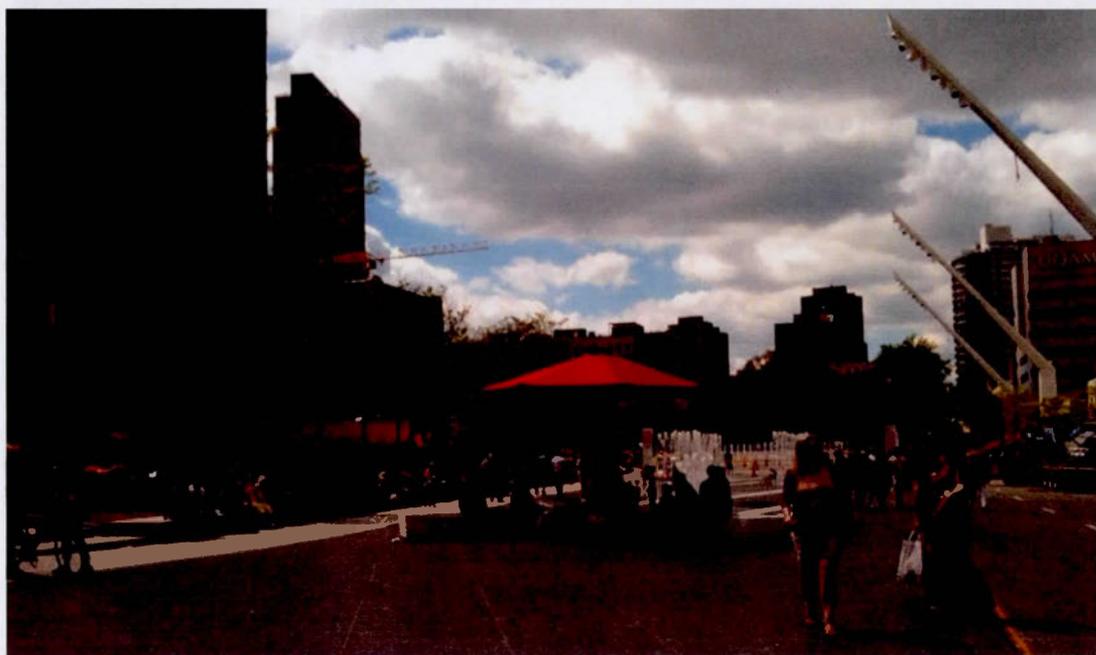


Image 32. Place des festivals. Été 2014.

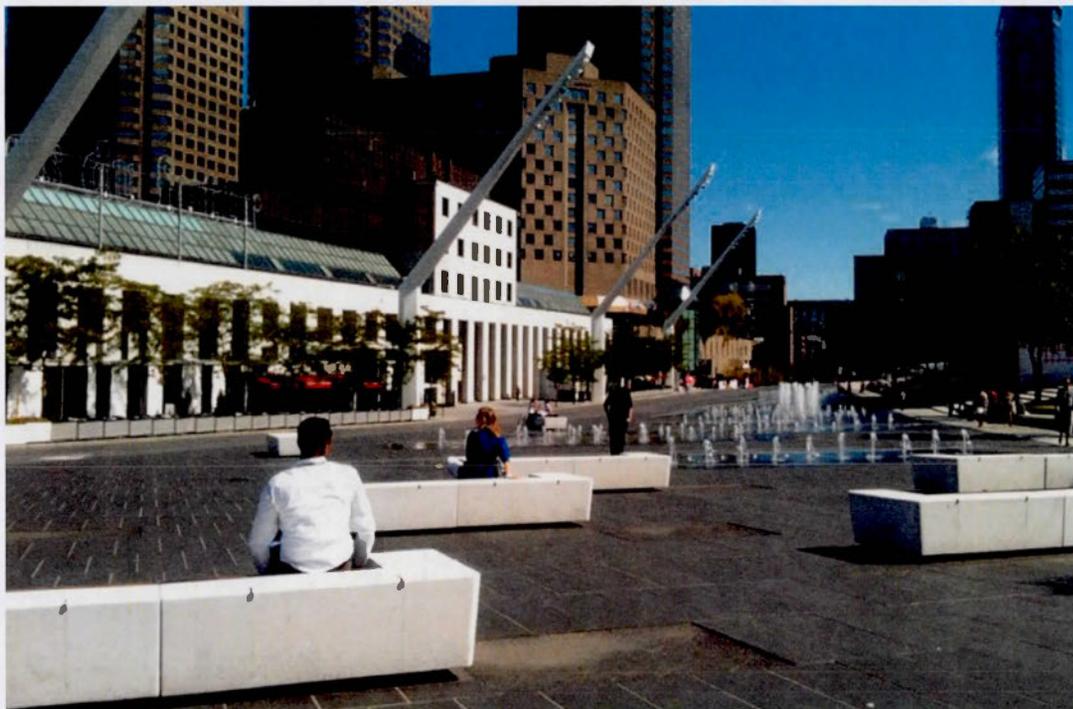


Image 33. Place des festivals. Été 2014.



Image 34. Place des festivals et rue Sainte-Catherine ouest. Été 2014.



Image 35. Place des festivals. Été 2014.



Image 36. Promenade des artistes, installation *21 Balançoires* (Daily/Tous les jours). Printemps 2014.

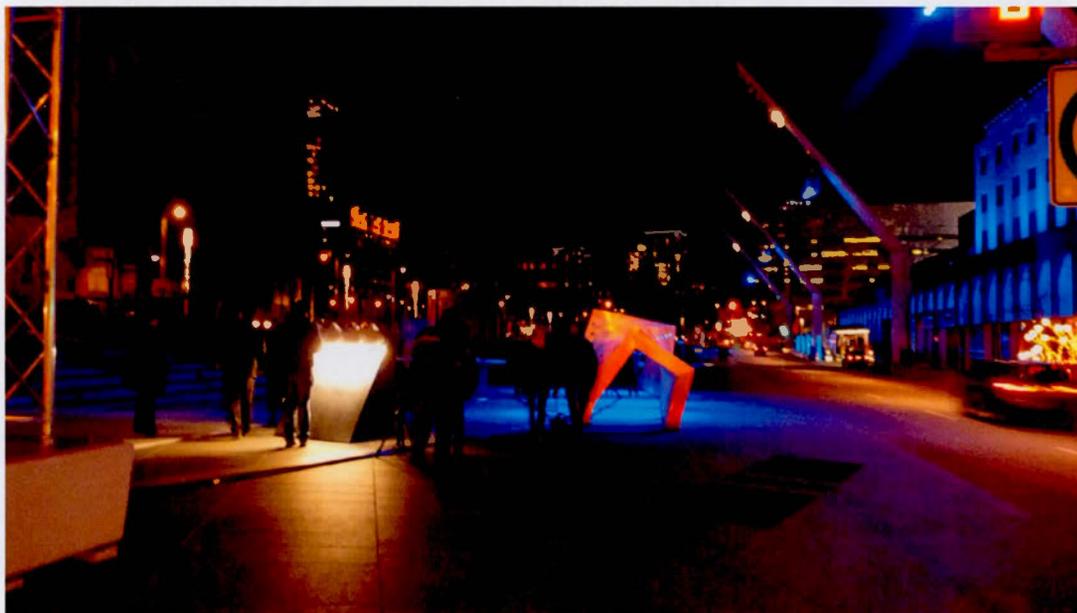


Image 37. Place des arts, installation *Iceberg* (ATOMIC3, Appareil Architecture), Luminothérapie. Hiver 2013.

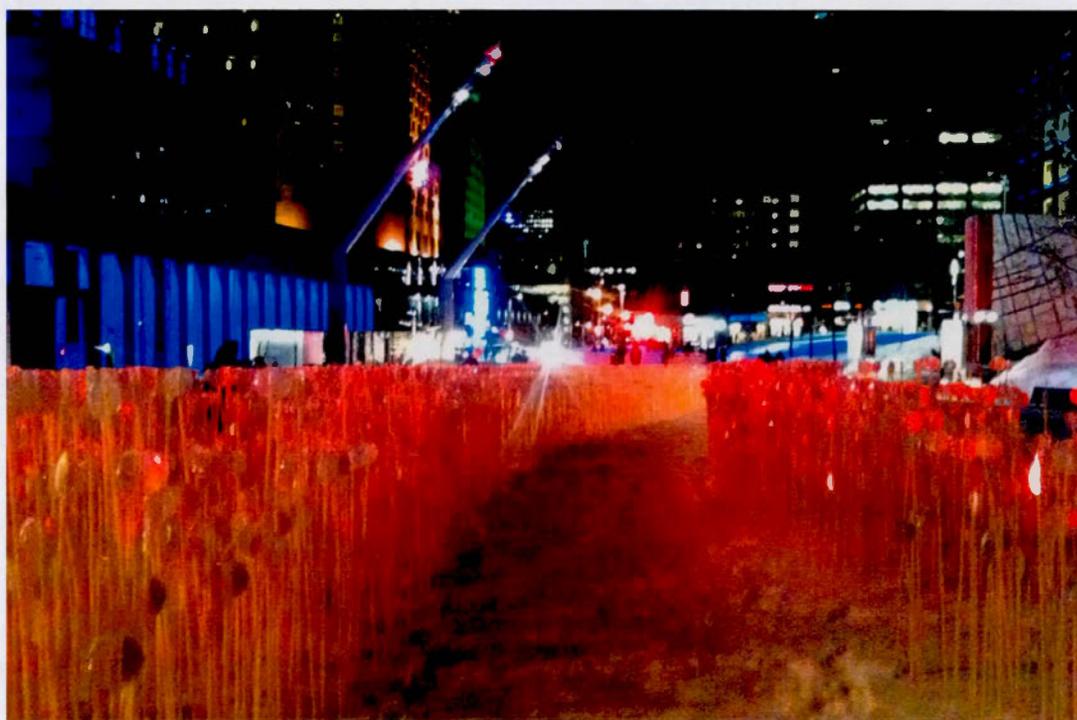


Image 38. Place des festivals, installation *Entre les rangs* (Kanva, Udo Design, Côté Jardin, Patrick Watson, Boris Dempsey and Pierre Fournier), Luminothérapie. Hiver 2014.



Image 39. Place des arts. Manifestation du 22 mai 2012.



Image 40. Place des arts et rue Sainte-Catherineouest. Manifestation du 22 mai 2012.



Image 41. Place des festivals. Manifestation du 22 mai 2012.



Image 42. Promenade des artistes. Manifestation du 22 avril 2012.

BIBLIOGRAPHIE

- Anctil, Pierre. 2002. *Saint-Laurent : la Main de Montréal*. Montréal : Éditions du Septentrion, Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal.
- Arendt, Hannah. 1983. *Condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Lévy.
- Augé, Marc. 1992. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil.
- _____. 1998. *Les formes de l'oubli*. Paris : Payot.
- Banque Nationale de Paris. s/d. *Montréal Expo 67 Terre des Hommes*. Paris : Delaporte.
- Barrette, Yanick. 2009. « Spectacularisation et festivisation comme méthode de marchandisation de la ville contemporaine : le cas de Montréal ». *Knol*. En ligne. <http://knol.google.com/k/yanick-barrette/spectacularisation-etfestivisation/2ap4vx7e_xtbp6/3>. Consulté le 20 septembre 2011.
- Barthes, Roland. 1970. « Sémiologie et urbanisme ». *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 53, décembre 1970-janvier 1971. Repris dans Barthes, Roland. 1985. *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil, p. 261-271.
- Baudelaire, Charles. 1861. *Les Fleurs du mal*. Paris : Poulet-Malassis et de Broise.
- Behiels, Michael D. 1985. *Prelude to Quebec's Quiet Revolution: Liberalism versus Neo-nationalism, 1945-1960*. Kingston : McGill-Queen's University Press.
- Bélanger, Anouk. 2005. « Montréal vernaculaire/Montréal spectaculaire : dialectique de l'imaginaire urbain ». *Sociologie et sociétés*, vol. 37, n° 1, p. 13-34.
- Bellavance, Guy. 1999. « Proximité et distance de la ville. L'expérience de la ville et ses représentations ». In *Sur l'expérience de la ville*, sous la dir. de Marie Fraser. Montréal : Optica.
- Benjamin, Walter. 2007. *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Paris : Éditions de l'Herne.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter : a Political Ecology of Things*. Durham : Duke University Press.
- Benveniste, Émile. 1966. *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.

