

**UNIVERSITÉ DU QUÉBEC**  
**INSTITUT NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE**  
**CENTRE – URBANISATION CULTURE SOCIÉTÉ**

**LA VIE SOCIALE DES ŒUVRES D'ART DANS LES ESPACES PUBLICS**  
**Études de cas montréalais**

Par

**Laurent VERNET**

M.A. histoire de l'art

Thèse présentée pour obtenir le grade de

Philosophiae doctor, Ph.D.

**Doctorat en études urbaines**

Programme offert conjointement par l'INRS et l'UQAM

Septembre 2016

Cette thèse intitulée

**LA VIE SOCIALE DES ŒUVRES D'ART DANS LES ESPACES PUBLICS**  
**Études de cas montréalais**

et présentée par

**Laurent VERNET**

a été évaluée par un jury composé de

Mme Claire POITRAS, présidente et examinatrice interne, INRS-UCS

Mme Annick GERMAIN, directrice de thèse, INRS-UCS

Mme Hélène BÉLANGER, codirectrice de thèse, UQAM

M. Guy BELLAVANCE, examinateur interne, INRS-UCS

Mme Suzanne PAQUET, examinatrice externe, Université de Montréal

*À James*

## RÉSUMÉ

Cette recherche exploratoire et inductive porte sur les publics des œuvres d'art dans les espaces publics; des publics qui ont rarement été étudiés de manière empirique. Plus précisément, cette étude vise la description des modes d'interaction des publics avec les monuments et les œuvres d'art public. Pour développer de nouvelles perspectives sur ces objets artistiques qui se trouvent dans des parcs, des places et des squares, l'auteur s'appuie sur la définition que fait la sociologie urbaine des espaces publics. Considérés non pas comme des espaces de discours mais comme des environnements concrets, ils sont des lieux de sociabilité publique, où des inconnus sont en situation d'interaction et entretiennent des liens ténus et éphémères. Inspirée par le documentaire de Wililam H. Whyte *The Social Life of Small Urban Spaces*, l'observation filmée est employée comme méthode de collecte de données, ce qui permet une analyse fine des interactions que les publics ont avec les œuvres montréalaises ainsi documentées. À travers quatre études de cas est analysée la vie sociale de huit œuvres qui sont installées dans les places publiques du Quartier international de Montréal, au square Saint-Louis, au parc du Mont-Royal et sur l'île Sainte-Hélène; des rassemblements uniques comme Occupons Montréal, le tam-tam et le Pikinc Électronik sont au passage abordés. Le point de vue sur la vie sociale des œuvres dans les espaces publics se transforme au fil des études de cas : alors qu'il est d'abord question des usages que font les publics de ces objets d'art, l'analyse porte de plus en plus sur les interactions entre publics et œuvres. À partir du registre des interactions entre inconnus formulé par Lyn H. Lofland, la discussion qui conclut cette thèse propose, au regard des résultats de cette enquête, cinq principes pour décrire les interactions entre publics et œuvres, ce qui permet d'ouvrir une réflexion sur la portée de ces interactions dans notre expérience de la ville.

Mots-clés : œuvres d'art; espaces publics; sociabilité publique; publics; Montréal.

## ABSTRACT

This exploratory, inductive research is focused on publics for artworks in public spaces – publics that have rarely been the subject of empirical study. More specifically, this study aims to describe the ways in which publics interact with monuments and works of public art. To develop new perspectives on these art objects that are found in parks and squares, the author adopts the definition of public spaces used in urban sociology. In this definition, public spaces are seen not as spaces of discourse but as concrete environments, sites of public sociability in which strangers are in a situation of interaction and maintain tenuous, ephemeral links. Following the method used by William H. Whyte in his documentary *The Social Life of Small Urban Spaces*, filmed observation was employed for data collection, making it possible to undertake a detailed analysis of the interactions documented between publics and the chosen Montréal artworks. Through four case studies, the social life of eight artworks installed in the public squares of the Quartier international de Montréal, Saint-Louis Square, Mount Royal Park, and St. Helen's Island is analyzed; unique gatherings such as Occupons Montréal, the tam-tam, and the Piknic Électronik are also addressed. The point of view on the social life of artworks in public spaces is transformed as the case studies proceed: at first, the focus is on the uses made by publics of these art objects, but the analysis shifts gradually to interactions between publics and artworks. Using as a basis the register of interactions among strangers formulated by Lyn H. Lofland, the discussion that concludes the dissertation proposes, given the results of the research, five principles to describe interactions between publics and artwork, thus opening to a reflection on the effect of these interactions on our experience of the city.

Keywords: artworks; public spaces; public sociability; publics; Montréal.

## REMERCIEMENTS

Exploratoire et inductive : ces adjectifs, que j'emploie ponctuellement pour qualifier cette étude, rappellent que la recherche est un processus qui n'a rien de linéaire. C'est dire l'importance d'être bien aiguillé dans le cadre d'un cheminement doctoral. Pour leur rigueur, leur pertinence, leur intelligence et leur intérêt soutenu, je remercie Annick Germain et Hélène Bélanger, qui ont codirigé cette thèse. Grâce à cette collaboration, j'ai pu un peu mieux comprendre la portée des questions que j'ai commencé à me poser il y a maintenant une dizaine d'années, dans le cadre d'une maîtrise en histoire de l'art. Je leur serai toujours reconnaissant d'avoir été sensibles à l'idée à la base de cette étude, quand je les ai rencontrées dans les premières semaines de ma scolarité, alors que ma problématique n'était pas encore tout à fait « urbaine. » Je remercie particulièrement Annick d'avoir pressenti l'intérêt de la sociabilité publique pour ma réflexion et de m'avoir incité à suivre cette riche voie. Je suis entre autres gré à Hélène d'avoir vu la pertinence du documentaire de William H. Whyte *The Social Life of Small Urban Spaces* pour le développement de cette recherche et de m'avoir envoyé sur le terrain outillé et accompagné. Qu'aurait été cette thèse sans ces outils cruciaux pour observer et comprendre la vie sociale des espaces publics?

J'ai eu le privilège d'être bien accompagné tout au long de ce processus. Le travail sur le terrain a été réalisé avec la collaboration d'une assistante de recherche, Cecilia de la Mora. Les visites complémentaires de site ont été effectuées avec les photographes Denise Caron et Thibaut Larquey. Les cartes qui accompagnent les études de cas ont été réalisées par l'analyste Nathalie Vachon de l'INRS. La relecture et la mise en forme de la thèse ont été complétées par une autre assistante de recherche, Charlotte Montfils-Ratelle. Je les remercie d'avoir enrichi cette thèse de leur regard. Que l'on me permette d'évoquer ici le travail de la réviseuse linguistique Käthe Roth, avec qui je collabore lors de la rédaction de textes en anglais.

J'ai aussi été bien conseillé. De nombreuses rencontres, faites à l'occasion de conférences et de publications, m'auront permis de raffiner ma réflexion. Je pense à Julia Lossau et Quentin Stevens, à Sandra Breux et à l'équipe de la revue *Environnement urbain*, à Martha Radice et Alexandrine Boudreault-Fournier, ainsi qu'à Martin Zebracki et Joni M. Palmer. Je ne peux m'empêcher d'avoir une pensée pour les professeurs de l'INRS et de l'UQAM que j'ai croisés dans le cadre du programme de doctorat en études urbaines – dont la directrice du Centre UCS, Claire Poitras, qui a été présente à divers moments de mon parcours. Je la remercie d'avoir accepté de siéger sur mon jury de thèse, ainsi que Guy Bellavance et Suzanne

Paquet. Cette dernière m'a d'ailleurs mis sur la piste de textes de Bruno Latour et d'Antoine Hennion qui sont cités au chapitre 7. Par ailleurs, je dois mentionner que ma réflexion a été alimentée par plusieurs étudiants, tant des collègues du doctorat que d'autres qui ont assisté à la présentation de mes travaux dans des séminaires où j'ai été invité. Je salue Josianne Poirier, avec qui j'ai toujours le bonheur d'échanger.

Finalement, je dois dire que j'ai été particulièrement bien entouré. À ma famille et à mes amis, dont certains m'ont accompagné sur le terrain (au tam-tam et au Piknic Électronik), j'exprime ma gratitude : merci de m'avoir permis d'avoir une vie sociale stimulante. Je remercie mon employeur de sa souplesse et mes collègues de leur compréhension. À James Phillips, mon précieux compagnon de route, qui était là avant le début de cette longue aventure : cette thèse a sans aucun doute bénéficié de ton indéfectible soutien, de ta générosité, de ta patience, de ton écoute, de ton amitié et de ton amour. Je te dédie ces pages.

# TABLE DES MATIÈRES

<b>Liste des tableaux</b> .....	<b>xi</b>
<b>Liste des figures</b> .....	<b>xi</b>
<b>Introduction : quelques notes d'usage</b> .....	<b>1</b>
<b>Chapitre 1 : sur l'art et l'espace que l'on dit publics</b> .....	<b>10</b>
1.1 Un genre-valise pour public captif et infini ? .....	10
1.2 Identités multiples .....	14
1.2.1 <i>Le monument et la statuaire</i> .....	14
1.2.2 <i>L'art public</i> .....	17
1.3 Tout le monde et (une seule) personne.....	22
1.3.1 <i>Tout le monde : de la production à la réception</i> .....	22
1.3.2 <i>... et (une seule) personne</i> .....	26
1.4 Art et public : une relation incomprise? .....	29
1.4.1 <i>L'État, protecteur du bien commun</i> .....	30
1.4.2 <i>Espace de discours</i> .....	31
1.4.3 <i>Espaces d'usages, de sociabilités et de significations</i> .....	35
1.5 L'art dans les espaces publics.....	44
<b>Chapitre 2 : des publics urbains. Le projet de recherche</b> .....	<b>46</b>
2.1 Et après? Les espaces publics urbains pour pallier le silence .....	46
2.2 Méthodologies .....	50
2.2.1 <i>L'observation filmée comme méthode de collecte des données</i> .....	53
2.3 De l'usage à l'interaction : apprendre de la sociabilité publique.....	56
<b>Chapitre 3 : les places publiques du Quartier international de Montréal</b> .....	<b>60</b>
3.1 L'occupation du territoire .....	64
3.1.1 <i>Un public d'exception et révélateur</i> .....	71
3.2 Faire du neuf avec du vieux : la rencontre urbaine du public et du privé .....	74
3.2.1 <i>Arts, culture et réaménagement urbain : intérêts combinés</i> .....	76
3.3 Le vieux : le square Victoria et le choc du présent .....	78

3.3.1	<i>Une continuité : un secteur d'activité économique</i> .....	78
3.3.2	<i>Une rupture : un déclin symbolique</i> .....	80
3.3.3	<i>Un rapport formel à l'histoire</i> .....	82
3.3.4	<i>Dans la distance : le Monument à la reine Victoria</i> .....	85
3.3.5	<i>Dans la proximité : deux œuvres de Ju Ming</i> .....	92
3.4	La nouveauté antérieure : la place Jean-Paul-Riopelle après le choc médiatique .....	104
3.4.1	<i>Entre-deux: La Joute de Jean-Paul Riopelle</i> .....	108
3.5	Conclusion : les publics tertiaires du QIM .....	114
<b>Chapitre 4 : le square Saint-Louis</b> .....		<b>117</b>
4.1	Un poète maudit condamné au silence .....	117
4.2	De Nelligan à Crémazie : retour vers la continuité .....	119
4.3	Un quartier juif? Une continuité dans la rupture .....	123
4.4	Un square pour les hippies : une rupture dans la continuité .....	131
4.5	De la diversité aux marginaux puis aux publics : une autre continuité .....	137
4.5.1	<i>Au centre : les publics du Monument à Louis-Octave Crémazie</i> .....	138
4.5.2	<i>En retrait : les publics du Monument à Émile Nelligan</i> .....	141
4.6	Un contraste partagé .....	143
<b>Chapitre 5 : Le Monument à sir George-Étienne Cartier</b> .....		<b>151</b>
5.1	Le tam-tam : un « vivre ensemble » négocié.....	151
5.1.1	<i>Une implication légère réfutant la coercition</i> .....	156
5.2	Une institution montréalaise en constante mutation.....	158
5.3	Un phénomène en quête de sens .....	160
5.4	Sur le terrain : une sociabilité publique paroxystique .....	165
5.4.1	<i>Une négociation constante</i> .....	174
5.5	Le monument comme point de rassemblement et centre névralgique.....	175
5.5.1	<i>Une œuvre comme une inconnue</i> .....	182
5.6	Une placette souple pour publics nombreux .....	184
5.7	Les avantages de la monumentalité et de la densité .....	193