- Bertrand, Denis. 2000. *Précis de sémiotique littéraire*. Paris : Nathan.
- Bianchini, Franco. 2010. « Night Cultures, Night Economies ». *Planning Practice & Research*, vol. 10, n° 2, p. 121-126.
- Boisclair, Louise. 2013 « La traversée de l'installation interactive: une expérience perceptuelle du geste interfacé ». Thèse de doctorat en sémiologie, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Bonenfant, Maude, Martine-Emmanuelle Lapointe et Anthony Glinoyer. 2013. *Le printemps québécois une anthologie*. Montréal : Écosociété.
- Bonville de, Jean. 1995. *Les quotidiens montréalais de 1945 à 1985*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.
- Bourassa, André et Larrue, Jean-Marc. 1993. *Les Nuits de la « Main ». Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*. Montréal : VLB éditeur.
- Castells, Manuel. 2009. « The Networked City : Réseaux, espace, société ». *EspacesTemps.net*. En ligne. <www.espacestems.net/articles/the-networked-city-reseaux-espace-societe/>. Consulté le 18 mai 2014.
- _____. 1996. *The Rise of the Network Society*. Malden, Mass : Blackwell Publishers.
- CEM. 2009. *Portrait de la propriété dans le secteur des quotidiens au Québec et au Canada*. En ligne. <<http://www.cem.ulaval.ca/pdf/Concentrationquotidiens.pdf>>. Consulté le 14 octobre 2011.
- Certeau de, Michel. 1990. *L'invention du quotidien I: Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Cha, Jonathan. 2006. « La construction et le mythe de la Place des Arts, genèse de la Place montréalaise ». *Architecture au Canada*, vol. 31, n° 2.
- Charney, Melvin et Marcel Bélanger. 1971. *Architecture et urbanisme au Québec*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- _____. 1995. « Faire de la place pour la "place" : de la perversité du discours urbain ». In *La Place publique dans la ville contemporaine*, sous la dir. de France Vanlaethem. Montréal : Éditions du Méridien.
- _____. 2013. *On Architecture. Melvin Charney, a Critical Anthology*. Montreal : McGill-Queen's University Press.

- Choay, Françoise. 1967. « Urbanisme et sémiologie ». *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 132, juin-juillet. Repris dans Choay, Françoise. 1972. *Le sens de la ville*. Paris : Seuil, p. 11-30.
- Chung, Joseph. 1974. « La nature du déclin économique de la région de Montréal ». *L'Actualité économique*, vol. 50, n° 3, p. 326-341.
- Clark, Gerald. 1982. *Montreal, the New Cité*. Toronto : McClelland and Stewart.
- Cohendet, Patrick, Laurent Simon, Francesco Sole Parellada et Jaume Valls. 2009. « Les villes créatives : Une comparaison Barcelone – Montréal ». *Management International*, vol. 13, n° hors série, p. 23-36.
- Colantonio, Andrea et Tim Dixon. 2011. *Urban Regeneration and Social Sustainability*. Oxford : Wiley-Blackwell.
- Cooper, John Irwin. 1969. *Montreal, a Brief History*. Montreal : McGill-Queen's University Press.
- Curien, Pauline. 2007. « Expo 67 : la découverte d'un Québec éblouissante ». *Cap-aux-diamants : la revue d'histoire du Québec*, n° 89, p.25-28.
- Darchen, Sébastien et Diane-Gabrielle Tremblay. 2008. « La thèse de la « classe créative » : son incidence sur l'analyse des facteurs d'attraction et de la compétitivité urbaine ». *Interventions économiques*, n° 37. En ligne. <<http://interventionseconomiques.revues.org/503>>. Consulté le 10 juin 2014.
- Debord, Guy. 1958. « Théorie de la dérive ». *Internationale situationniste*, n° 2, décembre. En ligne. <<http://debordiana.chez.com/francais/is2.htm#theorie>>. Consulté le 10 juin 2014.
- _____. 1967. *La société du spectacle*. Paris : Buchet/Chastel.
- Deleuze, Gilles. 1990. « Le devenir révolutionnaire et les créations politiques ». Entretien avec Antonio Negri. *Futur antérieur*, n° 1 (printemps). En ligne. <http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=495&title=Article>. Consulté le 10 mai 2014.
- _____. 1993. *Différence et répétition*. Paris : Presses universitaires de France.
- _____. 2003. *Pourparlers, 1972-1990*. Paris : Éditions de Minuit.
- _____. 2003. *Spinoza : philosophie pratique*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*. Vol 2. Paris : Éditions de Minuit.

- _____. 2005. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Éditions de Minuit.
- Détienne, Marcel et Jean-Paul Vernant. 1974. *Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*. Paris : Flammarion.
- Deutsche, Rosalyn. 1996. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge (MA) : MIT Press.
- _____. 1999. « The Question of "Public Space" ». *America Photography Institute National Graduate Seminar Proceedings*. En ligne. <http://www.thephotographyinstitute.org/journals/1998/rosalyn_deutsche.html>. Consulté le 2 décembre 2011.
- Deutsche, Rosalyn et Cara Gendel Ryan. 1987. « The Fine Art of Gentrification ». *The Portable Lower East Side*, vol. 4, n° 1. En ligne. <http://www.abcnorio.org/about/history/fine_art.html >. Consulté le 10 juin 2014.
- Diamanti, Eleonora. 2011. « Ruse et triche dans l'espace urbain : formes de résistance urbaine ou le pouvoir des tacticiens ». In *La ruse entre la règle et la triche*, sous la dir. de Charles Perraton et Maude Bonenfant. Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 169-188.
- _____. 2014. « Formation et transformation de la place publique montréalaise ». In *Formes urbaines*, sous la dir. de Will Straw, Annie Gérin et Anouk Bélanger. Montréal : Éditions esse, p. 66-75.
- Diamanti, Eleonora et Jonathan Cha. À paraître à l'automne 2015. « Le Quartier des spectacles, un espace de tensivité. Les cas du Spectrum et du Café Cléopâtre ». In *Le Quartier des spectacles et le chantier de l'imaginaire montréalais*, sous la dir. de Simon Harel, Joël Thibert et Laurent Lussier. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval.
- Dictionnaire étymologique et historique du français*, éd, 1998. Paris : Larousse.
- Dossier Lightech*. « Light's Urban Identity ». *Dossier Lightech* (avril), p. 34-39.
- Drapeau, Jean. 1957. *Conférences*. Montréal : Éditions de la Cité de Montréal.
- _____. 1959. *Jean Drapeau vous parle*. Montréal : Éditions de la Cité de Montréal.
- Drouin, Martin. 2012. « De la démolition des taudis à la sauvegarde du patrimoine bâti (Montréal, 1954-1973) ». *Urban History Review/Revue d'histoire urbaine*, vol. 41, 1 (automne), p. 22-36.

- Dufoulon, Serge et Jacques Lolive. 2014. *Esthétiques des espaces publics*. Paris : L'Harmattan.
- Dupuy, Pierre. 1972. *Expo '67*. Ottawa : Les Éditions La Presse.
- Duval, Laurent. 1988. *L'étonnant dossier de la Place des Arts 1956-1967*. Montréal : Louise Courteau éditrice.
- Eco, Umberto. 1972. *La structure absente*. Paris : Mercure de France.
- _____. 1975. *Trattato di semiotica generale*. Milano : Bompiani.
- _____. 1985. *Lector in fabula*. Paris : Bernard Grasset.
- _____. 1986. *Travels in Hyperreality*. San Diego : Harcourt Brace Jovanovich.
- _____. 1988. *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris : Presses universitaires de France.
- _____. 1992. *La production des signes*. Paris : Librairie générale française.
- _____. 1999. *Kant et l'ornithorynque*. Paris : Bernard Grasset.
- _____. 2004. *Combinatoria della creatività*. Conference de la Nobel Foundation, 15 septembre. En ligne.
 <<http://www.umbertoeco.it/CV/Combinatoria%20della%20creativita.pdf>>.
 Consulté le 10 juin 2014.
- _____. 2010. *De l'arbre au labyrinthe*. Paris : Bernard Grasset.
- Émond, Ariane. 2004. « Florida à Montréal : révéler un secret bien gardé ». *Le journal des alternatives* (24 décembre). En ligne.
 <<http://journal.alternatives.ca/fra/journalalternatives/publications/archives/2005/volume-11-no-05/article/florida-a-montreal-reveler-un?lang=fr>>. Consulté le 20 septembre 2011.
- Éthier, Guillaume. 2013. « L'icône autopoïétique : l'architecture de la renaissance culturelle à Toronto (1999-2010) ». Thèse de doctorat en études urbaines et touristiques. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Evans, Graeme. 2003. « Hard-Branding the Cultural City - From Prado to Prada ». *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 27, n° 2 (juin), p. 417-440.
- _____. 2005. « Measure for Measure: Evaluating the Evidence of Culture's Contribution to Regeneration ». *Urban Studies*, vol. 42, n° 5/6 (mai), 959-983.

- _____. 2009. « Creative Cities, Creative Spaces and Urban Policy ». *Urban Studies*, mai 2009, n° 46, p. 1003-1040.
- Expo 67. 1967. *Album souvenir*. Montréal : Les messageries de presse Benjamin Ltée.
- Fabbri, Paolo. 1998. « L'oscuro principe spinozista : Deleuze, Hjelmslev, Bacon ». *Discipline Filosofiche*, n° 1. En ligne.
<http://www.paolofabbri.it/saggi/oscuro_principe.html>. Consulté le 10 juin 2014.
- _____. 2008. *Le tournant sémiotique*. Paris : Lavoisier.
- Faucher, Marjolaine. 2012. « L'architecture : consolider son rôle politique ». *Formes*, vol. 8, n° 5, p. 21-23.
- Filion, Serge. 2012. « Les urbanistes et facteur D ». *Formes*, vol. 8, n° 5, p. 41-43.
- Florida, Richard. 2002. *The Rise of the Creative Class and How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York : Basic Books.
- _____. 2005. *The Flight of the Creative Class : the New Global Competition for Talent*. New York : HarperBusiness.
- _____. 2008. « Ahead of the curve ». *The Montréal Gazette* (Montréal), 17 octobre.
- _____. 2012. *The Rise of the Creative Class Revisited*. New York : Basic Books.
- Florida, Richard et Kevin Stolarick. 2006. « Creativity, Connections and Innovation: a Study of Linkages in the Montréal Region ». *Environment and Planning*, vol. 38, p. 1799-1817.
- Flusser, Vilém. 2002. *Petite philosophie du design*. Belfort : Circé.
- Fontanille, Jacques et Algirdas J. Greimas. 1991. *Sémiotique des passions*. Paris : Seuil.
- Fontanille, Jacques et Claude Zilberberg. 1998. *Tension et signification*. Liège : Mardaga.
- Fontanille, Jacques. 2004. *Séma et Soma : figures du corps*. Paris : Maisonneuve et Larose.
- _____. 2008. *Pratiques sémiotiques*. Paris : Presses universitaires de France.
- _____. 2011. *Corps et sens*. Paris : Presses universitaires de France.

- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard.
- Gagnon, Marie. 2012. « La multidisciplinarité, une nécessité ». *Formes*, vol. 8, no. 5, p. 45-47.
- Gérin Annie, Yves Bergeron, Dominic Hardy et Gilles Lapointe (dir). 2010. *Œuvres à la rue : pratiques et discours émergents en art public*. Montréal : Galerie de l'UQAM.
- Gérin, Annie. 2005. « Writing on the Skin of the City ». In *L'art français et francophone depuis 1980*, sous la dir. de Michael Bishop et Christopher Elson. Amsterdam : Rodopi, p. 179-190.
- _____. 2012. « Émergences : conditions de possibilité pour l'art urbain au Canada ». In *Récits collectifs et nouvelles écritures visuelles*, sous la dir. de Francine Saillant et Michaël La Chance. Québec : Presses de l'Université Laval, p. 187-201.
- Gibson, James. 1982. « Notes on Affordances ». In *Reasons for Realism*. Hillsdale (NJ) : Lawrence Erlbaum Associates, p. 401-418.
- _____. 1986. *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York : Psychology Press.
- Glaeser, Edward. 2004. « Review of Richard Florida's *The Rise of the Creative Class* ». En ligne. <http://scholar.harvard.edu/files/glaeser/files/book_review_of_richard_floridas_the_rise_of_the_creative_class.pdf>. Consulté le 10 juin 2014.
- Gottdiener, Mark. 1997. *The Theming of America*. Westview Press : Boulder.
- Gottdiener, Mark et Alexander Ph. Lagopoulos (dir.). 1986. *The City and the Sign*. New York : Columbia University Press.
- Gournay, Isabelle et France Vanlaethem. 1998. *Montréal métropole : 1880-1930*. Montréal : Boréal.
- Granevor, Kristian. 2005. « City of the super cool ». *Montreal Mirror*, vol. 20, n° 32. En ligne, <<http://www.montrealmirror.com/2005/020305/news2.html>>. Consulté le 20 septembre 2011.
- Greimas, Algirdas. 1970. *Du sens, essais sémiotiques*. Paris : Seuil.
- _____. 1976. « Pour une sémiotique topologique ». *Sémiotique et sciences sociales*. Paris : Seuil, p. 129-157.

- _____. 1987. *De l'imperfection*. Périgueux : Fanlac.
- Greimas, Algirdas et Joseph Courtès. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette.
- Groult, Charles Henry. 2013. « Paris, Toulouse et Nantes vont élire leur "maire de la Nuit" ». *Le figaro*. 4 octobre. En ligne. <<http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2013/10/04/01016-20131004ARTFIG00345-paris-toulouse-et-nantes-vont-elire-leur-maire-de-la-nuit.php>>. Consulté le 10 juin 2014.
- Grundy, John et Julie-Anne Boudreau. 2008. « 'Living with Culture': Creative Citizenship Practices in Toronto ». *Citizenship Studies*, vol. 12, n° 4, p. 347-363.
- Guattari, Félix. 1989. *Les trois écologies*. Paris : Éditions Galilée.
- Gubbay, A. 1989. *A Street Called the Main. The Story of Montréal's Boulevard St Laurent*. Montréal : Meridian Press.
- Gwiazdzinski, Luc. 2014. « Exister la nuit. Petit éloge des corps à corps urbains ». *La Revue du projet*, n° 38 (juin). En ligne. <<http://blogs.mediapart.fr/edition/la-revue-du-projet/article/130614/exister-la-nuit-petit-eloge-des-corps-corps-urbains-luc-gwiazdzinski>>. Consulté le 18 juin 2014.
- _____. 2013. « Urbanisme des temps ». *L'observatoire*, n° 43 (hiver).
- _____. 2005. *La nuit dernière frontière de la ville*. La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube.
- Habermas, Jürgen. 1997. *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot.
- Halbert, Ludovic. 2010. « La ville créative pour qui? ». *Urbanisme*, n° 373 (juillet-août) p. 43-45.
- Halbwachs, Maurice. 1950. *La mémoire collective*. Paris : Presses universitaires de France.
- Hammad, Manar. 2006. *Lire l'espace, comprendre l'architecture : essais sémiotiques*. Limoges : Presses de l'Université de Limoges.
- _____. 2013. « La sémiotisation de l'espace. Esquisse d'une manière de faire ». *Actes sémiotiques*. En ligne. <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2807#ftn1>>. Consulté le 10 mai 2014.
- Hartog, François. 2003. *Régimes d'historicité*. Paris : Seuil.
- Harvey, David. 2012. *Rebel Cities*. Londres/New York : Verso.

- _____. 1996. « Globalization and Deindustrialization: A City Abandoned ». *International Journal of Politics, Culture, and Society*, vol. 10, n° 1, p. 175-191.
- Hénaff, Marcel. 2008. *La ville qui vient*. Paris : Éditions de l'Herne.
- Hénaff, Marcel et Tracy B. Strong. 2001. *Public Space and Democracy*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Hjelmslev, Louis. 1971. *Prolégomènes a une théorie du langage*. Paris : Éditions de Minuit.
- Illien, Gildas. 1999. *La Place des Arts et la Révolution tranquille*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Jacobs, Karrie. 2005. « Why I Don't Love Richard Florida ». *Metropolis Magazine*. En ligne. <<http://www.metropolismag.com/story/20050222/why-i-dont-love-richard-florida>>. Consulté le 20 septembre 2011.
- Jacobs, Jane. 2012. *Déclin et survie des grandes villes américaines*. Marseille : Parenthèses.
- Julio-Paquin de, Julio. 2012. « Entre tradition et technoculture ». *Formes*, vol. 8, n° 1, p. 26-28.
- _____. 2013. « Ludisme et fantasmagorie au rendez-vous ». *Formes*, vol. 9, n° 1, p. 30-35.
- Keil, Roger et Julie-Anne Boudreau. 2012. « Le concept de la ville créative : la création réelle ou imaginaire d'une forme d'action politique dominante ». *Métropoles*. En ligne. <<http://metropoles.revues.org/4339>>. Consulté le 10 juin 2014.
- Kesterton, Wilfred. 1970. *A History of Journalism in Canada*. McClelland and Stewart : Toronto.
- Kittler, Friedrich et Matthew Griffin. 1996. « The City is a Medium ». *New Literary History*, vol. 27, n° 4, p. 717-729.
- Kohn, Eduardo. 2013. *How Forests Think*. Berkeley : University of California Press.
- Koslofsky, Craig. 2011. *Evening's Empire : A History of the Night in Early Modern Europe*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Lacroix, Marie-Josée. 2005. *Nouvelles villes de design/New Design Cities*. Paris : Pyramyd.
- _____. 2007. « Montréal : design en ébullition ». *Continuité*, n° 115 (hiver), p. 43-45.

- Lahaise, Robert (dir). 1994. *Le Devoir, reflet du Québec au 20^e siècle*. Québec : éditions Hurtubise HMH.
- Landowski, Eric. 1989. *La société réfléchie : essais de socio-sémiotique*. Paris : Seuil.
- Landry, Charles. 2000. *The Creative City : a Toolkit for Urban Innovators*. Londres : Earthscan Publications.
- Landry, Charles et Franco, Bianchini. 1995. *The Creative City*. Londres : Demos.
- Lapointe, Louis. 2013. « Création en milieu urbain, à qui le mérite? ». *Formes*, vol. 9, n°1, p. 26-29.
- Latour, Bruno. 1997. *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris : La Découverte.
- _____. 2004. *Politiques de la nature*. Paris : La Découverte.
- _____. 2004. « Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern ». *Critical Inquiry*, n° 30 (hiver 2004), p. 225-248.
- _____. 2008. « A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design ». In *Proceedings of the 2008 Annual International Conference of the Design History Society* (Falmouth, 3-6 septembre 2008), sous la dir. de Fiona Hackne, Jonathn Glynne et Viv Minto, p. 2-10.
- LD+A. « Montreal makes its mark ». *LD+A*, vol. 37, n° 7 (juillet), p. 30-35.
- Lefebvre, Henri. 1986. *La production de l'espace*. Paris : Anthropos.
- _____. 1992. *Éléments de rythmanalyse : Introduction à la connaissance des rythmes*. Paris : Éditions Syllepse.
- _____. 2009. *Le droit à la ville*. Paris : Anthropos.
- Lefebvre, Henri et Catherine Régulier. 1985. « Le projet rythmanalytique ». *Communications*, n° 41, p. 191-199.
- Leone, Massimo (dir.) 2008. « La città come testo », *Lexia*, n° 1-2.
- Léouzon, Roxane. 2014. « Des œuvres d'art que vous ne verrez jamais ». *Métro*. 30 août. En ligne. <<http://journalmetro.com/actualites/montreal/548005/des-oeuvres-dart-que-vous-ne-verrez-jamais/>>. Consulté le 31 août 2014.
- Liégeois, Laurence. 2008. « Quand Florida rencontre Chicago. Le retour de la culture dans la métropole contemporaine : le cas du Quartier des spectacles de Montréal ». In *La ville : un lieu et des milieux : Actes du Colloque de la relève*,

5^e édition (Montréal, 28-29 avril 2008), sous la dir. de Sophie Body-Gendrot. En ligne. <[http://www.vrm.ca/documents/Releve5_Laurence Liegeois.pdf](http://www.vrm.ca/documents/Releve5_Laurence_Liegeois.pdf)>. Consulté le 20 septembre 2011.

Liégeois, Laurence et Jean-Pierre Augustin. 2009. « Sites publics, lieux communs : l'urbanité des espaces publics canadiens ». In *Living in Canada : Accords & Dissonances : Actes du colloque Centre d'Études Canadiennes de Grenoble* (Grenoble, 11 et 12 juin 2009), sous la dir. de Alain Faure. En ligne. <[http://www.pacte.cnrs.fr/IMG/html_COM LiegeoisAugustin.html](http://www.pacte.cnrs.fr/IMG/html_COM_LiegeoisAugustin.html)>. Consulté le 20 septembre 2011.

Linteau, Paul-André. 1989. *Le Québec depuis 1930*. Montréal : Éditions du Boréal.

_____. 1992. *Histoire de Montréal depuis la Confédération*. Montréal : Éditions du Boréal.

_____. 2007. *Brève histoire de Montréal*. Montréal : Éditions du Boréal.

_____. 2010. *La rue Sainte-Catherine : au cœur de la vie montréalaise*. Montréal : Éditions de l'Homme, Pointe-à-Callière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal.

Lortie, André (dir.). 2004. *Les années '60 : Montréal voit grand*. Montréal : Centre Canadien d'Architecture.

Lotman, Youri. 1999. *La sémiosphère*. Limoges : Presses de l'Université de Limoges.

_____. 2004. *L'explosion et la culture*. Limoges : Presses de l'Université de Limoges.

_____. 2004. « L'architettura nel contesto della cultura ». *eSamizdat*, n° 3, vol II, p. 109-119.

Lotman, Youri et Boris Uspenskij. 2001. *Tipologia della cultura*. Milano : Bompiani.

Lynch, Kevin. 1970. *The Image of the City*. Cambridge (MA) : MIT Press.

Lynn, Greg. 2004. *Folds, Bodies and Blobs*. Bruxelles : La lettre volée.

_____. 1999. *Animate Forms*. New York : Princeton Architectural Press.

Mangano, Dario et Mattozzi, Alvisè. 2009. « Talking about Design with Bruno Latour ». *E/C*. En ligne. <http://www.ec-aiss.it/archivio/tematico/oggetti_design/oggetti_design.php>. Consulté le 20 décembre 2011.