<b>Chapitre 6 : <i>Man. Three disks</i></b> .....	<b>195</b>
6.1 Le Piknic Électronik : un « vivre ensemble » encadré .....	195
6.2 Une institution en plein développement.....	199
6.2.1 <i>Questions de programmation</i> .....	201
6.3 Sur le terrain : une sociabilité publique riche et programmée .....	205
6.4 <i>Man. Three Disks</i> : un ancrage significatif et signifiant .....	215
6.4.1 <i>Un attachement profond</i> .....	218
6.5 La double vie du Calder.....	221
6.6 Autre parc, autres mœurs : vivre et consommer la ville? .....	231
<b>Chapitre 7 : quelle vie sociale?</b> .....	<b>233</b>
7.1 Questions de principes : variations sur cinq thèmes loflandiens .....	233
7.1.1 <i>La mobilité coopérative : une plus ou moins grande proximité</i> .....	234
7.1.2 <i>L'inattention civile : entre ne pas regarder et regarder</i> .....	237
7.1.3 <i>La reconnaissance de la singularité de l'objet : un objet pas comme les autres</i> .....	238
7.1.4 <i>L'aide restreinte : signal et support</i> .....	240
7.1.5 <i>Le rôle de l'audience : effets d'entraînement</i> .....	242
7.2 Quelles interactions? .....	244
7.2.1 <i>Des objets et des hommes : une piste pragmatique</i> .....	245
7.2.2 <i>Quelle portée pour ces interactions?</i> .....	248
<b>Conclusion : une vie sociale sous observation</b> .....	<b>252</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>258</b>
<b>Annexe 1 : DOCUMENT DE PRÉSENTATION DE LA RECHERCHE</b> .....	<b>280</b>
<b>Annexe 2 : FORMULAIRE DE CONSENTEMENT</b> .....	<b>281</b>
<b>Annexe 3 : GRILLES D'ENTRETIEN AVEC LES INTERVENANTS-CLÉS</b> .....	<b>282</b>
<b>Annexe 4 : EXTRAITS DU DOCUMENT <i>LE QUARTIER INTERNATIONAL. UN POINT ENTRE MONTRÉAL ET LE MONDE. PLAN DE PARTENARIAT PRIVÉ – GUIDE DE PRÉSENTATION</i></b> .....	<b>283</b>
<b>Annexe 5 : dépliant <i>ju ming à montréal</i></b> .....	<b>289</b>
<b>Annexe 6 : dépliant <i>la vente de petits objets aux dimanches des tam-tams du mont-royal</i></b> .....	<b>291</b>

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau 2.1 : Synthèse de l'échantillon.....	51
Tableau 3.1 : Typologie des publics du <i>Monument à la reine Victoria</i> .....	91
Tableau 3.2 : Typologie des publics des œuvres de Ju Ming.....	102
Tableau 3.3 : Typologie des publics de <i>La Joute</i> de Jean-Paul Riopelle.....	113
Tableau 3.4 : Synthèse comparative de l'analyse des publics.....	115

## LISTE DES FIGURES

Figure 3.1 : Le monument est placardé de messages.....	64
Figure 3.2 : Les revendications sont diverses.....	65
Figure 3.3 : Une jeune fille transcrit une citation de Derrida sur une pancarte.....	65
Figure 3.4 : Le panneau d'identification du monument victime de « yarn bombing ».....	67
Figure 3.5 : Tout le mobilier urbain est sujet à un assaut de « yarn bombing ».....	67
Figure 3.6 : D'autres curieux sont venus photographier l'occupation.....	68
Figure 3.7 : Des Indignés s'affairent dans la forêt urbaine.....	69
Figure 3.8 : Des objets de toutes sortes s'accumulent sur <i>Taichi Boxing Shadow</i> .....	69
Figure 3.9 : <i>Taichi Single Whip</i> sert ici de support pour une chaise.....	70
Figure 3.10 : Un graffiti trouvé sur le monument.....	73
Figure 3.11 : Gauthier Daoust Lestage Inc. – Provencher Roy & Associés, Esquisse préliminaire pour le square Victoria, septembre 1999.....	82
Figure 3.12 : Carte présentant l'emplacement des œuvres étudiées dans le QIM, ainsi que la position et l'angle de la caméra durant les observations.....	85
Figure 3.13 : Des travailleurs sont assis et mangent leur lunch à l'ombre autour du <i>Monument à la reine Victoria</i> .....	86
Figure 3.14 : Des traces de l'utilisation du pourtour par des skateboarders.....	90
Figure 3.15 : Des travailleurs sont assis sur les bancs à l'ouest de l'agora, laissant l'espace libre pour les piétons qui peuvent circuler dans ce sous-espace du square.....	95
Figure 3.16 : Un jeune pratique le skaboarding à proximité de <i>Taichi Single Whip</i> , pendant qu'un enfant imite sa pose, à l'arrière-plan, à gauche .....	100
Figure 3.17 : <i>Taichi Single Whip</i> arborant un chandail des Canadiens de Montréal .....	101
Figure 3.18: Des travailleurs assis sur les bancs à l'est de <i>La Joute</i> le midi.....	109
Figure 3.19 : Des travailleurs assis sur le pourtour de l'espace où se trouve <i>La Joute</i> le midi..	110
Figure 4.1 : Carte présentant l'emplacement des œuvres étudiées dans le square Saint-Louis, ainsi que la position et l'angle de la caméra durant les observations.....	117

Figure 4.2 : Le <i>Monument à Émile Nelligan</i> (2005) de Roseline Granet.....	118
Figure 4.3 : Le <i>Monument à Louis-Octave Crémazie</i> (1906) de Louis-Philippe Hébert.....	120
Figure 4.4 : Lettre du 10 mai 1926 de Moe Friedman au maire Martin, présentant son projet de commémoration pour le square Saint-Louis.....	124
Figure 4.5 : Résolution du comité exécutif de la Ville, extraite du procès-verbal de l'assemblée du 27 mai 1926, rejetant la demande du comité.....	125
Figure 4.6 : Lettre du 27 mai 1926 du Chef du secrétariat de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, concernant un projet de commémoration de Louis Fréchette au square Saint-Louis .....	126
Figure 4.7: Résolution du Conseil général de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, extraite du procès-verbal de la séance du 25 mai 1926, concernant un projet de commémoration de Louis Fréchette au square Saint-Louis.....	127
Figure 4.8 : Résolution du comité exécutif de la Ville, extraite du procès-verbal de l'assemblée du 15 octobre 1926, acceptant l'emplacement où pourrait être érigé un monument à Louis Fréchette.....	128
Figure 4.9 : Une exposition au square Saint-Louis, le 29 juillet 1956.....	131
Figure 4.10 : Une exposition au square Saint-Louis, le 29 juillet 1956.....	132
Figure 4.11 : Photos de l'exposition « La fête de l'œil et de la main ».....	133
Figure 4.12 : Alors qu'un kiosque est situé au centre de ce sous-espace du square, le monument est plutôt dans un espace périphérique.....	141
Figure 4.13 : Le <i>Monument à Nelligan</i> fait face à un sentier secondaire et dos à un sentier principal.....	142
Figure 5.1 : Carte présentant l'utilisation du site durant le tam-tam.....	165
Figure 5.2 : Entre le monument et le kiosque à musique, les participants au tam-tam sont surtout assis en groupe, avec des amis.....	166
Figure 5.3 : Les batailles médiévales attirent une variété d'adeptes.....	167
Figure 5.4 : Les batailles médiévales attirent également des spectateurs.....	167
Figure 5.5 : Un jeune homme joue au <i>Hacky sack</i> .....	168
Figure 5.6 : Les arbres rendent la pratique du <i>slacklining</i> possible.....	168
Figure 5.7 : Une jeune femme pratique une posture d'équilibre.....	169
Figure 5.8 : Les arbres rendent la pratique des tissus aériens possible.....	169
Figure 5.9 : Des groupes de musiciens pratiquent.....	170
Figure 5.10 : Des membres du mouvement Hare Krishna pratiquent des mantras.....	170
Figure 5.11: Un DJ s'installe près du kiosque à musique pour faire danser les adeptes de musique électronique.....	172
Figure 5.12: Des personnes récupèrent les contenants consignés laissés par les participants .....	173
Figure 5.13: Le monument à sir George-Étienne Cartier est le point de repère du tam-tam, notamment en raison de son emplacement en bordure de l'avenue du Parc et dans l'axe de la rue Rachel.....	176

Figure 5.14: Comme porte d'entrée au tam-tam, le monument est un lieu où l'on se donne rendez-vous.....	177
Figure 5.15 : Le monument exerce une force centrifuge sur les activités du tam-tam, alors que la majorité des participants s'installent et ainsi rayonnent autour de lui.....	178
Figure 5.16: Les vendeurs qui ont obtenu un permis sont installés autour du monument.....	179
Figure 5.17: Les percussionnistes sont installés aujourd'hui dans le terrain en pente, à l'arrière du monument, où ils attirent plusieurs spectateurs. Sur cette photo, on voit le rassemblement causé par le groupe principal de musiciens.....	179
Figure 5.18: À l'arrière du monument, des jeunes hommes se disputent une partie de <i>sepak takraw</i> .....	182
Figure 5.19 : Détail du site du monument, ainsi que la position et l'angle de la caméra durant les observations.....	184
Figure 5.20 : Une mère et son fils se font photographier sous un groupe sculptural .....	190
Figure 5.21 : Un enfant, assis sur un lion, se fait photographier.....	190
Figure 5.22 : La patine des lions en bronze témoignent de leur grande utilisation.....	192
Figure 6.1 : Carte présentant l'utilisation du site durant le Piknic Électronik.....	205
Figure 6.2 : Les festivaliers doivent suivre une séquence précise avant d'avoir accès au site du Piknic Électronik qui comprend un arrêt à la billetterie et à la station de fouille.....	206
Figure 6.3 : À la scène dite secondaire, à l'ouest de la sculpture de Calder, on peut s'asseoir pour profiter de l'ambiance plus relaxe.....	207
Figure 6.4 : L'allée qui relie les deux scènes est destinée, en son centre, au passage et est bordée, de part et d'autre, par des kiosques commerciaux.....	209
Figure 6.5 : L'allée à l'est de la scène principale est dédiée à la détente.....	209
Figure 6.6: À la scène principale, d'où l'on peut apprécier un point de vue sur le centre-ville de Montréal, la cabine du DJ est surélevée.....	210
Figure 6.7 : Alors que les festivaliers peuvent s'asseoir sur le muret qui circonscrit la place, du tapis-gazon est installé pour créer un espace où l'on peut se prélasser.....	211
Figure 6.8 : Des employés surveillent la foule, assis sur des chaises de sauveteurs.....	211
Figure 6.9 : Des gradins sont installés et permettent de regarder les danseurs.....	212
Figure 6.10 : Autour de la scène principale, des bars sont installés.....	212
Figure 6.11 : <i>Man. Three Disks</i> dans son site original.....	216
Figure 6.12 : Site de <i>Man. Three Disks</i> sur l'île Sainte-Hélène, dans le fleuve Saint-Laurent...221	221
Figure 6.13 : Vue de <i>Man. Three Disks</i> depuis le Vieux-Port de Montréal.....	222
Figure 6.14 : Détail du site de <i>Man. Three Disks</i> , ainsi que la position et l'angle de la caméra durant les observations.....	223
Figure 6.15 : Peu importe la saison, le belvédère est très fréquenté.....	225
Figure 6.16: La vue spectaculaire sur le centre-ville, avec la montagne en arrière-plan (à gauche), retient d'abord l'attention des usagers.....	226

## INTRODUCTION : QUELQUES NOTES D'USAGE

À quoi servent, pour le formuler simplement, les œuvres d'art qui se trouvent dans les parcs et les places publiques de nos villes? Si l'on s'interroge sur la légitimité pour les institutions (publiques comme privées) d'installer, de conserver et de faire la promotion des œuvres d'art dans les espaces publics, on trouve sans difficulté, dans l'actualité nationale des derniers mois, plusieurs cas qui pourraient permettre d'évaluer où en est ce débat de société. Pour faire image, et au risque d'occulter leur complexité, citons quelques exemples qui ont été médiatisés au cours de l'année 2015, en commençant avec des débats patrimoniaux<sup>1</sup>. À Montréal comme à Québec, la (possible) destruction d'œuvres d'art public a grandement retenu l'attention. Dans la métropole, l'annonce de la Ville de la démolition prochaine d'*Agora* (1983) de Charles Daudelin (1920-2001), qui consiste en l'aménagement d'un des quatre îlots formant le square Viger, a mobilisé les milieux de l'art, de l'aménagement et du patrimoine : ceux-ci ont soutenu qu'il est souhaitable et possible de réhabiliter *Agora*, et ce, malgré les problématiques d'itinérance comme de vente et de consommation de drogues qui y sont vécues quotidiennement et qui, par la force des choses, tiennent à l'écart les autres usagers (voir ces quelques textes d'opinion : Cha 2015; Fischler 2015; Poullaouec-Gonidec 2015). Dans la capitale provinciale, le démantèlement de *Dialogue avec l'histoire* (1987) de Jean-Pierre Raynaud, qui lui a été offerte par la Ville de Paris, a défrayé les manchettes, notamment parce que l'opération s'est faite sans le consentement de l'artiste qui n'en avait par ailleurs pas été prévenu : au contraire, il avait été contacté par les fonctionnaires municipaux dans l'optique d'une restauration de l'œuvre qui se serait avérée, au terme d'études, impossible (voir, de manière non exhaustive : Delgado 2015a; RAAV 2015).

Parallèlement à ces questions de conservation, l'acquisition d'œuvre d'art public, et plus particulièrement les budgets qui y sont consacrés, est un sujet de prédilection pour les médias et certains groupes de citoyens, surtout quand les œuvres en question sont intégrées dans des quartiers moins nantis. Au cours de l'été, c'est l'érection de *La vitesse des lieux* du collectif BGL, la grande roue à un million de dollars comme on l'a désignée, qui a suscité la grogne de résidents de l'arrondissement de Montréal-Nord : un investissement de cette importance, fait dans le cadre du réaménagement du carrefour des boulevards Pie IX et Henri-Bourassa, visait la création d'une entrée de ville (voir : Delgado 2015b; Gilbert 2015; Nardi 2015). À Ottawa,

---

<sup>1</sup> En raison de mon lien d'emploi avec la Ville de Montréal, et plus précisément parce que je travaille pour son Bureau d'art public depuis 2009, je ne fais que citer ces débats et m'abstiens, ici comme ailleurs, d'y prendre part.

c'est la localisation du *Monument aux victimes du communisme* qui a créé un tollé : cette œuvre commémorative, politiquement loin d'être neutre, devait originalement être installée devant l'édifice de la Cour suprême du Canada, sur la rue Wellington, qui incarne de manière contradictoire la neutralité des institutions. Le collectif Entrepreneurs du Commun s'est formé en réaction à ce projet et propose une vaste réflexion sur la notion de commémoration qui se traduit, entre autres, par une exposition de propositions de *Monuments aux victimes de la liberté* (sur ce projet et les contre-propositions, voir notamment : Buzzetti 2015; Gaboury 2015).

Enfin, la Ville de Montréal a annoncé en octobre avoir dénombré quelque mille œuvres d'art public sur le territoire de l'île de Montréal : ce recensement a comme aboutissement la création d'une plate-forme numérique faisant la promotion de l'art public, dans une perspective de tourisme culturel (pour plus d'informations sur ce projet, voir par exemple : Art public Montréal s.d.; Ici Radio-Canada 2015).

Ces quelques cas suffisent pour illustrer que l'art public est, sans contredit, un sujet faisant l'objet d'une couverture médiatique soutenue. Mais au-delà des discours des acteurs concernés, qu'il faudrait analyser dans le détail à partir des valeurs qui s'en dégagent ou des représentations qui en émergent, et après avoir clamé l'importance de préserver le patrimoine artistique et de continuer de le développer et de le promouvoir (ou non), que sait-on réellement des rôles, des fonctions des œuvres d'art dans les espaces publics urbains?

C'est sur ce sujet que se penche cette thèse, en se demandant : quels publics pour les œuvres d'art dans les espaces publics? Ou plutôt : que font les usagers des espaces publics de ces œuvres? Il n'est toutefois pas question d'étudier, comme il vient d'être évoqué, le contenu des discours d'acteurs de l'art public ou du développement urbain, ou encore les opinions et perceptions de citoyens comme l'ont fait, dans des contextes singuliers, la sociologue Nathalie Heinich ou le géographe Martin Zebracki (sur lesquels je reviendrai dans la revue des écrits qui fait l'objet du prochain chapitre). En effet, l'analyse de représentations sociales d'œuvres d'art public est souvent une porte d'entrée privilégiée pour se pencher sur la question de leur réception, ce qui appelle, comme nous le verrons, une conception de leur site d'implantation comme étant la sphère publique; cet espace discursif qu'a défini le philosophe Jürgen Habermas (1974). Cette thèse fait plutôt le pari d'explorer cette question à partir d'observations sur le terrain, en ancrant cette question dans le territoire de la ville, ainsi qu'en employant des outils théoriques et empiriques de la sociologie urbaine. Interdisciplinaire, cette recherche l'est parce qu'elle repose sur une double perspective. D'une part, elle prend racine dans la spécificité

des objets artistiques qu'elle étudie (monuments et œuvres d'art public) et tient compte des recherches et débats critiques que l'on retrouve sur ce sujet en histoire de l'art et, dans une certaine mesure, en sociologie de l'art. De l'autre, elle fait son parti la question des espaces publics, tel qu'on l'aborde en géographie et en sociologie urbaine. Elle s'appuie surtout sur les interactions sociales qui y prennent place, en montrant ces rapports tels qu'ils se déroulent dans des places publiques et des parcs. C'est en exploitant les nuances et les subtilités mais aussi la spécificité et la complémentarité des perspectives disciplinaires employées que cette exploration a été menée et que cette thèse s'est construite, de manière inductive. Il faut d'entrée de jeu mentionner que le texte qui suit porte les marques de sa constitution. Plutôt que de dissimuler le fait que cette thèse s'est bâtie en plusieurs étapes<sup>2</sup>, que les idées ont pris forme par le biais de nombreux aller-retour et de la présenter comme un produit fini, elle expose le processus qui a soutenu son élaboration : le travail de recherche n'est, en aucun cas, un acte linéaire et le lecteur pourra ainsi revivre notre enquête, à nos côtés<sup>3</sup>.

Un curieux titre chapeaute cette thèse : peut-on argumenter, outre que dans une fable animiste ou dans le contexte d'une enquête anthropologique, que les œuvres d'art sont capables de relations, voire d'entretenir une véritable vie sociale? Si la réponse à cette question se précise en fin de parcours, une fois que cette approche sociologique que l'on qualifie de pragmatique aura été rencontrée, ce titre a tout de même guidé le travail de recherche. Précisons qu'il ne s'agit pas d'une référence aux travaux réunis dans l'ouvrage *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* dirigé par Arjun Appadurai (1986). La conception de la vie sociale des biens de consommation défendue par les auteurs qui ont contribué à ce collectif veut que leur valeur, leur représentation et leur signification ne puissent se comprendre qu'en termes économiques, et qu'elles fluctuent au cours de leur circulation; cette perspective se traduit, dans la contribution de Igor Kopytoff, par la notion de biographie culturelle et sociale des objets. Plutôt, ce titre (comme la conception du social qu'il implique) est un emprunt au film documentaire réalisé par le sociologue et urbaniste William H. Whyte, qui est intitulé *The Social Life of Small Urban Spaces*<sup>4</sup>. Pour l'introduire, ce documentaire cherche à identifier ce qui, dans l'aménagement des espaces publics, peut contribuer à la vivacité de la vie sociale qui y prend place. C'est en posant sa caméra sur les usagers, en scrutant leurs actions et leurs modes

---

<sup>2</sup> Il faut mentionner des participations à des colloques internationaux (voir : Vernet 2012, 2013a et b, 2014a), ainsi des publications scientifiques (voir : Vernet 2014b, 2015 et à paraître) ont permis de raffiner le propos et d'enrichir cette perspective interdisciplinaire.

<sup>3</sup> L'usage de la première personne du pluriel, lorsqu'il est question du travail empirique, indique que celui-ci s'est fait avec le concours d'une assistante de recherche, Cecilia de la Mora, ainsi que des photographes Denise Caron et Thibaut Larquey.

<sup>4</sup> Un résumé plus complet se trouve au chapitre deux qui porte sur la méthodologie, ce film ayant entre autres inspiré la méthode de collecte de données employée dans ce projet

d'appropriation des plazas et autres lieux d'accès public que le chercheur établit les qualités qu'ils recherchent dans un tel lieu. De la même manière, et pour renchérir sur le pari qui est à la base de cette thèse (c.-à-d. s'appuyer sur la sociologie urbaine pour explorer la question des publics des objets d'art dans les espaces publics), il faut préciser que ces objets artistiques sont abordés à partir de ce que les usagers font avec eux. C'est en observant, en décrivant et en analysant les usages et les interactions des usagers avec les œuvres que se révèlent non pas les publics eux-mêmes, pour être exact, mais bien leurs modes d'interaction avec les œuvres d'art dans le contexte de parcs, de squares et de places.

Les conséquences de ce point de vue sont nombreuses, notamment dans la présentation et l'analyse des résultats de recherche. Pour prévenir le lecteur, les quatre chapitres consacrés aux études de cas le plongent *in media res*, comme le veut l'une des leçons du sociologue et philosophe des sciences Bruno Latour, l'un des pères de la théorie de l'acteur-réseau (que l'on associe à la sociologie pragmatique). Sans début ni fin précise, ces récits prennent les choses en passant et placent côte à côte ou associent, en termes latouriens, des événements, aussi bien historiques qu'actuels, à des descriptions de comportements d'usagers. De l'ordre de l'anecdotique et du banal, comme certains pourront les juger, ces descriptions (re)donnent vie à un matériau considéré ici comme étant d'une grande richesse et définissent l'originalité même de cette thèse. Pour valoriser le travail descriptif, souvent considéré comme incomplet et imparfait, alors qu'il fait partie intégrante de la démarche d'analyse, Latour explique que le compte-rendu est lui-même un médiateur du social; il est le lieu où les associations sont rendues visibles. Il écrit :

Aucun chercheur ne devrait se sentir humilié de s'en tenir à la description : elle est, au contraire, la plus haute et, surtout, la plus rare des réalisations.

Malgré cela, je crains qu'on ne trouve pas suffisant de s'en tenir à la description, tant que nous ne lui avons pas « ajouté » cette autre chose que l'on appelle souvent une « explication » de ce qui a été décrit. Et pourtant, l'opposition entre description et explication appartient, elle aussi, à ces fausses dichotomies qu'il conviendrait d'abandonner – surtout lorsque ce sont les « explications sociales » qu'on veut tirer hors de leurs maisons de repos... (Latour 2007, 198-199)

Du coup, les descriptions mettent à jour ce que les usagers « font avec » les œuvres. Ou encore, pour appréhender une autre leçon de la pragmatique, formulée cette fois par Antoine Hennion, c'est ce que les œuvres d'art qu'ils rencontrent sur leur passage « font faire » à ces publics qui nous préoccupent (Hennion 2005). Notons au passage que l'utilisation de l'approche

pragmatique ne sert, au terme de la présente exploration, qu'à ouvrir de nouvelles pistes de réflexion.

L'explicitation plutôt que l'explication; la description assumée plutôt qu'une position critique annoncée; le banal et l'anecdotique plutôt que le débat de fond ou la reformulation de clivages politiques; l'interaction à la place du discours : la sociabilité publique est la grande responsable de ces biais qui ont alimenté le regard sur les œuvres d'art dans les espaces publics (ces choix théoriques font l'objet du prochain chapitre). Ce concept, pour en offrir une définition préliminaire, réfère aux interactions ténues et ponctuelles qui prennent place entre les étrangers qui sont présents dans un espace public, et ce, sans entrer en relation directe. S'intéresser sérieusement à la sociabilité publique, comme nous le ferons dans les études de cas, consiste à décrire des gestes qui sont qualifiés d'ordinaires parce qu'ils se répètent jour après jour, le plus souvent de manière non-événementielle. C'est noter, concrètement et avec la plus grande considération, qu'une personne emprunte un sentier, qu'elle contourne un autre usager parce que son pas à elle est plus pressé, qu'elle s'assoit sur un banc à une certaine distance de son voisin le plus proche pour manger son lunch, qu'elle jette un regard discret sur une personne qui lui semble différente, qu'elle se laisse distraire par le spectacle des enfants qui jouent un peu plus loin, ou qu'elle donne des indications à un touriste de passage. C'est reconnaître la nécessité et la valeur de ces interactions dans nos propres déambulations et fréquentations des rues, des places, des squares et des parcs. Comme le rappelle Lyn H. Lofland (1998), c'est lorsque la tranquillité, voire le silence des espaces publics est brisé que l'on comprend mieux l'importance du rôle de la sociabilité publique. Pour en donner un exemple, il y a plus de chances que l'on raconte avec passion à un ami qu'on s'est fait aborder par un itinérant insistant et dérangent qu'on lui parlera de ce bon samaritain qui, en route pour un rendez-vous, nous a gentiment donné l'heure ou indiqué le chemin à suivre. Il faut souligner que plusieurs sociologues, dont Bruno Latour, ne reconnaissent pas la sociabilité publique comme un matériau de recherche à part entière : ce type d'interactions ne constituerait pas une véritable relation, car elle ne déboucherait sur rien d'autre que ce qu'elle est. En témoignant du fait que la sociabilité publique n'est pas une finalité mais un processus continu, la présente recherche démontre la richesse de cette vie sociale souvent tranquille, mais essentielle pour le maintien de la vie en collectivité.

Mais que vient faire la sociabilité publique dans une thèse qui explore la question des publics des œuvres d'art dans les espaces publics? Son rôle, dans le regard et sous la plume du chercheur, se transforme tout au long du texte. Elle sert, dans les deux premières études de

cas, à établir, puis à interpréter les conditions dans lesquelles évoluent les usagers qui sont observés et qui font usage desdites œuvres : avant d'entrer en contact avec une œuvre d'art, ces usagers sont inévitablement en situation de sociabilité publique. Une fois ce travail intégré, elle alimente, dans les deux derniers cas, une comparaison : se peut-il qu'un usager aborde une œuvre d'art de la même manière qu'il interagit avec les étrangers qu'il rencontre dans ses déplacements? Finalement, la discussion qui se trouve au chapitre 7 présente des modes d'interaction des publics et des œuvres, dont la formulation est inspirée du vocabulaire de la sociabilité publique.

Alors que l'observation et l'analyse des interactions visent dans cette thèse à exposer leurs modes d'opération, elle ne répond à aucune logique prescriptive ou évaluative. Pour être explicite, il n'est pas question de juger de la valeur d'une œuvre ou d'encourager la production de certains types d'objets, en fonction de la qualité ou de la quantité d'interactions qu'ils peuvent susciter de la part des publics. De la même manière, il n'est pas question de déterminer si des publics ou des comportements sont « bons » ou « mauvais ». Cela dit, un point de vue critique émerge, dans chacune des études de cas, sur les manières de vivre et pratiquer la ville, et ce, à partir de l'analyse des situations dans lesquelles ces interactions ont été observées.