- Markusen, Ann. 2006. « Urban Development and the Politics of a Creative Class : Evidence from a Study of Artists », *Environment and Planning*, vol. 38, n° 10, p. 1921-1940.
- Marin, Louis. 1987. « L'aventure sémiotique, le tombeau mystique ». In *Michel de Certeau*, sous la dir. de Luce Giard. Paris : Centre G. Pompidou, p. 207-224.
- _____. 2008. « L'invention du texte ». *Nouveaux Actes Sémiotiques*. En ligne. <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2636>>. Consulté le 18 novembre 2011.
- Marrone, Gianfranco et Isabella Pezzini (dir.). 2006. *Senso e metropoli : per una semiotica posturbana*. Roma : Meltemi.
- _____. 2008. *Linguaggi della città. Senso e metropoli II : modelli e proposte d'analisi*. Roma : Meltemi.
- Marsan, Jean-Claude. 1974. *Montréal en évolution : historique du développement de l'architecture et de l'environnement urbain montréalais*. Montréal : Fides.
- _____. 1983. *Montréal, une esquisse du futur*. Montréal : IQRC.
- _____. 2012. *Montréal et son aménagement : vivre la ville*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Massumi, Brian. 2005. « Peur, dit le spectre ». *Multitudes*, vol. 4, n° 23, p. 135-152.
- _____. 2011. *Semblance and Event : Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Cambridge (MA) : MIT Press.
- _____. 2014. *What Animals Teach Us about Politics*. Durham: Duke University Press.
- Médam, Alain. 2004. *Montréal interdite*. Montréal : Éditions Liber.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Miles, Steven et Ronan Paddison. 2005. « Introduction : the Rise and Rise of Culture-led Urban Regeneration ». *Urban Studies*, vol 42, n° 5-6, p. 833-839.
- Montanari, Federico. 2012. « Between Trees, Webs and Mirrors. Dimensions of Immanence and a Critical Poststructuralist Proposal ». *E|C*. En ligne. <http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=656>. Consulté le 10 mai 2014.
- Morisset, Lucie K. et Breton, Marie-Ève. 2011. *La ville, phénomène de représentation*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

- Morisset, Lucie K. et Luc Noppen. 2010. « En vogue la stratégie! ». *Urbanisme*, n° 373 (juillet-août), p. 63-67.
- Myers, Hugh Bingham. 1964. *The Quebec Revolution*. Montreal : Harvest House.
- Nouvel, Jean. 2007. « Une signature fédératrice ». *Formes*, vol. 3, n° 7, p. 35-39.
- Paquin, Claude. 2007. « Au carrefour des “Mains” ». *Formes*, vol. 3, n° 7, p. 40-41.
- Parret, Herman. 1999. « Approches sémiologiques ». *Recherches en communication*, n° 11, p. 43-58.
- Parry, Marc. 2013. « Mellon Puts Humanities in Close Touch with Urban Studies ». *The Chronicle of Higher Education*. vol. 60, n° 11, p. A12.
- Patoine, Pierre-Louis. 2011. « Du sémiotique au somatique : pour une approche neuroesthétique de la lecture empathique ». Thèse de doctorat en sémiologie. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Peirce, Charles Sanders. 1978. *Peirce, écrits sur le signe – rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle*. Paris : Seuil.
- Peirce, Charles Sanders, Charles Hartshorne, Paul Weiss et Arthur W. Burks. 1994. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Charlottesville, VA : InteLex.
- Perraton, Charles. 1987. *Éléments pour une analyse sémio-pragmatique de l'espace le cas de la grand'place du Complexe Desjardins à Montréal*. Thèse de doctorat en sémiologie. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Perrier, Patrice-Hans. « Montréal : exit la culture “noble” pour celle du “divertissement” ». *La Grande Époque*. En ligne. <http://www.lagrandeepoque.com/LGE/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=3064>. Consulté le 20 septembre 2011.
- _____. 2007. « Un quartier en devenir, place aux spectacles ». *Formes*, vol. 3, n° 7, p.32-33.
- Poirier, Josianne. 2012. « Le Quartier des spectacles vu par les artistes montréalais ». *Médiation culturelle*. En ligne. <<http://mediationculturelle.culturepourtous.ca/articles/le-quartier-des-spectacles-vu-par-les-artistes-montrealais/>>. Consulté le 10 juin 2014.
- _____. 2012. « L'expérience du Quartier des spectacles ». *Inter Art actuel*, n° 111, p. 70-73.

- Poullaouec-Gonidec, Philippe. 1995. « La 'place Berri' à Montréal ». In *La place publique dans la ville contemporaine*, sous la dir. de France Vanlaethem. Montréal : Éditions Méridien, p. 101-108.
- Pratt, Andrew. 2008. « Creative Cities : The Cultural Industries and the Creative Class ». *Geo-grafiska Annaler : Series B, Human Geography*, vol. 90, n° 2. En ligne. <10.1111/j.1468-0467.2008.00281>. Consulté le 10 juin 2014.
- Pressman, Norman. 2005. « La notion d'hivernité : apprivoiser la glace et la neige ». In *Sensations urbaines : une approche différente à l'urbanisme*, sous la dir. de Mirko Zardini. Montréal : Centre canadien d'architecture et Lars Müller Publishers, p.128-157.
- Rebick, Judy, 2012. *Occupy This*. Toronto : Penguin Canada.
- Le Robert de la langue française*, éd. 1987. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Roy, Gabrielle et Guy, Robert. 1967. *Terres des Hommes/Man and His World*. Ottawa : La Compagnie canadienne de l'Exposition universelle de 1967.
- Roy, Jean-Louis. 2005. *Montréal : ville nouvelle, ville plurielle*. Montréal : Éditions Hurtubise HMH.
- Saint-Exupéry de, Antoine. 1939. *Terre des hommes*. Paris : Gallimard.
- Saouter, Catherine. 2000. *Langage visuel*. Montréal : XYZ éditeur.
- Sassen, Saskia. 1994. *Cities in a World Economy*. Thousand Oaks : Pine Forge Press.
- _____. 2002. *Global Networks Linked Cities*. New York : Routledge.
- Sennett, Richard. 1990. *The Conscience of the Eye: the Design and Social Life of Cities*. New York : Alfred A. Knopf.
- _____. 2008. *The Craftsman*. New Haven : Yale University Press.
- Serfaty, Perla. 1995. « Variations sur le côtoisement et la distance : places publiques montréalaises ». In *La Place publique dans la ville contemporaine*, sous la dir. de France Vanlaethem. Montréal : Éditions du Méridien.
- Shearmur, Richard. 2005. « L'aristocratie mobile du savoir: quelques réflexions sur les thèses de Richard Florida ». *Congrès annuel de l'Association d'économie politique* (novembre 2005), Montréal. En ligne. <http://www.inrs-ucs.quebec.ca/pdf/inedit2005_09.pdf>. Consulté le 10 juin 2014.

- Silvent, Laetitia. 2012. « La ville créative : quelle place pour la culture? ». *Mythe, imaginaire, société*. En ligne. < http://www.mythe-imaginaire-societe.fr/?p=4352#_ftnref15>. Consulté le 10 juin 2014.
- Simon, Sherry. 1999. *Hybridité culturelle*. Montréal : L'île de la tortue.
- Sloterdijk, Peter. 2010. *Sphères. Tome II, Globes : macrosphérologie*. Paris : Libella-Maren Sell.
- Stengers, Isabelle. 1997. *Cosmopolitiques I. La guerre des sciences*. Paris : la Découverte.
- Stolarick, Kevin, Richard Florida et Louis Musante. 2005. « Montréal's Capacity for Creative Connectivity: Outlook & Opportunities ». *Catalytix*. En ligne. <[http://www.creativeclass.com/rfcgdb/articles /montreals%20capacity.pdf](http://www.creativeclass.com/rfcgdb/articles/montreals%20capacity.pdf)>. Consulté le 20 septembre 2011.
- Straw, Will. 2014. « Montreal Should Hold a Summit on the City's Nightlife ». *The Gazette*. 13 juin. En ligne. <<http://www.montrealgazette.com/entertainment/Opinion+Montreal+should+hold+summit+city+nightlife/9936742/story.html>>. Consulté le 14 juin 2014.
- Straw, Will, Annie Gérin et Anouk Bélanger (dir.). 2014. *Formes urbaines : circulation, stockage et transmission de l'expression culturelle à Montréal*. Montréal : Éditions esse.
- Thibert, Joël. À paraître à l'automne 2015. « Quartier des spectacles : petite histoire d'un grand projet ». In *Le Quartier des spectacles et le chantier de l'imaginaire montréalais*, sous la dir. de Simon Harel, Joël Thibert et Laurent Lussier. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval.
- Thrift, Nigel. 2007. *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. Londres/New York : Routledge.
- Tison, Marc. 2012. « Discussion autour d'une table, à dessein ». *Formes*, vol. 8, n° 5, p. 33-35.
- Tuan, Yi-Fu. 2006. *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*. Paris : InFolio.
- Uexküll, Jacob von. 1965. *Mondes animaux et monde humain : Suivi de La théorie de la signification*. Paris : Denoël.
- Vanlaethem, France. 2012. *Place Ville-Marie : l'immeuble phare de Montréal*. Montréal : Québec Amérique.

- Viel, Laurent, Lizarralde, Gonzalo, Fella Amina Maherzi et Isabelle Thomas-Maret. 2012. « L'influence des parties prenantes dans les grands projets urbains ». *Cybergeo : European Journal of Geography*. En ligne. <<http://cybergeo.revues.org/25310> ; DOI : 10.4000/cybergeo.25310>. Consulté le 6 juin 2014.
- Violi, Patrizia. 2008. « Beyond the Body : Towards a Full Embodied Semiosis ». *Body, Language and Mind*, vol. 2, p. 241-264.
- Vivant, Elsa. 2006. « La Classe créative existe-t-elle ? ». *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n° 101, novembre, p. 155-161.
- Weintraub, William. 1996. *City Unique : Montreal Days and Nights in the 1940s and '50s*. Toronto : McClelland & Stewart.
- Whyte, William. 1980. *The Social Life of Small Urban Spaces*. Washington : Conservation Foundation.
- Yúdice, George. 2003. *The Expediency of Culture*. Durham : Duke University Press.
- Zardini, Mirko (dir.). *Sensations urbaines : une approche différente à l'urbanisme*. Montréal : Centre canadien d'architecture et Lars Müller Publishers.
- Zinna, Alessandro. 2008. « Il primato dell'immanenza nella semiotica strutturale ». *E/C*. En ligne. <http://www.ec-aiss.it/includes/tng/pub/tNG_download4.php?KT_download1=ef432abeecea9fe9c797dd67fdbdb89a>. Consulté le 9 mai 2014.
- Zukin, Sharon. 1982. *Loft Living : Culture and Capital in Urban Change*. Baltimore : John Hopkins University Press.
- _____. 1987. « Gentrification: Culture and Capital in the Urban Core ». *Annual Review of Sociology*, vol. 13, p. 129-147.
- _____. 1995. *The Culture of Cities*. Cambridge, MA : Blackwell.

Documents officiels

- Agence métropolitaine de transport *et al.* 2010. *Mobilité des personnes dans la région de Montréal: Enquête Origine-Destination 2008, version 08.2*. En ligne. <[http://www.amt.qc.ca/uploadedFiles/AMT/Site_Corpo/L`AMT/Portrait_de_la_mobilite/Enquete-OD-2008-resultats-presentation\(1\).pdf](http://www.amt.qc.ca/uploadedFiles/AMT/Site_Corpo/L`AMT/Portrait_de_la_mobilite/Enquete-OD-2008-resultats-presentation(1).pdf)>. Consulté le 10 juin 2014.

Bureau du design de Montréal. 2013. *Chantier Montréal ville UNESCO de design en actions et en chiffres*. En ligne. <http://mtlunescodesign.com/docs/publications/CompteRendu_web-FR.pdf>. Consulté le 15 février 2014.

_____. 2006. *Montréal, ville UNESCO de design*. En ligne. Montréal : Design Montréal. <https://servicesenligne2.ville.montreal.qc.ca/sel/publications/PorteAccesTelechargement?lng=Fr&systemName=5008217&client=Serv_corp>. Consulté le 20 septembre 2011.

Chambre de commerce du Montréal métropolitain. 2010. *Les transports en commun*. En ligne. <http://www.ccmq.ca/~media/Files/News/2010/10_11_26_ccmm_etude-transport_fr.pdf>. Consulté le 10 mai 2014.

Gouvernement du Québec. 2013. *La Place des Arts se refait une beauté pour ses 50 ans*. Communiqué de presse, 20 septembre. En ligne. <http://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=2328&no_cache=1&tx_ttnews%5Btt_news%5D=6637&cHash=3cce89416213f7d2cc6fd9c09c872d20>. Consulté le 10 mai 2014.