Pour compléter ces quelques notes d'usage, il faut relever une autre contribution de cette thèse, qui consiste en l'inscription des interactions sociales dans l'espace. L'ancrage urbain évoqué plus haut, qui manque à certaines définitions de l'art public, a mené à prendre en compte, à faire compter l'ensemble des contenus impliqués dans les situations décrites dans les études de cas, soit : les usagers et leurs interactions, mais aussi les espaces publics où ces actions prennent place et où l'on retrouve des monuments et des œuvres d'art public. La dialectique entre les événements analysés et les œuvres d'art autour desquels ils se déploient est éclairante à ce sujet. Par exemple, le mouvement Occupons Montréal, la déclinaison du mouvement global Occupy, est abordé au chapitre 3 à partir des revendications sociopolitiques qui lui sont propres, mais surtout au regard de son occupation du square Victoria, de manière à mettre en relief sa signification. Ou encore, disons que si l'on ne veut pas passer à côté des éléments qui définissent l'unicité du tam-tam ou du Piknic Électronik, deux rassemblements musicaux à la fois populaires et dominicaux qui sont traités aux chapitres 5 et 6, il faut nécessairement s'attarder à la nature des activités et de la sociabilité publique qui y prennent place, tout en prenant soin de les inscrire dans les secteurs des parcs où ils se déroulent et en tenant compte du vocabulaire des œuvres monumentales autour desquelles ils se déploient. La dialectique œuvre/événement illustre que l'appropriation ou la mobilisation d'œuvres

monumentales, dans le cadre de manifestations politiques et culturelles, singularise les œuvres en question qui, en retour, servent d'ancrage spatial local à ces phénomènes urbains globaux, comme la mise en scène des villes où la montée de l'évènementiel.

De manière concrète, les deux premiers chapitres de cette thèse sont consacrés à la définition de la problématique de recherche. Le premier chapitre consiste en une revue des écrits sur l'art et l'espace que l'on qualifie de publics. Cet exposé critique repose sur la confrontation de définitions que l'on fait de l'art public et de ses destinataires, ainsi que de la notion d'espace public (entendu comme contexte d'exposition de ces œuvres) dans des textes issus de l'histoire et de la sociologie de l'art, mais aussi du domaine des études urbaines (notamment de la géographie). Interviennent alors la sociologie urbaine et le concept de sociabilité publique, dans le but de renouveler la manière d'aborder la question de l'apport de ces œuvres à la ville : pour aller à l'essentiel, la notion persistante d'espace public comme lieu de débat et de discours est mise de côté, afin de s'attarder à celle qui la présente comme un lieu d'usages et d'interactions. Une fois nos choix théoriques présentés, une revue des enjeux contemporains sur les espaces publics complète ce tour d'horizon.

La présentation du projet de recherche fait l'objet du deuxième chapitre. Y est entre autres détaillé comment le travail d'observation filmée de la vie sociale des œuvres d'art sélectionnées, qui a été inspiré de la démarche de William H. Whyte, a permis de raffiner tant la question de recherche que la grille d'observation. Alors que l'analyse a progressivement moins porté sur les usages que font les publics des œuvres d'art et plus sur leurs interactions avec celles-ci, a émergé l'hypothèse d'employer la typologie de Lyn H. Lofland des interactions entre inconnus pour étudier leurs interactions avec les œuvres d'art.

Les études de cas qui sont présentées dans les quatre chapitres suivants portent les traces de la transformation de notre grille d'observation. Ce glissement dans la manière de qualifier les publics est, d'une certaine manière, tributaire des diverses réalités rencontrées. Il a aussi été favorisé par le fait que les terrains ont été couverts et analysés sur une période assez longue. Le chapitre 3 porte sur quatre œuvres qui sont exposées dans les deux places publiques du Quartier international de Montréal (soit le square Victoria et la place Jean-Paul-Riopelle); un quartier à vocations d'affaires et touristique qui a fait l'objet d'un important réaménagement au début du siècle. Dans ce premier cas, c'est par la description des usages, mais surtout par le constat de leur répétition que nous avons tenté d'identifier les publics. Cette analyse a profité du fait que les réalités sociales explorées sont relativement homogènes : les

usagers provenant essentiellement des couches moyennes de la société, il semblait alors aisé d'identifier les publics en fonction de leur profil et de leur usage des œuvres. La description de l'occupation du square Victoria par des manifestants, durant Occupons Montréal, offre une introduction contrastante à cette étude, démontrant que les œuvres d'art ne sont pas que des objets à utiliser, mais que les publics peuvent s'intéresser à leur signification.

Pour sa part, le chapitre 4 traite de deux œuvres commémoratives du square Saint-Louis et amorce un tournant dans notre analyse. Sa rédaction nous a appris que des réalités socialement moins homogènes, et donc plus complexes résistent à l'identification claire de types de publics. Cela nous a incités à réaliser des entretiens avec des résidents du square, dans le but de valider nos observations. Notre analyse a dû porter moins sur les individus que sur leurs relations avec ces deux œuvres, ce qui est particulièrement vrai pour l'une de ces œuvres qui semble être condamnée au silence. C'est alors que nous avons commencé à décrire les publics en fonction de registres d'interactions.

Les deux derniers cas, qui font l'objet des chapitres 5 et 6, ont nécessité de plonger dans le vocabulaire de la sociabilité publique, afin de décrire les interactions des publics de deux œuvres monumentales qui se trouvent dans des grands parcs de Montréal. C'est plus précisément l'analyse des rassemblements musicaux qui se tiennent autour d'elles le dimanche après-midi l'été, le tam-tam et le Piknic Électronik, qui nous y ont amenés. La richesse de la vie sociale de ces événements – le premier spontané, le second programmé – a permis de mettre en lumière ce que nous aurons nommé comme étant des expériences de sociabilité publique paroxystiques, qui font partie de la vie montréalaise, et donc de nous interroger sur les rôles et les fonctions des œuvres d'art dans ces contextes. Enfin, ce vocabulaire ainsi approprié a pu être employé pour décrire la vie sociale de ces deux œuvres qui bénéficient, sans contredit, et chacune à leur manière, de leur échelle monumentale.

Le septième chapitre consiste en un retour sur les résultats de cette enquête empirique. Cinq principes pour décrire les interactions entre publics et œuvres y sont présentés : dans une perspective interdisciplinaire, ceux-ci sont inspirés du vocabulaire de Lofland pour décrire les interactions entre inconnus. À ces principes s'ajoutent une série de registres qui réfèrent à des situations où des dimensions particulières des œuvres sont sollicitées. La discussion permet d'aborder, à partir de l'éclairage de la sociologie pragmatique, la portée des interactions qui se déploient entre publics et œuvres dans notre expérience de la ville. Finalement, la conclusion jette un regard sur les apports et les limites de la présente contribution scientifique. La pertinence de la méthode de collecte de donnée employée (l'observation filmée) est exposée;

de plus, des pistes pour la poursuite des recherches sur la contribution des arts et de la culture aux espaces publics, notamment dans une perspective critique, y sont proposées.

# CHAPITRE 1 : SUR L'ART ET L'ESPACE QUE L'ON DIT PUBLICS

L'historien *isole* ou *épure* quand il cherche à tout prix l'*unité* des phénomènes qu'il interroge, l'*euchronie* des temporalités qu'il ordonne en récit. Or, l'objet d'une histoire de l'art n'est pas du tout l'unité de la période décrite, mais bien sa *dynamique*, ce qui suppose mouvements en tous sens, tensions, rhizomes de déterminismes, anachronismes en acte, contradictions inapaisées. (Didi-Huberman 1999, 27)

## 1.1 Un genre-valise pour public captif et infini ?

L'expression « art public » semble être aujourd'hui un lieu commun qui, tant dans l'esprit populaire que dans le discours de certains experts, désigne tout objet artistique placé à l'extérieur des murs du musée (ou de tout autre lieu d'art), sans distinction quant à l'époque et au processus de production de l'œuvre, à son commanditaire, à son rapport à son lieu d'insertion, etc. « Art public » serait, pour caricaturer, un genre-valise qui regrouperait, et ce, au même titre : monuments, sculptures extérieures, jardins et parcs de sculptures, œuvres intégrées à l'architecture, programmes d'acquisition d'œuvres d'art pour des lieux et édifices publics, installations temporaires et éphémères sur le domaine public, manœuvres, murales, éléments de design urbain, œuvres interactives sur Internet (le dernier nouvel espace public en liste)<sup>5</sup>... Autant d'usages incertains du concept et de néologismes que de créateurs, de professionnels des arts visuels et d'historiens d'art qui ont voulu défendre ces diverses pratiques artistiques, en les inscrivant à la fois en rupture et en continuité avec ce genre archétype qui s'est développé depuis les années 1960 : l'art public.

Certes, cette attitude qui consiste à mélanger les genres n'est pas nouvelle. Elle est l'objet d'étude de Rosalind Krauss dans son canonique article « La sculpture dans le champ élargi » dont l'original anglais, publié en 1979, fait office de témoignage critique quant à

---

<sup>5</sup>La liste de l'historienne de l'art Lise Lamarche faisant état de la diversité de l'art public n'est jamais bien loin, même si elle fut originalement rédigée il y a de cela une vingtaine d'années. Lamarche écrit : « Ainsi les œuvres publiques se diviseraient en : a) sculptures commandées et payées par un des trois paliers de gouvernement (fédéral, provincial, municipal), b) murales ou tapisseries ou murs-écrans en céramique, c) rejetées par la critique, d) acceptées par le public-payeur-de-taxes, e) ni c ni d, f) durables ou temporaires, g) monuments figuratifs à la gloire de Louis Cyr ou de Félix Leclerc, h) monuments abstraits en l'honneur de René Lévesque, i) montréalaises, new-yorkaises et périphériques, j) monnaies d'échange culturel entre Paris et le Québec (je vous donne un Daudelin pour Saint-Germain-des-Prés, vous me filez un Raynaud pour Québec et un Debré pour la rue Sherbrooke), k) casse-tête pour les ingénieurs des villes dont l'intérêt pour l'art actuel est bien connu, l) ce dont on parle pendant quelques jours, m) ce que l'on ne voit plus après quelques jours, n) « qui de loin semblent des mouches ». » (Lamarche 1999, 248).

l'ouverture postmoderne (Krauss 1993, 111-127). Krauss y décrit l'évolution parallèle de la sculpture et du discours critique s'y rattachant, et observe que le terme « sculpture » est alors employé pour nommer un ensemble d'œuvres qui se distinguent pourtant par leur originalité et, conséquemment, par leur disparité. Cet historicisme, qui consiste en l'utilisation de « sculpture » comme catégorie universelle, a pour fonction de rendre la nouveauté familière. Comme l'historienne de l'art l'explique, cela a contribué à la remise en question de l'universalité de ce genre et à mettre de l'avant sa nature historique. Ce débat, comme nous le verrons ici, n'est pas étranger au domaine de l'art public – d'autant plus que la généalogie artistique présentée par Krauss repose sur le monument, qui sert de « condition négative » au développement de la sculpture moderne.

On trouve un exemple de ce réflexe historiciste, dans le contexte de la production artistique hors des murs de l'institution, dans une publication de 1985 de la Ville de Montréal et du Ministère des Affaires culturelles du gouvernement provincial, qui porte le titre révélateur de : *Montréal et l'art du monument*. Ce catalogue présente l'histoire de la métropole à travers « l'essentiel de cette série de monuments commémoratifs, de l'évolution d'une forme d'art et de ses transformations profondes jusqu'à l'avènement de la sculpture contemporaine qui, dans les années soixante, prend la relève du monument traditionnel. » (Leclerc et Ekemberg 1985, 20). Dans ce cas particulier, les « monuments modernes » des Marcelle Ferron, Alexander Calder, Charles Daudelin et Robert Roussil sont placés dans le prolongement des « monuments commémoratifs » des Philippe Hébert, Alfred Laliberté et George William Hill – c.-à-d. en continuité avec la forme qui aura dominé jusqu'alors l'actualité artistique. Comment ne pas s'étonner que toutes ces œuvres soient désormais chapeautées par l'appellation « art public »?

« Art public » renverrait donc à une œuvre présentée hors de son cadre de vie usuel. Sa portée n'étant plus circonscrite par les murs du « cube blanc »<sup>6</sup> de la galerie ou du musée, ceci lui conférerait sa particularité qui, selon le mythe, est qu'elle soit porteuse d'une mission, d'une intention dont le public cible serait... tout le monde. Cette intention, le milieu des arts visuels la reconduit quotidiennement, si l'on se fie à ces quelques extraits repris d'outils de communication (sites Internet, communiqués) d'organismes montréalais qui se dévouent à la présentation d'une forme ou d'une autre d'art public<sup>7</sup>. Occupant entre autres des espaces publicitaires avec des

---

<sup>6</sup> Brian O'Doherty a défini le « white cube » comme cet espace moderniste d'exposition qui délimite un espace idéologique étanche et intemporel. Voir : O'Doherty 1999.

<sup>7</sup> Dans toutes les citations qui suivent dans ce paragraphe, le destinataire des œuvres a été mis en italique par l'auteur afin de les mettre en évidence.

œuvres en lien avec l'actualité (sociale, culturelle, politique), les actions du Mouvement art public sont portées par des objectifs de démocratisation culturelle : « Le *citoyen* a une expérience quotidienne de la culture qui invite à consolider son rapport à sa ville et à une vision élargie du monde. » (Mouvement Art Public s.d., sous « Mission »). La compagnie Péristyle Nomade définit son mandat comme suit : « Laissant libre cours au métissage des disciplines, l'art urbain, l'art hybride, les performances et les nouvelles technologies s'insèrent dans le paysage urbain, tout en favorisant le dialogue avec la *communauté*. » (Péristyle Nomade s.d., sous « Mandat »). Dans un souci « que l'art soit aussi un outil d'éducation et d'interaction populaire », les artistes Pierre Allard et Annie Roy de l'ATSA (Action terroriste socialement acceptable) :

créent, produisent et diffusent des œuvres et événements transdisciplinaires sous forme d'interventions, d'installations, de performances ou de mises en scène réalistes motivées par le désir d'interpeler la *population* envers des causes sociales, environnementales et patrimoniales cruciales et préoccupantes. (ATSA s.d., sous « Mandat »)

Se présentant comme un festival international d'art public, MURAL a aussi une mission de démocratisation de l'art urbain qui se traduit par la réalisation de murales devant public aux abords du boulevard Saint-Laurent : « MURAL permet une ouverture sur l'art et rassemble la *communauté* autour d'une vision originale et authentique. » (MURAL s.d., sous « Le festival »). La programmation hivernale du Partenariat du Quartier des spectacles, nommée « Luminothérapie », a comme objectif de proposer : « une expérience hivernale originale et interactive aux *visiteurs* du Quartier des spectacles ainsi qu'à stimuler la créativité dans le domaine des installations urbaines et de l'art numérique. » (Quartier des spectacles 2014).

Peu importe les créateurs visuels conviés (sculpteurs, photographes, artistes engagés et même architectes – la créativité n'étant plus aujourd'hui l'exclusivité de l'art), les missions que poursuivent ces organisations revêtent un caractère semblable : il s'agit pour la communauté artistique de se rapprocher du public afin de communiquer avec lui. Alors que l'objet ou le produit artistique est décrit dans ces citations en fonction de son unicité — en rupture avec le discours officiel, vocabulaire spécialisé à l'appui —, le destinataire est toujours, volontairement ou non, désigné par un terme ouvert et englobant (le citoyen, la communauté, la population, les visiteurs, etc.). Énoncer d'entrée de jeu que l'on s'adresse à un public le plus large et le moins précis possible pourra faire sourciller, particulièrement dans le contexte de ces pratiques alternatives qui cherchent à défier le vocabulaire familier du monument ou de l'art public. En effet, comment peut-on s'adresser à un auditoire aussi inclusif alors que le public n'est pas,

dans le contexte urbain, aussi « captif » et sensibilisé à l'art que celui qui entre dans une salle d'exposition? Peut-on assumer que les effets seront, à travers l'ensemble du public cible, ceux escomptés et, du coup, affirmer faire ou présenter de l'art pour le citoyen, les visiteurs, la population ou la communauté? Peut-on s'empêcher de penser que le milieu artistique reprend stratégiquement, dans ces énoncés de mission, des éléments du discours officiel sur l'art public pour s'assurer d'un soutien idéologique et conséquemment financier de la part des institutions ou, plus largement, pour légitimer leurs pratiques? Ou s'agirait-il d'un schème qui, devant l'inconnu, permet de nous rabattre instinctivement sur un modèle éprouvé?

Il semble que la manière de concevoir l'apport de l'œuvre dite publique à l'espace social urbain continue de s'appuyer, de manière historiciste, sur l'idée du monument. Cher Krause Knight décrit dans ce passage cette idée du public du monument qui, comme nous l'aurons vu, persiste de manière générale dans le discours actuel :

If we define « public art » by its most basic precepts, then its roots reach far back in history. Its works are conceived for larger audiences, and placed to garner their attention; meant to provide an edifying, commemorative, or entertaining experience; and convey messages through generally comprehensive content. Meeting the public on its daily travels, these artworks reinforced the agendas of those under whose aegis they were constructed. (Knight 2008, 1-2)

L'épistémologie de l'œuvre présentée dans l'espace public urbain semble, à tout le moins dans le discours courant, être hantée par ses paradigmes passés.

Pour ouvrir notre compréhension de ce champ artistique qui fait de l'espace public un matériau central de l'œuvre, la revue des écrits qui est présentée en début de chapitre expose les paradigmes du monument et de l'art public, dans le but d'affirmer qu'une rupture a opéré dans la production d'œuvres destinées à l'espace public urbain depuis le 19<sup>e</sup> siècle. Cet exercice de reconstruction de ce champ artistique permet ensuite d'aborder une question qui lui est intrinsèque; celle de l'apport de ces œuvres à la ville, entendue comme espace social. La relation entre l'art public et son public, telle qu'elle se dégage des textes critiques sur la question, revêt alors un caractère très polarisé, ce qui a pourtant été remis en question depuis plus d'une vingtaine d'années. Ces constats m'amènent à aborder ces questions de définition et de réception à travers un éclairage emprunté à la sociologie urbaine. En m'attardant à la définition de cet art que l'on qualifie communément de *public*, tout en déclinant différentes conceptions de l'espace public, j'argumente qu'il est possible de renouveler notre regard sur les

« spectateurs » de ces œuvres. Cela afin de mieux comprendre la fonction, l'apport de l'art aux espaces publics.

## **1.2 Identités multiples**

« Art public » peut-il être entendu comme une catégorie universelle, ou peut-on énoncer avec certitude qu'il s'agit d'un genre historique? Selon Cameron Cartiere, le problème que soulève cette question en est un de définition, ou plutôt d'absence de définition de ce concept. Dans « Coming in from the Cold: A Public Art History », Cartiere note que ce vide dans le discours de l'histoire de l'art se traduit actuellement par des interprétations aux extrêmes : « For some scholars, public art has been with us since the dawn of recorded history, in the form of the cave paintings of Lascaux. Others could argue that public art was not a recognized practice until 1967, when the National Endowment for the Arts created its Art in Public Places program » (Cartiere 2008, 8). À la lumière des considérations sur l'historicisme de Krauss, j'énonce la proposition suivante. Si le monument a servi de force centrifuge à l'évolution de la pratique sculpturale moderne, développement auquel une pratique nommée « art public » qui émerge dans les années 1960 est intrinsèquement liée, il y a lieu de reconnaître l'existence d'une forme de rupture qui permet de localiser l'art public dans une perspective chronologique. Afin de mieux saisir les dynamiques inhérentes au monument et à l'art public, le bref rappel des débats sur ces formes permettra de statuer leur caractère historique.

### **1.2.1 Le monument et la statuaire**

Formes archétypes de l'art dans l'espace public, le monument et la statuaire sont intimement liés au développement de la ville moderne. Comme le révèle l'historien Maurice Agulhon, dans ses textes sur la « statuomanie » et le décor urbain, l'art au 19<sup>e</sup> siècle en France faisait partie intégrante de l'espace public, incarnant une recherche idéologique et politique. L'idée d'honorer les grands hommes dans l'espace public, et non plus seulement dans les cimetières, accompagne le développement de la République au lendemain de la Révolution française. Les statues qui ne représentaient jadis que les rois incarnent désormais d'autres valeurs, alors qu'un Panthéon se constitue dans les rues et les places publiques. Ce phénomène de la « statuomanie » se diffuse et passe dans les mœurs, selon la volonté des dirigeants de la République comme de l'Empire, les régimes politiques se succédant à plusieurs reprises au

cours du siècle (Agulhon 1978). Pour Agulhon, cette recherche d'imagerie civique accompagne le développement d'un décor urbain qui façonne la ville moderne naissante. Comme il le souligne dans ce passage, la transformation de la forme urbaine fait place à des sculptures qui jouent dès lors des rôles multiples :

Un nouveau monument public – au sens large du mot monument —, une mairie, une église, un marché couvert, ou même un simple pont, ne se contentent pas d'être utiles et fonctionnels : on veut généralement qu'ils soient beaux, décoratifs, voire didactiques. Un nouvel espace libre (carrefour, grande place), appelle, en fonction de l'esthétique du temps, un objet décoratif central, un monument – au sens restreint cette fois : une statue, une colonne, etc. (Agulhon 1975, 34).

Le monument, lui aussi porteur d'une mission didactique, naît de la mort et se matérialise contre elle. C'est le propos de Régis Debray, qui définit le monument comme : « L'outil par excellence d'une production de communauté, par ceci qu'il attrape le temps dans l'espace et piège le fluide par le dur, est l'habileté suprême du seul mammifère capable de produire une histoire. » (Debray 1999, 28). Décrivant le « monument-message », l'auteur rappelle que celui-ci fixe un événement passé, réel ou fictif et n'a pour seule fonction d'être symbolique; le monument-message ne vit que par le rituel, par la commémoration, et tend à s'effacer dans l'espace public.

Si la question du temps est au cœur du monument et de la statuaire (ce qu'évoquent ces notions de mort, d'histoire, de mémoire), Christian Poirier (2000) étudie, parmi d'autres<sup>8</sup>, notre rapport contemporain à ces objets désormais patrimoniaux à travers la notion de mémoire collective. Poirier s'attarde aux devoirs de mémoire et d'oubli opérant dans la distance historique qui nous sépare du patrimoine commémoratif, ce qui permet un « usage critique de la mémoire. » Cette négociation est nécessaire pour qu'une collectivité puisse cohabiter, il conclut : « Cette relecture constante du passé par le présent et cette tension au sein de la mémoire entre l'oubli et la remémoration sont des conditions essentielles de l'appropriation collective des lieux, des places et des parcs publics » (Poirier 2000, 85). Ces considérations seront pour l'instant mises de côté, mais elles trouveront une résonance certaine dans l'étude de la vie sociale des formes artistiques patrimonialisées.

---

<sup>8</sup> Les travaux de Lucie K. Morisset sur la mémoire patrimoniale abordent cette question des objets patrimoniaux qui sont revisités et réinvestis de sens. Voir, par exemple : Morisset 2009.

### 1.2.1.1 Une rupture idéologique et formelle

Tant Agulhon que Debray posent la question du déclin tant de la statuomanie que du monument, et tous deux émettent l'hypothèse que la principale raison justifiant ce phénomène est une transformation du rôle de l'État et de la vie démocratique depuis les Lumières. Pour Agulhon, le déclin de la statuomanie est corrélatif du « déclin du réalisme figuratif néoclassique en sculpture, déclin de l'optimisme libéral, et peut-être même du consensus national », mais aussi de l'évolution de la ville contemporaine :

Les anciennes statues de carrefour et de places publiques ne peuvent plus guère être regardées ni par l'automobiliste qui passe vite, ni même par le piéton qui, pour maintes raisons, n'est plus guère flâneur. Le remodelage urbain qui se fait sous nos yeux, les grands travaux [...], voire même la recherche du moindre mètre carré de place pour les aires de stationnement, contribuent à faire disparaître bien des éléments gratuits du décor urbain. (Agulhon 1978, 165)

Debray, pour sa part, croit que le « monument-message » est le propre de l'État qui affirme son autorité et sa volonté politique par la célébration des gens et des événements. Qualifiant l'État actuel de « séducteur », l'auteur croit que l'on préfère aujourd'hui proposer des « monuments-formes », qui sont plus simplement décoratifs et esthétiques, ne proposant aucune valeur ou cas exemplaires : « La victoire du monumental sur le monument traduirait alors en termes optiques la prééminence de la société civile sur l'État ou, si l'on préfère, de la civilité sur la citoyenneté » (Debray 1999, 39).

Pour être plus juste, il nous faudra nuancer ces interprétations et préciser que le déclin de ces formes artistiques, associées à la tradition classique, ne doit pas être compris comme leur disparition. L'érection de statues et de bustes figuratifs à vocation commémorative est une pratique toujours vivante : des représentations de personnages populaires ou de politiciens nationaux sont encore commandées et installées au Québec comme dans le reste du monde, ce qui répond à des valeurs et des préoccupations contemporaines (abordé au chapitre 4, le *Monument à Émile Nelligan* de Roseline Granet, installé en 2005 au square Saint-Louis, en est l'illustration). Certes, d'un point de vue strictement artistique, les modes de représentation se sont transformés au cours du 20<sup>e</sup> siècle. Le vocabulaire sculptural s'est renouvelé, après que l'art moderniste ait contesté les valeurs d'unité, d'intégralité et de solidité qui sont associées au monument. Cela n'a pas empêché des artistes contemporains de revisiter le vocabulaire formel du monument (socle, figuration, matériaux nobles), pour mieux le détourner par l'humour et

l'ironie, donnant lieu à un phénomène qu'Annie Gérin a nommé « le retour du refoulé monumental » (Gérin 2014).