Mairie de Paris. 2010. *Actes des États généraux de la nuit à Paris*. 12 et 13 novembre. En ligne. <http://www.paris.fr/politiques/citoyennete/dossiers-d-actualite/paris-la-nuit/bilan-des-etats-generaux-de-la-nuit/rub_7827_dossier_62773_port_18040_sheet_17596>. Consulté le 10 juin 2014.

Ministère de la Culture et des Communications du Québec. 2014. « Les Grands Ballets Canadiens de Montréal emménagent au cœur du quartier des spectacles ». Communiqué de presse, 27 février. En ligne. <http://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=2328&no_cache=1&tx_ttnews%5Btt_news%5D=6890&cHash=d40adf36a41511190ae1c60b7f9f39a9>. Consulté le 10 juin 2014.

Neron-Déjean, Claire. 2011. *Montréal au bout de la nuit*. Arrondissement Ville-Marie et Corporation de développement urbain du Faubourg Saint-Laurent. En ligne. <<http://ocpm.qc.ca/sites/import.ocpm.aegirvps.net/files/pdf/P62/3p3.pdf>>. Consulté le 10 juin 2014.

ONU. 2008. « Passer à l'action pour réaliser les objectifs du Millénaire pour le développement ». *Réunion de haut niveau sur les objectifs du Millénaire pour le développement*, (25 juillet). En ligne. <<http://www.un.org/millenniumgoals/2008highlevel/pdf/0840769f.pdf>>. Consulté le 10 juin 2014.

Partenariat du Quartier des spectacles. 2013. *Rapport d'activité 2013*. En ligne. <http://medias.quartierdesspectacles.com/pdf/documentation/qds_rapport_activites_2013.pdf>. Consulté le 10 juin 2014.

_____. 2010. *Disparition des murales de Bombe sur la Main*. Communiqué de presse. 30 septembre. En ligne. <<http://www.quartierdesspectacles.com/fr/blogue/125/disparition-des-murales-de-bombe-sur-la-main>>. Consulté le 10 juin 2014.

_____. 2013. « De la rue aux places publiques : des actions concrètes pour favoriser la réinsertion sociale ». Communiqué de presse. En ligne. <<http://www.quartierdesspectacles.com/fr/blogue/223/de-la-rue-aux-places-publiques-des-actions-concretes-pour-favoriser-la-reinsertion-sociale>>. Consulté le 10 juin 2014.

_____. 2014. *Les 21 balançoires souligneront l'arrivée du printemps à Montréal*. Communiqué de presse. En ligne. <http://medias.quartierdesspectacles.com/pdf/press/fr/2014/cp_21b_2014.pdf>. Consulté le 10 mai 2014.

Tourisme Montréal. 2013. *Vie nocturne à Montréal*. En ligne. <<http://www.octgm.com/toolkit/en/statistics/nightlife-2013.pdf>>. Consulté le 10 juin 2014.

QIM - Daoust Lestage. 2009. *Projet de réaménagement du Quartier des spectacles. Premier rapport d'avant-projet*. En ligne. <<http://www.qimtl.qc.ca/documents/file/publications/Rapport%20d'avant-projet%20-%20Quartier%20des%20spectacles-1.pdf>>. Consulté le 10 juin 2014.

UN-Habitat. 2012. *Realizing the Future We Want for All*. En ligne. <http://mirror.unhabitat.org/downloads/docs/11861_1_594731.pdf>. Consulté le 10 juin 2014.

UNESCO. 2003. *32 C/52. Opportunité de l'élaboration d'un instrument normatif international concernant la diversité culturelle*. En ligne. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001307/130798f.pdf>>. Consulté le 10 juin 2014.

_____. 2004a. *Réseau des villes créatives*. En ligne. <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/Creative_cities_brochure_fr.pdf>. Consulté le 20 septembre 2011.

_____. 2004b. *170 EC/18 Rev. Réseau des villes créatrices au sein de l'alliance globale pour la diversité culturelle*. En ligne.

<<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001362/136203f.pdf> >. Consulté le 10 juin 2014.

_____. 2005. *33 C/23. Rapport préliminaire du directeur général sur la situation devant faire l'objet d'une réglementation ainsi que sur l'étendue possible de cette réglementation, accompagné d'un avant-projet de convention sur la protection de la diversité des contenus culturels et des expressions artistiques*. En ligne. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001403/140318f.pdf>>. Consulté le 10 juin 2014.

_____. 2007. *Montréal Ville UNESCO de design*. En ligne. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001592/159265F.pdf>>. Consulté le 20 septembre 2011.

_____. 2008a. *Stratégies pour le tourisme créatif*. En ligne. Paris : UNESCO. <unesdoc.unesco.org/images/0015/001598/159811f.pdf>. Consulté le 20 avril 2011.

_____. 2008b. *34 C/4. Stratégie à moyen terme pour 2008-2013*. En ligne. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001499/149999f.pdf>>. Consulté le 10 juin 2014.

_____. 2009. *10 Things to Know about Montréal UNESCO City of Design*. En ligne. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001838/183835E.pdf>>. Consulté le 20 septembre 2011.

UNESCO et PNUD. 2013. *Creative Economy Report 2013 – Special Edition*. En ligne. <<http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/creativity/creative-economy-report-2013-special-edition/>>. Consulté le 10 juin 2014.

Ville de Montréal. 2005. *Imaginer – réaliser Montréal 2025 : un monde de créativité et de possibilité*. En ligne. Montréal : Service de la mise en valeur du territoire et du patrimoine. <<http://www.montreal2025.com/>>. Consulté le 30 mars 2011.

_____. 2005. *Montréal métropole culturelle - Politique de développement culturel 2005-2015*. En ligne. Montréal : Direction du développement culturel et des bibliothèques. <http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/culture_Fr/media/documents/Mt1_metropole_culturelle.pdf>. Consulté le 30 mai 2011.

_____. 2007. *Bilan 2005-2006 – mise en œuvre de Montréal métropole culturelle*. En ligne. Montréal : Direction du développement culturel et des bibliothèques. <http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/culture_fr/media/documents/bilan0506_miseenoeuvrepolitique.pdf>. Consulté le 30 mai 2011.

- ____ 2007. *Programme Particulier d'Urbanisme : Quartier des Spectacles – Pôle Place des arts.* En ligne. <http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=7557,81223570&_dad=portal&_schema=PORTAL>. Consulté le 10 juin 2014.
- ____ 2008. *Bilan 2007 – mise en œuvre de Montréal métropole culturelle.* En ligne. Montréal : Direction du développement culturel et des bibliothèques. <http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/CULTURE_FR/MEDIA/DOCUMENTS/BILANMMCFINAL_19JUN.PDF>. Consulté le 30 mai 2011.
- ____ 2011a. *Portrait de Montréal 2011, offre et demande en transport.* En ligne. Montréal : Direction des transports. <http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/transports_fr/media/documents/2012-04-04_portrait_montreal.pdf>. Consulté le 10 mai 2014.
- ____ 2011b. *Le Quartier des spectacles se met en scène.* Cahier spécial sur la mise en valeur du pôle Place des arts. En ligne. <http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/Q_SPECTACLES_FR/MEDIA/DOCUMENTS/QDS-FINAL-V2.PDF>. Consulté le 10 juin 2014.
- ____ 2011c. *Stratégie de développement économique 2011-2017.* En ligne. <<http://www.sdemontreal.com>>. Consulté le 10 juin 2014.
- ____ 2012. *Dévoilement des finalistes du concours visant l'intégration d'une œuvre d'art public sur la promenade Jeanne-Mance.* Communiqué de presse. En ligne. <http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=678%2C76529615&_dad=portal&_schema=PORTAL&id=4450&ret=%2Fpls%2Fportal%2Furl%2Fpage%2Fart_public_fr%2Frep_actualites_dyn%2Fcoll_actualites>. Consulté le 10 mai 2014.
- ____ 2013. *Programme Particulier d'Urbanisme : Quartier des spectacles - Pôle Quartier latin.* En ligne. <http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/ARROND_VMA_FR/MEDIA/DOCUMENTS/VDM_PPU_QUARTIER-LATIN-MOD-OCPM-4B-WEB.PDF>. Consulté le 10 juin 2014.
- ____ 2014. *Profil sociodémographique. Arrondissement de Ville-Marie.* En ligne. <http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/MTL_STATS_FR/MEDIA/DOCUMENTS/PROFIL_SOCIOD%2C9MO_VILLEMARIE.PDF>. Consulté le 10 juillet 2014.

Revue de presse

Tous les articles de la revue de presse ont été consultés dans le catalogue en ligne des bibliothèques de l'Université du Québec à Montréal (<http://virtuose.uqam.ca>), de janvier 2011 à juin 2014.

Aubin, Henry. 2008. « The Personal Touch Paid off in Attracting Star Architect ». *The Gazette*, 28 octobre.

_____ 2009a. « Developmentally Delayed ». *The Gazette*, 6 mai.

_____ 2009b. « Delays in Quartier Could Hurt Tremblay ». *The Gazette*, 8 août.

_____ 2011. « Tremblay's Signature Project is Delayed, Too ». *The Gazette*, 23 février.

Baillargeon, Stéphane. 2005a. « Le complexe Spectrum en mutation ». *Le Devoir*, 13 avril.

_____ 2005b. « Complexe architectural : Spectra revoit son projet ». *Le Devoir*, 14 juin.

_____ 2005c. « Le quartier des spectacles critique l'inaction des gouvernements ». *Le Devoir*, 21 octobre.

_____ 2006. « Quartier des spectacles des idées lumineuses ». *La Presse*, 23 février.

_____ 2007a. « Place aux festivals ». *Le Devoir*, 22 mars.

_____ 2007b. « Montréal appuie le Quartier des spectacles ». *Le Devoir*, 7 mars.

_____ 2007c. « L'îlot Balmoral laissé à l'abandon ». *Le Devoir*, 24 mai.

_____ 2008a. « Vers une reconversion culturelle de l'édifice Wilder ». *Le Devoir*, 29 octobre.

_____ 2008b. « Un Starchitecte pour le 2-22 ». *Le Devoir*, 25 octobre.

_____ 2008c. « Le Gesù en lumière ». *Le Devoir*, 23 octobre.

_____ 2008d. « Dix-huit lieux de mémoire pour le Quartier des spectacles ». *Le Devoir*, 22 octobre.

_____ 2008e. « Un côté festif, un côté public ». *Le Devoir*, 10 juillet.

_____ 2009a. « Boulevard Saint-Laurent à Montréal - Feu orange pour le Red Light ». *Le Devoir*, 14 juin.

- ____ 2009b. « Le 2.22, version 2.0 ». *Le Devoir*, 20 mai.
- ____ 2009c. « Tendre la Main ». *Le Devoir*, 6 mai.
- ____ 2009d. « Le quadrilatère Saint-Laurent doit être modifié ». *Le Devoir*, 5 mai.
- ____ 2009e. « Le conseil du patrimoine demande des modifications à la future Vitrine culturelle ». *Le Devoir*, 30 avril.
- ____ 2009f. « Le cœur sur la Main ». *Le Devoir*, 15 avril.
- ____ 2009g. « Une tour de 15 étages pour revamper le quadrilatère Saint-Laurent ». *Le Devoir*, 5 avril.
- ____ 2009h. « Le nouveau cœur de la Main ». *Le Devoir*, 3 avril.
- ____ 2010a. « Réinventer la ville - Autopsie d'un chantier ». *Le Devoir*, 8 décembre.
- ____ 2010b. « Réinventer la ville - La place-alibi ». *Le Devoir*, 15 juillet.
- Ballivy, Violaine. 2009a. « Deux salles de perdues, cinq de retrouvées? ». *La Presse*, 4 avril.
- ____ 2009b. « Quadrilatère Saint-Laurent - Le projet crée beaucoup de remous... et le promoteur d'impatiente ». *La Presse*, 13 juin.
- ____ 2009c. « La place des Festivals prête pour le public ». *La Presse*, 15 juin.
- Beaulieu, Léopold. 2009. « Un bâtisseur intègre ». *La Presse*, 3 novembre.
- Becker, Darren. 2001. « Red Light Facelift? No Way, Locals Say ». *The Gazette*, 10 décembre.
- Bélair-Cirino, Marco. 2012. « Gérald Tremblay propose un "véritable traitement d'acupuncture urbaine" pour le Quartier latin ». *Le Devoir*, 25 septembre.
- Benessaïeh, Karim. 2011a. « Quartier des spectacles: la Ville tend l'oreille ». *La Presse*, 12 novembre.
- ____ 2011b. « Portion du boulevard Saint-Laurent fermée ». *La Presse*, 3 décembre.
- ____ 2012a. « Boulevard Saint-Laurent ». *La Presse*, 13 avril.
- ____ 2012b. « Des poubelles à 2400\$ ». *La Presse*, 20 août.
- ____ 2012c. « Quartier latin : Diversité et salles de spectacles au menu ». *La Presse*, 14 novembre.