La fonction commémorative n'a pas été évacuée du champ de l'art public, mais a été actualisée : elle se décline autrement en travaillant, entre autres, à partir de la notion de mémoire et de sa performance par le spectateur. Dans le cas de l'Allemagne moderne, la commémoration d'un évènement aussi troublant que l'Holocauste a donné lieu à ce que James E. Young (1992) a nommé le « contre-monument » : cette forme implique le spectateur dans l'expérience du souvenir, au lieu de laisser le monument la performer d'elle-même. Parmi les exemples montréalais qui sont représentatifs de ce courant, on compte l'œuvre *Nef pour quatorze reines*, de l'artiste Rose-Marie Goulet et de l'architecte paysagiste Marie-Claude Robert, inaugurée à la place du 6-décembre-1989, à l'occasion du dixième anniversaire de la tragédie de Polytechnique. De plus, il serait difficile de ne pas corroborer les propos d'Agulhon et Debray qui décrivent, comme je l'identifierai plus loin, une transformation dans la conception de la sphère publique. Une transformation à laquelle répond la pratique de l'art public qui s'est développée depuis les années 1960, et qui se comprend comme une reformulation de ces débats sur la démocratie et la citoyenneté.

### **1.2.2 L'art public**

Les discours sur l'art public cherchent à mettre en relation les transformations et les restructurations qui ont opéré, depuis les années 1960, tant dans le milieu de l'art que dans le monde urbain. Pour situer la pratique artistique contemporaine qui s'insère dans l'espace public urbain, je dégage à travers la littérature deux types d'approches qui se sont développées simultanément au cours des quelque cinquante dernières années. Un premier courant regroupe les formes « officielles » d'art public. Cette pratique désormais fort répandue veut que des gouvernements et leurs agences, à travers des programmes et des politiques d'art public, commandent des œuvres pour l'espace urbain, ou encore lors de projets de construction et de rénovation. Loin d'être homogène et universelle, cette pratique se décline différemment selon les lieux et les préoccupations propres à chaque époque. Aux États-Unis par exemple, le *Art in Public Places Program* de la National Endowment for the Arts fut créé en 1967 par le gouvernement fédéral, afin d'améliorer l'esthétique des villes, mais aussi pour démocratiser l'art moderne et faire connaître les artistes contemporains en sortant la sculpture des musées (Lacy 1995). En France, l'art public financé par l'État trouve un regain en 1982, alors que la politique

de commande publique est relancée et donne lieu à l'établissement d'une esthétique nouvelle, qui rompt avec le vocabulaire du monument (Ruby 2001).

Le Québec n'est pas resté indifférent à cette tendance. En 1981, le gouvernement provincial s'est doté d'une *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des sites gouvernementaux et publics* (communément appelé le « 1 % »). En fait, l'embellissement des édifices publics, dans un souci de démocratisation de l'art, est une pratique qui est apparue ici dès les années 1960. Cette politique met l'accent sur la diversification de l'art public, en s'assurant que des œuvres soient installées dans toutes les régions, qu'elles soient produites tant par des artistes émergents que d'expérience, et qu'elles reflètent une pluralité de démarches et qu'elles fassent l'objet de différents types d'intégration. Les municipalités, principalement Québec et Montréal, ont également des politiques d'art public, qui mettent l'accent sur l'insertion d'œuvres dans les places publiques, et qui comptent d'importants programmes de conservation et de mise en valeur de leurs œuvres (Nadeau 2004).

Au cours des deux dernières décennies, la question du redéveloppement urbain a contribué à renouveler le débat sur l'apport de l'art public « officiel » aux dynamiques de la ville, principalement du côté des chercheurs en études urbaines. L'ouvrage *Art, Space and the City* de Malcolm Miles (1997), souvent cité dans ce domaine de recherche, a traité de l'apport de l'art public à une ville dite durable, en empruntant aux discours sur la planification, le design et la sociologie. Dans le chapitre qu'il consacre à la question du développement urbain, Miles analyse l'apport de l'art public dans des projets britanniques et américains des années 1990; il insiste sur leurs visées économiques et corporatistes, afin de démontrer l'absence de réflexion sociale et éthique des professionnels qui ont orchestré ces stratégies. L'auteur consacre la deuxième partie de son livre aux bénéfices de l'art public dans l'émergence d'une société urbaine conviviale; d'une ville où les artistes proposent de nouvelles manières d'habiter la ville, en invitant les citoyens à s'engager de manière critique dans les processus de transformations urbaines. Dans cette foulée, les recherches de John McCarthy, ainsi que de Joanne Sharp ont argumenté que l'art participe à la revitalisation des quartiers urbains, tant du point de vue social que physique et économique (McCarthy 2006; Sharp, Pollock et Paddison 2005). Mettant l'accent sur la participation citoyenne dans l'élaboration et la sélection des projets, ce qui évoquera les pratiques contemporaines en matière de démocratie participative, leurs recherches tentent d'identifier les conditions garantes d'une bonne pratique (« good practice » ou « best practice ») de l'art public.

Contrairement au premier courant qui est tributaire des institutions publiques, le second repose sur le système de l'art contemporain; sur la volonté des artistes et de leurs regroupements d'investir l'espace public par des œuvres d'art public « non officiel » pour se l'approprier. Selon Paul Ardenne, ces formes « non programmées » d'art public ont non seulement pour effet de reconfigurer clandestinement l'espace-temps de la ville — l'œuvre s'insère dans la réalité pour renouveler le rapport entre l'art et la société —, mais elles contribuent également à la requalification de la notion d'art public (Ardenne 2002). En effet, les pratiques artistiques contemporaines qui s'inscrivent à l'intérieur de l'espace public urbain sont plurielles, et se définissent par l'originalité tant de leur esthétique que de leur mode d'opération. Par exemple, alors que l'art public « officiel » est souvent marqué par la controverse, et qu'il semble briser l'unité sociale, des artistes ont choisi de travailler en collaboration avec des communautés, dès les années 1960, afin que leurs œuvres soient plus inclusives et représentatives de celles-ci. Nommée « new genre public art » par Suzanne Lacy, ou « art in the public interest » par Arlene Raven, cette forme spécifique tiendrait son originalité dans le fait qu'elle résulte d'un engagement à la fois avec la communauté (qui participe de diverses manières à la production de l'œuvre) et à la fois par rapport aux enjeux de société (environnement, droits des minorités, censure, etc.). Cela, tout en remettant en question la notion de public (Raven 1989; Lacy 1995).

Dans une volonté de rupture épistémologique, les néologismes pullulent de ce côté du champ artistique, qui englobe des œuvres aux matérialités défiant les conventions et vocabulaires classiques. Citons quelques exemples francophones et particulièrement québécois à cet égard; ce type de recherche ayant été important dans le milieu montréalais au tournant du 21<sup>e</sup> siècle. Marie Fraser, dans l'introduction au catalogue de l'exposition *Sur l'expérience de la ville*, précise qu'il s'agit là d'une présentation d'*interventions* dans l'espace public; cette stratégie, défiant la logique du monument, dans laquelle serait inclus l'art public, s'entendrait selon l'auteure dans le prolongement « des pratiques *in situ*, *site-specific*, ou encore d'intégration qui tendent vers une adéquation physique du lieu et du site » (Fraser 1999, 13). Dans le même esprit, les interventions comprises dans l'exposition *Les commensaux* sont décrites, par Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs, au moyen d'une typologie – infiltration, circulation, rencontre, résistance – qui opèrerait au niveau de l'individu : « on en repère d'ailleurs un signe évident dans le passage d'un art d'intervention traditionnellement effectué dans l'espace public large à ces récentes pratiques relationnelles qui s'opèrent à l'échelle des liens interindividuels » (Loubier et Ninacs 2001, 14). L'artiste et théoricien Luc Lévesque, du collectif SYN-, aura par ailleurs préféré utiliser le terme de « manœuvre » pour nommer le projet *Hypothèses d'amarrages*, se référant directement à la définition d'Alain-Martin Richard : « La

manœuvre présume un terrain d'action. La manœuvre présume que sur le terrain d'action, il y a des foules ou des individus qui majoritairement ne sont pas venus voir ou participer à une manœuvre » (Richard 1990). À un autre niveau, des pratiques comme celle du *geste*, ou plus précisément des *pratiques relationnelles* ont également occupé l'espace urbain. C'est le cas de projets de type performatif qui furent présentés dans le cadre de l'exposition *Gestes d'artistes*, et dont l'essence était la suivante, dans les mots de Marie Fraser et Marie-Josée Lafortune : « En invitant les gens à s'engager dans la manipulation, la transformation ou même la circulation d'objets, ceux-ci deviennent une partie essentielle du processus de rencontre et d'échange » (Fraser et Lafortune 2003, 5-6). Ces propos trouveront indéniablement écho dans la définition que Nicolas Bourriaud fait de l'esthétique relationnelle, proposition artistique et théorique qui englobe des pratiques pouvant avoir lieu dans la ville. Bourriaud écrit que l'art relationnel est un : « ensemble de pratiques artistiques qui prennent comme point de départ théorique et pratique l'ensemble des relations humaines et leur contexte social, plutôt qu'un espace autonome et privatif » (Bourriaud 2001, 117).

Mais s'agit-il véritablement d'art public, entendu ici dans sa forme alternative? Malgré cet exposé, la question s'impose. D'une part, dans une perspective historique, les thèses de Lacy et Raven qui ont défendu une première rupture artistique et idéologique ont tout de même inscrit ces œuvres dans une certaine continuité avec l'art public officiel. C'est ce qu'illustre l'utilisation de termes comme « new genre public art » et « art in the public interest », qui reprennent l'appellation officielle pour mieux s'en démarquer. D'autre part, plusieurs textes récents tendent à rabattre sous le parapluie de l'art public des œuvres dites « éphémères » et « temporaires » des pratiques qui se définissent par leur nouveauté. Par exemple, l'auteure Julie Boivin, présentant la pratique d'artistes figurant dans l'exposition *Gestes d'artistes*, a qualifié ces gestes d'art public (Boivin 2009). Même observation à la lecture des actes du colloque *Œuvres à la rue : pratiques et discours émergents en art public* présenté en 2009 à l'UQAM : certains auteurs dont Patrice Loubier n'hésitent tout de même pas à les rattacher au champ de l'art public avant de décliner leur spécificité (Gérin et al. 2010).

Assistons-nous à une crise, à un essoufflement du concept d'art public? J'argumenterai plus loin que ce tourment théorique est plutôt le reflet de transformations paradigmatiques qui méritent une plus grande attention. Comme le suggèrent ces textes publiés au cours de la dernière décennie, le manque de recul temporel par rapport au paradigme de l'art public engendre, dans une certaine mesure, un brouillage critique – contrairement au paradigme du monument dont nous sommes séparés par une rupture, et que nous sommes aujourd'hui à

réévaluer avec une distance. Pour l'instant, retenons tout de même ceci. Parce qu'il se place directement en marge de l'art public « officiel », l'art public « sauvage » se présente comme une forme de résistance par rapport à la vision de la ville qui nous est proposée (Ruby 2001). Au lieu de participer au spectacle de la ville qui prend place à travers la revitalisation urbaine et à des politiques culturelles, comme le note le sociologue Louis Jacob, l'intervention artistique en milieu urbain propose une nouvelle conception de l'espace public, notamment en invitant le spectateur à une nouvelle forme de participation et en suscitant sa subjectivité (Jacob 2005). C'est d'ailleurs la thèse de l'historienne de l'art Rosalyn Deutsche que l'art, comme les mouvements sociaux, peut contribuer à la diversification de la sphère publique par l'exercice de la citoyenneté (Deutsche 1996).

### *1.2.2.1 Un paradigme soutenu par une dialectique*

Qu'elle mette en question les dynamiques urbaines, ou qu'elle participe à la revitalisation de la ville, qu'elle soit pérenne ou éphémère ou performative, qu'elle intervienne ou qu'elle s'intègre à l'espace social et physique (Kwon 2002), l'œuvre d'art public, par sa place au cœur de la vie quotidienne de l'espace public urbain, suscite inévitablement un spectre des lectures et des réactions souvent contradictoires. En effet, comment conceptualiser qu'une même étiquette peut désigner une chose et son contraire? Les deux courants décrits dans cette section ne doivent pas être compris en opposition : leur coexistence dans l'espace public suggère plutôt qu'il faille comprendre ces tendances par la dialectique (Finkelppearl 2000).

Afin de nuancer ces paramètres, il ne faudrait pas passer sous silence les échanges et les influences réciproques qui prennent place entre l'art public « officiel » et la version « non-officielle », car nombre d'artistes en art contemporain poursuivent une recherche en art public. Au sujet du cas québécois, Lianne Nadeau a indiqué que les « sensibilités nouvelles » qui apparaissent en art contemporain se retrouvent également dans les œuvres réalisées dans le cadre du 1 %. Selon Nadeau, les artistes envisagent leur démarche artistique en continuité; ils ne font pas de distinction entre leur pratique en atelier et leur travail dans le cadre de cette politique gouvernementale — c.-à-d. entre leur recherche « alternative » et leur pratique « officielle » (Nadeau 2004). L'historienne de l'art américaine Miwon Kwon évoque cette même influence, lorsqu'elle fait état de l'implication de la communauté à divers moments de projets d'art public : elle explique que des artistes faisaient de la participation citoyenne un matériau de

leurs œuvres, comme l'ont développé Lacy et Raven, avant que ce type de collaboration ne soit intégré au champ de l'art public « officiel » (Kwon 2002).

### **1.3 Tout le monde et (une seule) personne**

Si tant d'acteurs du milieu des arts et de l'aménagement urbain soutiennent, par leurs actions et leur discours, la pertinence de présenter des œuvres dans la ville, quels sont les effets d'une telle opération? Comment évaluer l'apport d'une œuvre d'art à l'espace urbain? De plus, comment qualifier la relation qui évolue entre l'œuvre et le public; comment conceptualiser celui-ci? Deux tendances se démarquent des recherches des deux dernières décennies sur la relation entre l'œuvre d'art contemporaine dans l'espace public et les citoyens. Alors que le premier courant présente le public de l'œuvre comme un ensemble à la fois ouvert et inclusif, le deuxième s'intéresse à l'expérience singulière d'une œuvre par le spectateur. Si l'on considère la somme de ces travaux, le public de l'art dans l'espace public se définit alors par une dichotomie : c'est tout le monde, ou alors une seule personne. Quelle gamme de possibles, quel spectre de nuances peut-on dessiner entre ces moments polarisés?

#### **1.3.1 Tout le monde : de la production à la réception**

À l'instar du concept d'art public, le public de ce genre artistique est une notion à la fois homogène et homogénéisante. Comme nous le verrons à travers deux représentations, cet autre lieu commun est bien ancré dans les différentes problématiques entourant la vie d'une œuvre « d'art public », depuis sa production jusqu'à sa réception. Cette dernière question en offre d'ailleurs la représentation la plus persistante et la plus éloquente. En effet, les nombreuses polémiques qui ont eu lieu durant les années 1980 et 1990, tant en Amérique du Nord qu'en Europe, ont contribué à cristalliser l'art public et son rapport au public, et ce, dans l'imaginaire collectif comme dans l'univers médiatique. Parmi ces cas qui font figure d'autorité, mentionnons le démantèlement du *Tilted Arc* (1981-1989) de Richard Serra de la Federal Plaza à New York, qui a été ordonné à la suite d'audiences et d'un procès en justice qui ont fait ressortir le sentiment d'exclusion sociale provoqué par l'œuvre (voir le résumé de cette affaire de : Kwon 2002, 56-99).

Parmi les travaux les plus cités sur cette question dans la littérature francophone figurent les études de cas de Nathalie Heinich (1997), qui ont porté sur des réactions de « rejet »

d'œuvres d'art contemporain en France. Difficulté du public à identifier l'emballage du Pont-Neuf par Christo en 1985 comme œuvre d'art; indignation populaire devant les colonnes de Daniel Buren au Palais-Royal, en 1986, qui semblent dénaturer le patrimoine français : ces rejets ont permis à la sociologue d'analyser les valeurs qui se rencontrent dans l'opinion publique et qui expriment, de la sorte, l'impossibilité d'un consensus autour de l'art contemporain d'avant-garde présenté hors du musée ou de la galerie. Que ce soit à partir d'enquêtes, ou encore d'analyses ethnographiques de graffitis, ces divers matériaux sont traités à partir d'un registre de valeurs — notamment dites purificatoires, fonctionnelles, esthétiques, civiques et économiques<sup>9</sup>. C'est à la rencontre-choc du *grand public* et de l'art que s'intéresse ici Heinich, comme elle le résume sur l'affaire Buren : « Engageant des “mondes” de valeurs, des choix de registres argumentatifs, ils échappent à la rationalisation de l'expertise comme à la subjectivité du goût, pour basculer dans le politique, c'est-à-dire dans le domaine public » (Heinich 1997, 74). L'actualité de la méthode et du propos, toujours dans le contexte singulier de la controverse, a été démontrée par l'historienne de l'art Véronique Rodriguez, à partir de la « querelle » entourant l'œuvre *Mémoire ardente* (1995-1997) de l'artiste Gilbert Boyer. Commandée à la suite des festivités entourant le 350<sup>e</sup> anniversaire de Montréal, l'œuvre avait récolté plusieurs critiques que Rodriguez répertorie dans les médias écrits (articles, éditoriaux, courrier des lecteurs); commentaires portant entre autres sur le caractère artistique de l'objet (registre esthétique), sur cette dépense frivole apparemment publique dans un contexte financier difficile (registre économique) et sur le non-respect du caractère patrimonial du lieu (registre purificateur). Cette affaire se conclura par le « retrait temporaire » de l'œuvre du domaine public par les autorités municipales – apparemment sans lien avec ce débat dans l'opinion publique (voir : Rodriguez 2009). L'œuvre réintégrera finalement le domaine public en 2012.

Mettant à jour la relation entre l'œuvre et le « grand public », ces événements pourtant exceptionnels ont pour effet d'envisager le public de l'art public comme un tout, sans tenir compte de son évidente pluralité. Le sociologue de l'art Jean-Philippe Uzel, abordant la question du public de l'art public, écrit sur ces controverses : « Tout se passe comme si le public de l'art public n'avait pas besoin d'être défini, car celui-ci serait d'emblée illimité » (Uzel 2010, 92). Dénonçant que tant la composition du « public » que le contenu de l'« opinion publique » sont

---

<sup>9</sup> Selon Heinich, les opinions regroupées par ces registres sont dites : purificatoires quand elles sont exprimées par rapport à l'intégrité du site de l'œuvre d'art; fonctionnelles par rapport à la valeur d'usage de l'œuvre (à quoi ça sert?); esthétiques, quand elles relèvent du jugement de l'œuvre (belle ou laide); civiques, quand elles expriment une opinion par rapport à l'intérêt général (versus les intérêts particuliers); économiques, quand elles portent sur la valeur de l'œuvre. Voir : Heinich 1997, 61-75.

généralisés dans les arguments qui sont au cœur de ces polémiques, et énonçant du coup la nécessité de réaliser des enquêtes empiriques pour en venir à une typologie des publics, Uzel suggère que le « grand public » est instrumentalisé : « la notion de grand public reste encore très largement une idée au contour flou que l'on convoque pour justifier son goût, et surtout son dégoût, de la création contemporaine » (Uzel 2010, 95). Ces divers épisodes, parce qu'ils ont reposé sur un ébranlement du consensus, ont eu pour effet de renforcer par la négative cette idée que le public est un concept englobant.

Pour conclure sur ce sujet, la controverse en art public est, somme toute, un événement circonscrit dans l'espace et le temps; loin d'être généralisée, elle se produit de manière isolée. Sa manifestation est certes propice à l'analyse de la valeur, de la signification de l'art dans une société donnée. Mais qu'en est-il de la réception à long terme d'une œuvre originalement controversée? Pour élargir le cadre de la réflexion, pourrait-on évaluer aujourd'hui les valeurs qu'attribuent des citoyens à un monument qui fut rejeté, il y a plus d'un siècle, au moment de sa conception?

La seconde représentation du public comme concept englobant prend racine dans la production même de l'œuvre d'art, et provient des praticiens de l'art public qui, depuis plus d'un demi-siècle, clament faire de l'art public pour et avec *la communauté*. Tel qu'indiqué précédemment, c'est notamment en réaction à ces épisodes de dissension que cette réflexion fut amorcée par le milieu des arts visuels. De manière concrète, la communauté est, dans ce type de recherche artistique, incluse dans le processus de création de l'œuvre. Mettant de l'avant des notions comme celles de dialogue, d'échange, d'interaction et d'activisme politique, ce « art in the public interest » ou « new genre public art » remettrait en cause le rapport au public qu'entretiennent les pratiques officielles en art public. C'est en ce sens que Suzanne Lacy écrit, sur le « new genre public art », qui ferait du public à la fois le co-créateur et le destinataire de l'œuvre :

The nature of audience – in traditional art taken to be just about everyone – is now being rigorously investigated in practice and theory. Is « public » a qualifying description of place, ownership or access? Is it a subject, or a characteristic of the particular audience? Does it explain the intentions of the artist or the interests of the audience? The inclusion of the public connects theories of art to the broader population: what exists in the space between the words public and art is an unknown relationship between artist and audience, a relationship that may *itself* become the artwork. (Lacy 1995, 20)

Il est intéressant de noter que depuis les années 1990, ce discours a été cité en exemple par les chercheurs en études urbaines, dont Malcolm Miles, qui ont voulu analyser les retombées tant sociales qu'économiques découlant de l'insertion d'une œuvre d'art dans un cadre de vie donné. De la sorte, le « new genre public art » est passé d'un mode de production alternatif à une manière de faire officielle. Traitant par exemple de la problématique de l'inclusion sociale pouvant découler de l'insertion d'œuvres dans les projets de restructuration urbaine, Joanne Sharp, Vanda Pollock et Ronan Paddison se sont penchés, dans « Just Art for a Just City : Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration » (2005), sur les processus d'insertion des œuvres dans le tissu social des quartiers. Si les auteurs reconnaissent que la contribution de l'art public semble plus symbolique que facilement qualifiable, ils argumentent que ce n'est pas la finalité des projets d'art public, mais plutôt les moyens qui encadrent sa production qui sont garants d'inclusion sociale et, éventuellement, d'une bonne pratique de l'art public. Sharp et ses collègues défendent donc l'inclusion de la communauté tout au long des processus de consultation et de production des œuvres d'art présentées sur le domaine public, tout en rappelant que l'artiste a également des responsabilités vis-à-vis la communauté avec qui il travaille.

Mais à quoi ou à qui réfèrent ces communautés? Écrivant sur le « new genre public art » et le « art in the public interest », Miwon Kwon a noté que ces modèles conceptualisent l'inclusion des communautés dans des projets d'art public, sans nuancer la nature variée des échanges qui se déroulent entre les divers intervenants (Kwon 2002, 138-155). Ils développent plutôt la nouveauté de ces collaborations qui visent *l'inclusion* des œuvres dans la sphère publique. La transaction se déroulerait alors comme suit. En demandant à des individus choisis dans une communauté particulière soit de se prononcer sur un projet d'art public, soit de nourrir un artiste afin qu'il réalise une œuvre qui représenterait son groupe social, un consensus devrait alors naître dans l'ensemble de la communauté. Ce qui est ici soutenu, c'est que des individus peuvent représenter de façon métonymique l'ensemble de leur communauté. Pour Kwon, ces modèles sont ambigus, parce qu'ils présupposent que les personnes impliquées forment une entité cohérente et transparente, formée antérieurement au projet artistique. De la sorte, les différences et les particularités des citoyens qui composent ces supposées communautés sont mises de côté, voire remplacées par une subordination de l'intégrité de chacun à la démarche de l'artiste. Ainsi, le concept de communauté est paradoxalement utilisé pour désigner de multiples groupes d'individus tout aussi diversifiés à qui l'on attribue, dans des projets d'art public, des fonctions tout aussi diverses.

Autrement dit, ces pratiques artistiques ont, de manière contradictoire, voulu dénoncer une conception du public qui serait de nature universelle et homogène, en la remplaçant par une seconde conception, celle de la communauté, qui serait tout aussi inclusive et conséquemment tout aussi problématique.

Dans ces deux représentations du public de l'art public, les appellations « grand public » et « communauté » opèrent comme une synecdoque dont le référent est pourtant inconnu. Le défi empirique et théorique qui se pose, à la lumière des critiques reprises dans ce passage, se formule comme suit : offrir une compréhension du public qui, d'une part, réfute les propositions homogénéisantes ou ouvertes et qui, d'autre part, permet d'investir la relation entre l'œuvre et les citoyens au-delà de la production et d'une réception « à chaud » de l'œuvre. En effet, plusieurs questions subsistent : comment peut-on apprécier la réception d'une œuvre qui n'a pas soulevé les passions médiatiques ou populaires? Une telle œuvre serait-elle moins « publique » qu'une œuvre impopulaire qui aurait convoqué le public, ou qui aurait été littéralement à la rencontre de la communauté?

### **1.3.2 ... et (une seule) personne**

L'historienne de l'art Lise Lamarche, résumant certainement la pensée générale sur la question de la réception, a écrit avec humour que l'art public, c'est « ce que l'on ne voit plus après quelques jours » (Lamarche 1999, 248). Au regard de la création contemporaine dans l'espace public, qui fait parfois de l'identification de l'œuvre en tant qu'objet artistique un enjeu, cette déclaration prend des allures de constat. Comme l'écrit Anne-Laure Zini sur des œuvres issues de la commande publique en France : « Les structures de ces œuvres, au-delà de leurs qualités artistiques, posent la possibilité de leur réception par le public et interrogent le rapport complexe entre le "grand public" et les positions théoriques d'œuvres qui relèvent d'une esthétique de la discrétion » (Zini 2008, 208). Des œuvres d'art public « officiel » qui disparaissent dans l'environnement visuel urbain et qui mettent en jeu la notion même d'une « bonne » réception : il existerait donc un degré zéro du lien entre l'œuvre et le public.