- Bergeron, Maxime. 2012. « Red light : Héritage Montréal craint un trou béant ». *La Presse*, 5 mai.
- Bérubé, Stéphanie. 2002. « Le parc des Festivals verra le jour ». *La Presse*, 28 février.
- Bérubé, Stéphanie et Marie-Claude Girard. 2001. « Cinq organismes mijotent un projet de complexe culturel sur le boulevard Saint-Laurent ». *La Presse*, 7 décembre.
- Binggeli, Isabelle. 2010. « Que le spectacle commence! ». *Le Devoir*, 16 octobre
- Blais, Marie-Christine et Alain de Repentigny. 2010a. « Quand les arts traversent le pont... ». *Le Devoir*, 25 septembre.
- _____. 2010b. « Wilfried-Pelletier après l'OSM: un gros défi! ». *Le Devoir*, 25 septembre.
- Block, Irwin. 2009a. « Arts Groups Like Plan for Gateway ». *The Gazette*, 9 juin.
- _____. 2009b. « Rethink en Route for the Lower Main Following Report ». *The Gazette*, 1er septembre.
- Blondin, Marie-Josée. 2010. « Lettres - Et si la Ville plantait des arbres... ». *Le Devoir*, 25 août.
- Bonneau, Danielle. 2009. « Le Louis Bohème et les Lofts des Arts progressent rondement ». *La Presse*, 17 janvier.
- _____. 2010. « Le goût d'habiter au centre-ville ». *Le Devoir*, 26 septembre.
- _____. 2011. « Revitalisation d'un autre secteur ». *La Presse*, 15 octobre.
- _____. 2012. « Le Quartier latin réinventé ». *La Presse*, 22 septembre.
- Boone, Mike. 2011a. « MSO Show for Haiti Bound to be Another Superb Musical Freebie ». *The Gazette*, 1er septembre.
- _____. 2011b. « Burlesque Activism to Prevent a Nude Main ». *The Gazette*, 2 septembre.
- Boulangier, Luc. 2011. « Après les Belles-Sœurs, les guidounes! ». *La Presse*, 25 novembre.
- Bourgaul-Coté, Guillaume. 2009. « Alain Simard défend le choix du nom de la Maison du Festival Rio Tinto Alcan ». *Le Devoir*, 7 mai.

- Brendan, Kelly. 2012. « Le 2-22 will transform Lower Main - but does it reflect Montreal's culture? ». *The Gazette*, 11 février.
- Brousseau-Pouliot, Vincent. 2011. « Warner Brothers veut revitaliser le Quartier des spectacles ». *La Presse*, 2 novembre.
- Brownstein, Bill. 2010a. « No-Rules Festival is about to Infringe on City's Party Scene ». *The Gazette*, 16 juin.
- _____. 2010b. « Hot Dog Place Does an About-Face ». *The Gazette*, 28 mars.
- _____. 2010c. « Old Characters and Unsung Heroes Deserve a Place on a Walk of Fame ». *The Gazette*, 24 décembre.
- _____. 2011. « Club Tears a Strip off Developers ». *The Gazette*, 16 mars.
- Bumbaru, Dunu et Phyllis Lambert. 2012. « Stop the Wrecking Ball on the Main ». *The Gazette*, 7 avril.
- Bumbaru, Dunu et Phyllis Lambert. 2012. « Revitalisation du patrimoine - Sauvons le boulevard Saint-Laurent! ». *Le Devoir*, 7 avril.
- Cameron, Daphne. 2009a. « Une station de métro consacrée au cinéma? ». *La Presse*, 30 avril.
- _____. 2009b. « État des lieux ». *La Presse*, 9 juin.
- _____. 2009c. « Un rapport "très favorable" au projet ». *La Presse*, 11 août.
- _____. 2009d. « Pleins feux sur la Catherine ». *La Presse*, 18 août.
- Cardinal, François. 2001. « Le Red-Light converti en cité des arts ». *Le Devoir*, 6 décembre.
- _____. 2008. « Le Red Light pourrait passer au vert ». *La Presse*, 28 janvier.
- _____. 2009. « Le métro Saint-Laurent rebaptisé? Peu probable... ». *La Presse*, 21 mai.
- _____. 2012. « Les lieux menacés de Montréal: top 10! ». *La Presse*, 23 février.
- Carrière, Bertrand. 2007a. « Place des festivals: Gérald Tremblay allume les projecteurs ». *La Presse*, 14 septembre.
- _____. 2007b. « Immeuble à vocation culturelle syndicale? ». *Le Devoir*, 17 octobre.
- _____. 2008a. « Flou autour du futur "Red-Light" ». *La Presse*, 23 février.
- _____. 2008b. « Démolition délinquante du 2-22 Sainte-Catherine ». *La Presse*, 9 mars.

- ____ 2008c. « La signature patrimoniale de l'édifice Blumenthal menacée ». *La Presse*, 21 août.
- ____ 2008d. « Le Quartier des spectacles risque la paralysie ». *La Presse*, 3 octobre.
- ____ 2009a. « Trois édifices phares confiés à un homme au passé criminel ». *La Presse*, 30 octobre.
- ____ 2009b. « Quadrilatère Saint-Laurent: levée de boucliers contre le projet du promoteur ». *La Presse*, 7 août.
- ____ 2009c. « Un rapport critique le projet du Red Light ». *La Presse*, 5 août.
- ____ 2010. « Le Quartier des spectacles risque la paralysie ». *La Presse*, 3 octobre.
- Champagne, Sara et Mario Cloutier. 2009. « Trois projets sous haute surveillance ». *La Presse*, 9 avril.
- Chesterman, Lesley. 2011. « A Star in the Making ». *The Gazette*, 18 septembre.
- Chouinard, Marie-Andrée. 2008. « Capitaine culture ». *Le Devoir*, 27 octobre.
- Clément, Éric. 2008. « Le projet du Quartier des spectacles franchit une autre étape ». *La Presse*, 2 avril.
- ____ 2010a. « Bombe sur la Main : graffitis en toute légalité ». *La Presse*. 27 mai.
- ____ 2010b. « La construction du 2-22 toujours bloquée ». *La Presse*, 26 août.
- ____ 2010c. « Quartier des spectacles: nouvelle animation l'hiver prochain ». *La Presse*, 13 septembre.
- ____ 2010d. « 2-22: Ottawa bloque de nouveau le projet ». *La Presse*, 17 septembre.
- ____ 2010e. « Quartier des spectacles: le prix du contrat initial doublé ». *La Presse*, 19 novembre.
- ____ 2011a. « Luminothérapie hivernale ». *La Presse*, 4 octobre.
- ____ 2011b. « Des vidéoprojections au centre-ville ». *La Presse*, 30 novembre.
- ____ 2012a. « Un succès record ». *La Presse*, 30 juillet.
- ____ 2012b. « Un écho au printemps érable ». *La Presse*, 14 septembre.
- ____ 2012c. « Dynamiser le centre-ville ». *La Presse*, 17 novembre.

- ____ 2012d. « Luminothérapie au Quartier des spectacles : Deux nouveaux projets ». *La Presse*, 22 novembre.
- ____ 2012e. « Le Quartier des spectacles: réalisations et projets ». *La Presse*, 24 novembre.
- Cloutier, Mario. 2006a. « Et la lumière fut ». *La Presse*, 12 mai.
- ____ 2006b. « La Main ne sera plus la même ». *La Presse*, 21 juin.
- ____ 2006c. « La ville fourbit ses armes ». *La Presse*, 3 octobre.
- ____ 2006d. « Montréal planche sur un projet de 20 millions ». *La Presse*, 5 octobre.
- ____ 2007a. « L'expropriation va de l'avant ». *La Presse*, 29 mars.
- ____ 2007b. « Le Partenariat est là pour rester ». *La Presse*, 10 mai.
- ____ 2007c. « La ville s'offre du jamais vu ». *La Presse*, 3 novembre.
- ____ 2007d. « La culture déloge le peep-show ». *La Presse*, 13 novembre.
- ____ 2007e. « La Place des arts se refait une beauté intérieure ». *La Presse*, 15 novembre.
- ____ 2007f. « Quartier des spectacles: un projet branché pour Sainte-Catherine ». *La Presse*, 10 décembre.
- ____ 2008a. « Des poubelles innovatrices à Montréal ». *La Presse*, 22 septembre.
- ____ 2008b. « Un manque de vision d'ensemble dénoncé ». *La Presse*, 6 mai.
- ____ 2008c. « Le projet du 2-22 Sainte-Catherine dans une impasse ». *La Presse*, 2 mai.
- ____ 2008d. « À la défense de la rue Sainte-Catherine ». *La Presse*, 17 avril.
- ____ 2008e. « Un contrat de 2,5 millions sans appel d'offre ». *La Presse*, 28 mars.
- ____ 2008f. « C'est un véritable départ ». *La Presse*, 29 janvier.
- ____ 2008g. « Quartier des spectacles: le fédéral n'a rien signé ». *La Presse*, 3 octobre.
- ____ 2008h. « Le FFM occupera aussi la Place des festivals ». *La Presse*, 15 octobre.
- ____ 2008i. « Concours international pour illuminer le Gésu ». *La Presse*, 23 octobre.

- ____ 2008l. « La Ville et Québec vont de l'avant ». *La Presse*, 24 octobre.
- ____ 2008m. « Le Quartier des spectacles prend forme ». *La Presse*, 24 octobre.
- ____ 2008n. « CIBL deviendra locataire ». *La Presse*, 5 novembre.
- ____ 2008o. « Paul Andreu: retour aux sources ». *La Presse*, 17 novembre.
- ____ 2008p. « Rendez-vous 2007 Montréal métropole culturelle: un an plus tard, plusieurs mesures à établir ». *La Presse*, 21 novembre.
- ____ 2008q. « Des projets lumineux pour Montréal ». *La Presse*, 22 novembre.
- ____ 2009a. « Montréal crée un organisme pour gérer le secteur ». *La Presse*, 30 janvier.
- ____ 2009b. « Montréal investit 1,5 m dans le plan lumière ». *La Presse*, 6 février.
- ____ 2009c. « La Ville ne veut pas payer seule ». *La Presse*, 24 février.
- ____ 2009d. « Quartier des spectacles: trois projets bien reçus ». *La Presse*, 15 avril.
- ____ 2009e. « Un chèque de 12 millions ». *La Presse*, 17 avril.
- ____ 2009f. « Relancer la Main ». *La Presse*, 16 mai.
- ____ 2009g. « Un demi-milliard de projets pour le Quartier des spectacles ». *La Presse*, 20 mai.
- ____ 2009h. « La Place des festivals ouvrira dimanche ». *La Presse*, 11 juin.
- ____ 2009i. « Place des Festivals: la renaissance de Montréal ». *La Presse*, 5 septembre.
- ____ 2009l. « Feu vert à deux projets controversés ». *La Presse*, 18 septembre.
- ____ 2009m. « Le Monument-National en feu ». *La Presse*, 16 octobre.
- ____ 2009n. « Un lauréat pour la Place des festivals ». *La Presse*, 20 octobre.
- ____ 2009o. « Le Café Cléopâtre conteste son expropriation ». *La Presse*, 14 novembre.
- Cloutier, Mario et Denis Lessard. 2007. « Québec et Ottawa s'engagent ». *La Presse*, 12 novembre.
- Cloutier, Mario et Nathaëlle Morissette. 2009. « Prêt, pas prêt? ». *La Presse*, 16 mai.

- Collard, Nathalie. 2008. « Une vitrine pour l'architecte ». *La Presse*, 28 octobre.
- Collard, Nathalie. 2009a. « Quartier des spectacles: va-t-on trop vite? ». *La Presse*, 15 février.
- _____. 2009b. « Où est l'audace? ». *La Presse*, 8 avril.
- _____. 2009c. « Le Red Light est déjà mort ». *La Presse*, 20 mai.
- Conter, Alan. 2011. « In Montreal, an Eclectic Mix of Icons ». *The Globe and Mail*, 6 juillet
- Cormier, Anne. 2009. « Du temps pour un projet durable ». *Le Devoir*, 19 juin.
- Corriveau, Émilie. 2010a. « Quadrilatère Saint-Laurent: que la culture soit! ». *Le Devoir*, 30 janvier.
- _____. 2010b. « Que la culture soit! ». *Le Devoir*, 31 janvier.
- _____. 2010c. « Dès le 4 août la Place des festivals accueillera le volet extérieur de Présence autochtone ». *Le Devoir*, 12 juin.
- Corriveau, Jeanne. 2008a. « Culture Montréal veut que les artistes aient leur place dans le Quartier des spectacles ». *Le Devoir*, 6 mai.
- _____. 2008b. « Montréal songe à des trottoirs chauffants dans le Quartier des spectacles ». *Le Devoir*, 8 avril.
- _____. 2009. « Des chambreurs forcés de déménager ». *Le Devoir*, 12 novembre.
- _____. 2010. « C'est parti pour le 2-22 ». *Le Devoir*, 4 mai.
- _____. 2011a. « Pédales en "zone de guerre" ». *Le Devoir*, 6 juillet
- _____. 2011b. « Montréal renonce à exproprier le Café Cléopâtre ». *Le Devoir*, 11 mars.
- _____. 2013. « Le Carré Saint-Laurent sera finalement construit », *Le Devoir*, 3 décembre.
- Côté, Émilie. 2012a. « Une nouvelle salle dans l'ancien Cabaret? ». *La Presse*, 6 mars.
- _____. « Les Francos reprennent la rue Sainte-Catherine ». *La Presse*, 23 mai.
- Croteau, Martin. 2010. « Trois mois de chantier, coin Saint-Laurent et Sainte-Catherine ». *La Presse*, 15 septembre.

- Daoust-Boisvert, Amélie. 2009. « Place au 2-22 Sainte-Catherine ». *Le Devoir*, 9 juin.
- Deglise, Fabien. 2008. « Plaidoyer pour la sauvegarde du patrimoine commercial ». *Le Devoir*, 26 juin.
- _____. 2012a. « L'ONF et le Quartier des spectacles réinventent le concept de PPP ». *Le Devoir*, 26 avril.
- _____. 2012b. « Un mur parlant pour Montréal, signé Moment Factory ». *Le Devoir*, 14 septembre.
- Le Devoir. 2007. « Non à l'appellation Red Light ». *Le Devoir*, 2 novembre.
- _____. 2008. « Adieu peep-shows, bienvenue au 2-22? ». *Le Devoir*, 21 février.
- _____. 2009a. « Nouveau mobilier urbain amovible pour le Quartier des spectacles ». *Le Devoir*, 20 février.
- _____. 2009b. « Baptême du Quartier des spectacles ». *Le Devoir*, 15 juin.
- _____. 2009c. « Un musée drapé de lumière ». *Le Devoir*, 29 octobre.
- _____. 2010a. « La phase 3 du Quartier des spectacles ». *Le Devoir*, 19 février.
- _____. 2010b. « Le cerveau technique du Quartier des Spectacles ». *Le Devoir*, 26 janvier.
- _____. 2010c. « Une fontaine animée à la place des Festivals ». *Le Devoir*, 24 juillet.
- _____. 2010d. « Le chantier du 2-22 reprend ». 2010. *Le Devoir*, 28 septembre.
- _____. 2010e. « Un prix de tourisme au Quartier des spectacles ». 2011. *Le Devoir*, 17 novembre.
- _____. 2011. « Le Quartier des spectacles a un prix ». 2011. *Le Devoir*, 19 novembre.
- _____. 2012a. « Des pierres à garder en mémoire ». *Le Devoir*, 10 mai.
- _____. 2012b. « Boulevard Saint-Laurent : la Ville pressée d'obtenir des garanties du promoteur ». *Le Devoir*, 10 juin.
- _____. 2014. « Québec retire ses billes ». *Le Devoir*, 19 juin.
- Doyon, Frédéric. 2007a. « Vers un design lumineux dynamisé ». *Le Devoir*, 24 juillet.

- ____ 2007b. « Le quartier des spectacles prend forme... sur papier ». *Le Devoir*, 4 novembre.
- ____ 2007c. « Feu vert au PPU ». *Le Devoir*, 26 août.
- ____ 2007d. « Quand l'art illumine la nuit ». *Le Devoir*, 12 septembre.
- ____ 2007e. « La phase I du Quartier des spectacles est enclenchée ». *Le Devoir*, 17 octobre.
- ____ 2007f. « Du mobilier urbain conçu sur mesure pour le Quartier des spectacles ». *Le Devoir*, 11 décembre.
- ____ 2008a. « Le quartier des spectacle en chantier ». *Le Devoir*, 29 janvier.
- ____ 2008b. « Sommet de Montréal, la suite ». *Le Devoir*, 6 février.
- ____ 2009a. « Appui conditionnel au projet du Red Light ». *Le Devoir*, 7 août.
- ____ 2009b. « Petites retouches pour le 2-22 ». *Le Devoir*, 14 août.
- ____ 2009c. « Retard et défection au 2-22 ». *Le Devoir*, 29 octobre.
- ____ 2009d. « Place des lumières ». *Le Devoir*, 15 décembre.
- ____ 2010a. « Le projet de reconversion du Wilder est écarté ». *Le Devoir*, 11 février.
- ____ 2010b. « Reconversion de l'édifice Wilder ». *Le Devoir*, 12 février.
- ____ 2010c. « Quartier des spectacles - Lettre d'un DJ au maire de Montréal ». *Le Devoir*, 14 avril.
- ____ 2011. « Un peu de "oumf" pour la rentrée ». *Le Devoir*, 26 août.
- ____ 2012a. « Culture Montréal a 10 ans ». *Le Devoir*, 24 février.
- ____ 2012b. « Les pierres attendront ». *Le Devoir*, 21 mars.
- ____ 2012c. « Le projet du Wilder dans les limbes? » *Le Devoir*, 11 septembre.
- ____ 2012d. « Glaces et soleils nocturnes ». *Le Devoir*, 6 décembre.
- Dumas, Ève. 2012. « La restauration mobile déménage ». *La Presse*, 5 mai.
- Elkouri, Rima. 2007. « Sous les ampoules, un quartier ». *La Presse*, 13 novembre.
- ____ 2008. « Montréal, huitième merveille du monde ». *La Presse*, 10 août.

- Everett-Green, Robert. 2011. « Montreal Symphony's New Home May Be Even Better news for its Rival ». *The Globe and Mail*, 2 juillet.
- Freed, Josh. 2010. « Now they're Destroying the Lower Main, too ». *The Gazette*, 9 octobre.
- Friede, Eva. 2010. « City of Lights ». *The Gazette*, 16 février.
- The Gazette. 2006. « Montréal Doesn't Need Another Sterile Glass Bon ». *The Gazette*, 10 octobre.
- _____. 2008. « Green Light for Showcase ». *The Gazette*, 25 octobre.
- _____. 2009. « Demolishing the Past ». 2009. *The Gazette*, 30 décembre.
- _____. 2011a. « Mortar to Be Replaced in Quartier des Spectacles ». *The Gazette*, 23 mars.
- _____. 2011b. « The Quartier Puts City's Creative Talents on Display ». *The Gazette*, 16 mai.
- _____. 2011c. « The Quartier and the Creative Class ». 2011. *The Gazette*, 18 mai.
- _____. 2011d. « Quartier des Spectacles wins travel writers' award ». *The Gazette*, 15 novembre.
- _____. 2013. « An Outdoor Skating Rink Downtown? Cool! ». *The Gazette*, 26 janvier.
- Guillemette, Méliissa. 2009. « Vivement le 2-22, et vite! ». *La Presse*, 9 août.
- _____. 2010. « Parallèle sur un métro - Pour un petit Broadway à Montréal ». *Le Devoir*, 30 janvier.
- Gyulai, Linda. 2011a. « City Drops Expropriation Plan for Café Cléopâtre ». *The Gazette*, 11 mars.
- _____. 2011b. « City Took Real Estate Bath ». *The Gazette*, 17 mai.
- _____. 2012. « Activists Plead to Save Lower Main ». *The Gazette*, 16 décembre.
- Handfield, Catherine. 2009a. « La place des festivals prend vie ». *La Presse*, 7 septembre.
- 2009b. « La première phase d'un projet d'envergure ». *La Presse*, 8 septembre.

- Handfield, Catherine et Thierry Haroun. 2011. « L'économie créative permet d'intégrer à la culture des secteurs qui auparavant en étaient exclus ». *Le Devoir*, 23 avril.
- Harrold, Max. 2012. « Place Émilie Gamelin Comes of Age ». *The Gazette*, 7 juillet.
- Heinrich, Jeff. 2011. « 21-Swing Orchestra Strikes a Chord with Users in Quartier des Spectacles ». *The Gazette*, 11 mai.
- _____. 2012. « Designed for One and All ». *The Gazette*, 2 juin.
- Hustak, Alan. 2008a. « Turning Right on Red Light District ». *The Gazette*, 17 février.
- _____. 2008b. « A Piece of History on the Block ». *The Gazette*, 17 août.
- Kelly, Brendan. 2007. « A Showcase for the City ». *The Gazette*, 13 novembre.
- King, Donovan. 2011. « The Lower Main's Heritage ». *The Gazette*, 22 décembre.
- Lachapelle, Jacques. 2009. « Une planification urbaine dérégulée ». *Le Devoir*, 15 juin.
- Lalonde, Catherine. 2011. « L'édifice Wilder ira au milieu de la danse ». *Le Devoir*, 30 janvier.
- Lamarche, Bernard. 2005. « Le quartier des spectacles s'offre une image de marque ». *Le Devoir*, 6 mars.
- Lamey, Mary. 2005. « A Hub for the Arts ». *The Gazette*, 21 octobre.
- _____. 2006. « Seedy Pursuits Brushed Away by Higher Culture ». *The Gazette*, 6 octobre.
- Lampert, Allison. 2011. « Culture Clash on the Main ». *The Gazette*, 19 décembre.
- Laurence, Jean-Christophe. 2009a. « Faut-il sauver le Red Light? ». *La Presse*, 16 mai.
- _____. 2009b. « "C'est ma vie, ici" ». *La Presse*, 16 mai.
- _____. 2009c. « Les projets d'Angus ». *La Presse*, 16 mai.
- _____. 2009d. « Le Red Light en cinq temps ». *La Presse*, 16 mai.
- _____. 2009e. « Last call pour le Red Light ». *La Presse*, 16 mai.
- _____. 2009f. « "Incongru", "non achevé", "peu d'intérêt"... ». *La Presse*, 10 juin.

- ____ 2009g. « Quadrilatère Saint-Laurent: consultations et appréhensions ». *La Presse*, 21 mai.
- ____ 2009h. « Pour en finir avec le Red Light ». *La Presse*, 21 mai.
- ____ 2011. « La victoire de Cléopâtre, célèbre bar de danseuses ». *La Presse*, 26 mars.
- ____ 2013. « Patrimoine en péril ». *La Presse*, 26 février.
- LeBel, Andrée. 2011. « Un prix pour le Quartier des spectacles ». *La Presse*, 19 novembre.
- Lefebvre, Sylvain. 2002. « Faut-il un "Broadway montréalais"? ». *La Presse*, 17 août.
- Lemery, Claude-Sylvie. 2011. « The Heart of the City ». *The Gazette*, 15 janvier.
- Lemay, Daniel. 2012a. « Art actuel 2-22 ouvre ses portes ». *La Presse*, 14 mars.
- ____ 2012b. « Après le béton et les lumignoies ». *La Presse*, 1^{er} décembre.
- Lepage, Mark. 2014. « Jazz fest : City Swoons to Woodkid's sound ». *The Gazette*, 27 juin.
- Letarte, Martine. 2009a. « Vivre dans le Quartier des spectacles - Pourquoi ne pas habiter dans le feu de l'action? ». *Le Devoir*, 19 avril.
- ____ 2009b. « Montréal aura un nouveau centre-ville en 2011 ». *Le Devoir*, 19 avril.
- ____ 2009c. « Le Quartier des spectacles devient une réalité ». *Le Devoir*, 19 avril.
- Levesque, Kathleen. 2006. « L'économie sociale financera le Quartier des spectacles ». *Le Devoir*, 5 octobre.
- ____ 2007. « Le projet du Quartier des spectacles se remet en marche ». *Le Devoir*, 10 mai.
- ____ 2010a. « Plus rien ne bouge au 2-22 ». *Le Devoir*, 7 juillet.
- ____ 2010b. « Montréal soutient les projets de la SDA ». *Le Devoir*, 20 février.
- ____ 2010c. « Régime minceur pour le Quartier des spectacles ». *Le Devoir*, 13 février.
- ____ 2010d. « Le Quartier des spectacles sous enquête ». *Le Devoir*, 19 février.
- ____ 2010e. « Le nouveau 2-22 évitera la consultation populaire ». *Le Devoir*, 20 mars.

- Levesque, Kathleen et Jeanne Corriveau. 2009. « Feu vert aux projets de la Société de développement Angus ». *Le Devoir*, 18 septembre.
- Lévesque, Lia. 2011. « Quartier des spectacles - Un nouvel édifice dédié à la danse ». *Le Devoir*, 20 août
- Loversees, Helga. 2005. « Renewal Tries to Marry Arts and Commerce ». *The Globe and Mail*, 4 janvier.
- Magder, Jason. 2009a. « 2-22 Developers Defend Vision ». *The Gazette*, 20 mai.
- _____ 2009b. « Downtown 2-22 Building Is a Go ». *The Gazette*, 11 août.
- Mennie, James. 2009. « Plan Will Dim the Red-Light Charm, Local Says ». *The Gazette*, 18 juillet.
- _____ 2010. « Cultural Centre Funds Coming ». *The Gazette*, 8 juillet.
- Meunier, Hugo. 2011. « Quartier des spectacles: les sphères vandalisées ». *La Presse*, 12 janvier.
- Montpetit, Caroline. 2009. « Le Red Light à bout de souffle ». *Le Devoir*, 21 août.
- Morissette, Nathaëlle. 2008. « Quartier des spectacles: place publique animée toute l'année ». *La Presse*, 10 août.
- _____ 2009a. « Commandité par... ». *La Presse*, 16 mai.
- _____ 2009b. « Place des Festivals: embrasser Montréal ». *La Presse*, 28 août.
- _____ 2009c. « Noël à la place des Festivals ». *La Presse*, 4 novembre.
- _____ 2012. « Le Quartier des spectacles n'attend plus que l'été ». *La Presse*, 5 mai.
- Muise, Monique. 2009. « Developer Riles Burlesque Troupe ». *The Gazette*, 9 juillet.
- Myles, Brian. 2011. « Occupons Montréal - Les réfugiés du système financier ». *Le Devoir*, 29 octobre.
- Nadeau, Jean-François. 2008. « Montréal, ville ouverte ». *Le Devoir*, 26 septembre.
- Nadeau, Jessica. 2012. « L'art urbain à échelle humaine ». *Le Devoir*, 25 février.
- Nawrocki, Norman. 2011. « This Art is Getting Between Me and My Bus ». *The Gazette*, 26 janvier.
- Noel, André. 2008. « La SHDM préfère des bureaux à l'art ». *La Presse*, 24 octobre.

- Normandin, Pierre-André. 2012a. « Quatre ans d'entraves sur la rue de Bleury ». *La Presse*, 10 mars.
- _____. 2012b. « 9 millions dans un cul-de-sac à déchets ». *La Presse*, 24 août.
- Paré, Isabelle. 2009. « Montréal accélère la mise en lumière du Quartier des spectacles ». *Le Devoir*, 6 février.
- _____. 2011a. « Le cœur de Montréal sera un jardin de givre ». *Le Devoir*, 4 octobre.
- _____. 2011b. « Le Quartier des spectacles veut essaimer jusqu'au Quartier latin ». *Le Devoir*, 23 mars.
- _____. 2011c. « Les cinq ans de Montréal ville UNESCO de design ». *Le Devoir*, 20 avril.
- _____. 2011d. « Cinquante spectacles gratuits par jour au Festival de jazz 2011 ». *Le Devoir*, 8 juin.
- _____. 2012a. « Le 2-22 prend finalement vie dans le Quartier des spectacles ». *Le Devoir*, 7 février.
- _____. 2012b. « La lumière embrasse le Quartier des spectacles ». *Le Devoir*, 22 février.
- _____. 2012c. « Héritage Montréal identifie les dix sites les plus menacés dans la métropole ». *Le Devoir*, 24 février.
- _____. 2012d. « Un nouveau pôle d'art actuel au centre-ville de Montréal ». *Le Devoir*, 14 mars.
- _____. 2012e. « Parcours de lumière enrichi dans le Quartier des Spectacles ». *Le Devoir*, 27 avril.
- _____. 2012f. « Montréal en fête dans le Quartier des spectacles ». *Le Devoir*, 17 mai.
- _____. 2012g. « Iceberg et poésie en images ». *Le Devoir*, 28 septembre.
- _____. 2012h. « Le Quartier des spectacles prépare son expansion vers l'est ». *Le Devoir*, 6 décembre.
- _____. 2012. « Concours Créer l'hiver - Le début de l'hiver en lumière dans le Quartier des spectacles ». *Le Devoir*, 16 décembre.
- Peritz, Ingrid. 2007. « Curbing the Sin in Montréal's Red Light District ». *The Globe and Mail*, 9 avril.

- Perusse, Bernard. 2011. « Construction or not, the show must go on ». *The Gazette*, 8 juin.
- Petrowski, Nathalie. 2008a. « Rien à envier à Barcelone? Vraiment? ». *La Presse*, 12 juillet.
- _____. 2008b. « La place vide ». *La Presse*, 15 novembre.
- _____. 2009. « Bons baisers de Montréal ». *La Presse*, 9 septembre.
- _____. 2010. « Le Quartier des spectres ». *Le Devoir*, 22 septembre.
- Pohl, John. 2012 « Home is Where the Art is : Three Organizations Move into the New 2-22 Building ». *The Gazette*, 18 février.
- Plamondon Émond, Étienne. 2012. « Quartiers culturels – “Il faut que les citoyens participent à la vie culturelle” ». *Le Devoir*, 25 février.
- Pratka, Ruby. 2011. « Place des Festivals Offers Fresh Hope ». *The Gazette*, 11 janvier.
- La Presse. 2005. « Alliance se retire du projet du complexe Spectrum ». *La Presse*, 27 septembre.
- _____. 2008. « Un quartier d'un kilomètre carré ». *La Presse*, 3 octobre.
- _____. 2008. « Et la rue Sainte-Catherine? ». *La Presse*, 3 octobre.
- _____. 2009a. « Rio Tinto Alcan donne son nom à la Maison du Festival de jazz ». *La Presse*, 1^{er} mai.
- _____. 2009b. « Montréal fait sa place ». *La Presse*, 8 septembre.
- _____. 2010a. « Cent jours d'événements extérieurs gratuits seront offerts au Quartier des spectacles ». *La Presse*, 18 mai.
- _____. 2010b. « Opération réussie pour Juste pour rire dans le quartier des spectacle ». *La Presse*, 26 juillet.
- _____. 2011a. « Le Café Cléopâtre ne sera pas exproprié ». *La Presse*, 10 mars.
- _____. 2011b. « Lumière sur l'hiver ». *La Presse*, 16 décembre.
- Primeau, Jacques. 2007. « Le Quartier des spectacles: crucial pour la culture et pour Montréal ». *Le Devoir*, 12 novembre.
- Rastelli, Louis. 2011. « The Quartier and the Creative Class ». *The Gazette*, 18 mai

- Ravensbergen, Jan. 2010. « Summertime, and Living is Ugly ». *The Gazette*, 12 juin.
- Renaud, Philippe. 2009. « Place des festivals: des changements à apporter ». *La Presse*, 3 juillet.
- Richer, Anne. 2009. « Jacques Primeau ». *La Presse*, 23 novembre.
- Rioun Soucy, Louise-Maude. 2006a. « Le Quartier des spectacles commence à prendre forme ». *Le Devoir*, 22 juin.
- _____. 2006b. « Un édifice écolo inspiré du Red Light ». *Le Devoir*, 5 octobre.
- _____. 2013. « Emblèmes patrimoniaux à sauver ». *Le Devoir*, 26 février.
- Rodrigue, Sébastien. 2005. « Le Quartier des spectacles sous les projecteurs ». *La Presse*, 3 juin.
- _____. 2008a. « Adieu terrain vague ». *La Presse*, 25 janvier.
- _____. 2008b. « Feu vert au 2-22 Sainte-Catherine ». *La Presse*, 10 juin.
- Sansfaçon, Patrick. 2008. « Adieu luxure, place à la culture ». *La Presse*, 21 février.
- Scott, Marian. 2012. « Is This the End of an Architectural Era? ». *The Gazette*, 24 février.
- Semenak, Susan. 2011. « The Minds Behind the Designs ». *The Gazette*, 25 mai.
- Shields, Alexandre. 2007. « Coup d'envoi du Quartier des spectacles ». *Le Devoir*, 13 novembre.
- Simard, Alain. 2009. « L'équipe Spectra a tout tenté pour sauver le Spectrum ». *Le Devoir*, 1er mars.
- Sutherland, Anne. 2010a. « Accessing Shops in Construction Zone a Challenge ». *The Gazette*, 3 mars.
- _____. 2010b. « Project Work is on Time, City Says ». *The Gazette*, 8 avril.
- Scott, Marian. 2012. « Mourning for the Red Light district ». *The Gazette*, 26 mai.
- Schwartz, Susan. 2012. « Luminotherapie Lights the Way ». *The Gazette*, 29 novembre.
- Thériault, Normand. 2012. « Que Montréal soit! ». *Le Devoir*, 25 février.
- Tison, Marc. 2009. « Plaire aux foules... et les contrôler ». *La Presse*, 2 novembre.

- Tremblay, Odile 2012. « Les fantômes de la Main ». *Le Devoir*, 11 février.
- Vailles, Francis et André Noel. 2011. « Red-Light: des entrepreneurs proches du crime organisé ». *La Presse*, 25 mai.
- Vallée, Pierre. 2010a. « Autour du boulevard Saint-Laurent - Il y aura un 2-22... ». *Le Devoir*, 30 janvier.
- _____ 2010b. « Il y aura un 2-22... ». *Le Devoir*, 31 janvier.
- Vallet, Stéphanie. 2011. « Quartier des spectacles: bouffée de culture en plein air ». *La Presse*, 26 août.
- Wexler, Suzanne. 2011. « Lighting up Winter ». *The Gazette*, 4 janvier.
- Wilkin, Robert. 2012. « Priority for pedestrians ». *The Gazette*, 11 juin.
- Wolfe, Joshua. 2002. « Parks Are for People ». *The Gazette*, 3 août.
- _____ 2009. « La Maison du Jazz renommée ». *Le Devoir*, 1er mai.
- Yaccarini, Christian. 2012. « En effet, sauvons le boulevard Saint-Laurent! ». *Le Devoir*, 23 avril.