La notion de « non-publics », développée dans le domaine de la sociologie de l'art, joue sur cette idée d'un seuil minimal de réception. Elle découle de l'héritage du projet critique initié par Pierre Bourdieu avec la publication de l'ouvrage *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, cosigné avec Alain Darbel, qui repose sur l'analyse des résultats d'une

importante enquête statistique (Bourdieu et Darbel 1969). Dégageant les publics des musées en s'appuyant sur la stratification sociale, les auteurs démontrent qu'ils sont formés des classes les plus cultivées (ce qui est tributaire tant du niveau d'étude que du rôle qu'a joué la famille dans le développement des habitudes de fréquentation de ces institutions) et, au final, d'initiés jouissant d'un « capital culturel. » Nathalie Heinich relève la portée de ces conclusions pour les musées qui, pour élargir leurs publics, ne peuvent désormais faire fi des caractéristiques (sociales, culturelles, économiques, académiques) des grandes catégories dites « profanes » : « Bourdieu dénonce le fait que les musées, au lieu d'être les instruments d'une possible démocratisation de l'accès à l'art, aggravent la séparation entre profanes et initiés » (Heinich 2004, 50). C'est de constats de ce type qu'a émergé l'idée des non-publics. Servant d'abord à nommer ceux qui, révélés par les statistiques donc, n'ont pas accès aux arts et à la culture, la notion s'est par la suite élargie pour englober les publics non avertis et non initiés qui expérimentent les œuvres d'art par inadvertance notamment (pour un état de la question, voir le collectif : Ancel et Pessin 2004 a et b; voir également : Jacobi et Luckerhoff 2012). S'inscrivant dans ce second courant, un texte de Jan Marontate sur les non-publics dans le contexte de l'art public non controversé (référence directe aux polémiques mentionnées dans la section 1.3.1), porte sur les multiples utilisations et usages d'œuvres d'art public. Relevant la divergence d'opinion chez les sociologues de l'art sur la légitimité, en termes esthétiques, de ces expériences de réception vécues par les publics non initiés, il propose de valoriser ces actes: « intimes et ouverts qui sont extrêmement hétérogènes et parfois très éloignés des influences du champ artistique proprement dit » (Marontate 2004, 64). Ce faisant, l'auteur illustre les limites, voire la caducité de la notion de non-publics, en concluant que :

Les frontières entre « l'art » et le « non-art », ainsi qu'entre des publics et les « non-publics » sont floues et changeantes. Les créateurs et les autres participants semblent de plus en plus conscients des appropriations diverses et font des efforts accrus afin d'anticiper et d'incorporer des usages divers de l'art. Les nouvelles pratiques dans les mondes de l'art divers démontrent l'importance des usages éclectiques – et souvent non anticipés – de l'art pour des fins nominalement non esthétiques. (Marontate 2004, 64)

Dans le contexte de l'art public, cette notion ne peut être soutenue que si l'on considère, comme dans cet exemple donné par l'auteur, que des enfants qui grimpent sur une sculpture sont des publics illégitimes, et conséquemment des non-publics.

Là où certains ont donc pu lire avec pessimisme une situation en quelque sorte tragique, mais surtout contreproductive — si leurs efforts sont vains et incompris, les artistes devraient-ils continuer à investir la ville? — d'autres décriront une situation complexe et riche de sens centrée sur le spectateur. En contrepoint au discours sur l'art public destiné à tous, des historiens de l'art ont abordé l'expérience singulière de l'œuvre d'art « non officielle » dans le quotidien du citoyen. Ce n'est pas un hasard si ces nouvelles pistes théoriques ont principalement été mises de l'avant par les tenants de ces pratiques artistiques qui s'opposent à la pratique officielle et qui ont, de la sorte, marqué une rupture idéologique avec le monument et l'art public. Par exemple, Marie Fraser a présenté les paramètres de l'expérience d'œuvres en contexte urbain : parmi les thèmes abordés comptent la rencontre inattendue, la fiction narrative ou encore la relation à l'autre en tant que caractéristiques intrinsèques de ce type de production (Fraser 1999). Patrice Loubier s'est attardé à l'expérience phénoménologique de l'œuvre d'art à partir de la question de son anonymat dans le quotidien de la ville (Loubier 2003). La même question a été abordée par Ernest Larsen, qui s'est intéressé à la subjectivité découlant de l'infiltration artistique dans le quotidien de la ville (Larsen 2000). Johanne Lamoureux, revisitant l'obsession pour le nombre en art public, a rappelé que la communication entre l'œuvre publique et chaque spectateur repose sur un processus dialectique par lequel l'objet d'art prend sens (Lamoureux 2001, 109-120). La contribution la plus significative à cet égard a été écrite par Rosalyn Deutsche, et sera traitée dans la section qui suit au moment d'aborder la question de la sphère publique.

On percevra dans ces approches théoriques l'influence latente de la figure moderne du flâneur. Le philosophe allemand Walter Benjamin a utilisé ce type social pour décrire la sensibilité particulière avec laquelle le poète français Charles Baudelaire a dépeint le Paris du milieu du 19<sup>e</sup> siècle, pendant l'exécution des travaux dirigés par le Baron Haussmann (Benjamin 1976; Benjamin 2000). Le flâneur est oisif; il déambule dans les passages et les rues l'esprit libre, observant son environnement comme s'il était en exil dans sa propre ville. Anonyme dans la foule, l'artiste s'attarde à la marginalité (la prostitution, la drogue), conséquence des transformations qui bouleversent alors la société moderne, remettant perpétuellement en question cet espace qui lui est familier. En regard de la production artistique dans la ville, la figure du flâneur constitue un leitmotiv. Par son attitude singulière, il se fait le point d'ancrage historique d'une tradition artistique engagée directement dans le contexte urbain, comme le contextualise ici Sylvette Babin : « De la flânerie de Baudelaire à la dérive urbaine des dadaïstes et des situationnistes, jusqu'aux manœuvres et esthétiques relationnelles actuelles, la topographie, les espaces résiduels, et tout ce qui fait partie du paysage urbain n'ont eu de cesse

d'interpeler les artistes » (Babin 2001, 7). Il est incarné, comme le décrit la commissaire d'exposition Pascale Beaudet, par le public de l'art public, qui doit marcher pour aller à la découverte des œuvres — à l'instar de Lise Lamarche qui inclut le « flânerie » dans ses moyens de suivre l'actualité de l'art public (Lamarche 1997, 247-252). Le flâneur soutiendrait, d'une certaine manière, une conception singulière du public de l'art public.

Si ces propositions théoriques insistent avec justesse sur la singularité de la relation entre l'œuvre et le spectateur, reste à voir comment elles permettent d'étudier de manière empirique la question de l'apport de l'art à l'espace social urbain. En ce sens, il importe de déconstruire ce phénomène (dont plusieurs textes cités ici sont symptomatiques) que Zebracki, van der Vaart et van Aalst (2010) ont nommé « public artopia » et qu'ils ont défini comme : « the loose collection of claims in academic literature about the allegedly physical-aesthetic, economic, social and cultural-symbolic roles of art in public space » (Zebracki, van der Vaart et van Aalst 2010, 786). Par ailleurs, comme suggéré antérieurement, il faudra voir comment cette proposition peut s'articuler à l'intérieur d'un spectre de possibles qui se dégage entre le degré zéro et le degré absolu de la relation œuvre / spectateur. Il faudra également élargir le cadre de cette réflexion à l'ensemble de la production artistique destinée à l'espace public : se peut-il que le monument classique ne se destine pas à tous, mais que sa signification dépende plutôt de l'expérience qu'en fera chaque citoyen ?

#### **1.4 Art et public : une relation incomprise ?**

J'argumenterai que le caractère non résolu des débats commentés jusqu'ici – que signifie l'expression « art public » ? Qui est le destinataire des œuvres présentées dans l'espace public ? Comment étayer l'apport de ces objets aux dynamiques sociales de la ville ? – repose sur la signification de l'adjectif « public » qui leur est accolé. Pour être plus précis, ces débats en constante mouvance sont symptomatiques de la polysémie dont est porteur ce qualificatif. Différentes définitions de ce qui est « public » sont exposées dans cette section, à travers leur usage dans le discours interdisciplinaire sur l'art. La prémisse à cette réflexion est la nécessité d'identifier une catégorie universelle qui permettrait l'analyse synchronique d'œuvres d'art qui coexistent dans la ville postmoderne, mais dont la production est associée à différents moments dans l'évolution de la forme urbaine. L'enjeu est d'exposer à la fois les limites que chacune de ces définitions impose à l'étude de l'objet d'art et à la fois les historicismes inclusifs, présentés en introduction à ce chapitre, que chacune induit. Cela m'amènera ultimement à déterminer si

une des trois définitions de l'adjectif « public » présentées ici peut permettre d'aborder autrement, tant d'un point de vue théorique qu'empirique, l'apport de l'œuvre à l'espace social urbain.

#### 1.4.1 L'État, protecteur du bien commun

Comme point de départ, prenons la définition première que fait le dictionnaire *Le nouveau petit Robert* de l'adjectif « public » : « Qui concerne le peuple pris dans son ensemble; qui appartient à la collectivité sociale, politique et en émane; qui appartient à l'État ou à une personne administrative » (Rey-Debove et Rey 2006, 2114). À titre d'exemple, c'est à cette définition que réfère le journaliste Jacques Keable, dans sa lecture de la controverse découlant du déménagement de la sculpture-fontaine *La Joute* (1969-1974) de Jean-Paul Riopelle, œuvre qui sera abordée dans le chapitre 3. Dans sa conclusion, Keable écrit :

En art public, l'État est presque toujours présent, de la naissance de l'œuvre jusqu'à son destin final. Ses modes d'intervention sont variés. Dans le cas de *La Joute*, l'État était le récipiendaire d'un don offert par un groupe de mécènes. Acceptant l'œuvre, il acceptait conséquemment d'en devenir le gardien, au même titre qu'il est le gardien de ces monuments et autres statues, héritages des siècles passés. (Keable 2009, 204)

L'analyse que fait Keable de ce débat public se réfère exclusivement au registre civique que Nathalie Heinich interprète dans les situations de rejets :

soit [...] dans la dénonciation du mauvais usage des fonds publics; soit dans la dénonciation du non respect des procédures démocratiques en matière de consultation ou de commande publique [...]; soit encore dans les nombreuses dénonciations de l'élitisme, du snobisme, de l'intellectualisme, du parisianisme qui excluent les profanes, les gens de bon sens, les amoureux de l'art et de la culture, en confisquant au profit d'une élite, ou d'une clique, cette valeur universelle que devrait constituer l'œuvre d'art. (Heinich 2004, 208)<sup>10</sup>

Une œuvre est-elle d'art public simplement parce que son propriétaire légal est une institution publique (un musée par exemple)? Avec cet argument, c'est l'essence même de l'art public – le

---

<sup>10</sup> Heinich aurait ainsi réussi à prédire toute l'argumentation de Keable qui repose sur : l'alignement d'intérêts (c'est-à-dire d'argent et de biens) publics et privés; le manque de transparence et même de démocratie dans ce processus qui a écarté toute forme de consultation publique; et finalement que l'œuvre ait été dérobée par l'élite financière du Quartier international de Montréal à la population socio-économiquement défavorisée du quartier d'Hochelaga-Maisonneuve.

fait qu'elle soit présentée dans un lieu public dont la vocation n'est pas nécessairement culturelle – qui est évacuée du propos. En centrant sa lecture sur un seul aspect du débat, Keable occulte plusieurs autres aspects de la vie de l'œuvre, dont sa dimension urbaine.

De plus, comment pourrait-on catégoriser des œuvres produites pour un lieu public, mais qui échapperaient, d'une manière ou d'une autre, aux gouvernements? Keable, confronté à cette difficulté, rattrape au dernier moment cette problématique : après sa conclusion, il offre au lecteur un encadré portant sur trois types de projets artistiques qui vont à la rencontre du public, et dans lesquels l'État n'intervient aucunement. L'auteur ajoute aussi un post-scriptum à son ouvrage, qui porte sur « l'art public underground » qui réfère, en fait, au graffiti. Voulant dresser un portrait des plus complets de l'art public, Keable expose involontairement les limites conceptuelles qui découlent de la définition qu'il en fait. Ce qui m'intéresse dans ce cas, c'est la persistance d'un lieu commun qui, sous la plume d'un journaliste, ne permet d'évaluer qu'un seul aspect exceptionnel de la vie d'une œuvre.

#### **1.4.2 Espace de discours**

La conception que fait Jürgen Habermas (1974) du concept d'espace public est souvent le point de départ de la recherche sur l'espace public en général. Comme l'ont noté plusieurs auteurs en sciences humaines et sociales, la traduction française du concept (l'espace public) serait erronée : sa version anglaise, plus juste, fait plutôt mention du concept de « sphère publique ». De ce glissement sémantique est née une confusion quant à la signification de ce terme, notamment chez les spécialistes de l'architecture, de l'aménagement urbain et de la géographie, qui ont fait des lectures « spatiales » de ce concept qui désignerait pourtant un espace de débat démocratique (Paquot 2008).

Pour Habermas, la sphère publique est un domaine de la vie sociale où prennent place les débats dits « publics »; un espace idéologique entre la vie privée et l'État monarchique. Habermas soutient que le rôle de la sphère publique était de voir à la réalisation des idéaux politiques modernes qui s'étaient développés durant les Lumières, au moment où les institutions civiques furent créées, avec l'établissement de la classe bourgeoise qui défend les intérêts privés en intervenant dans le domaine public. S'il croit que ces idéaux n'ont pas encore eu la chance de se concrétiser, Habermas y voit un déclin de la sphère publique. Celui-ci aurait été causé par l'insertion d'autres groupes dans ces débats — tels que les groupes sociaux qui défendent des intérêts autres que ceux de la bourgeoisie, la croissance des médias de masse et

l'importance de plus en plus grande accordée à la notion de bien public – qui aurait contribué à briser l'homogénéité de la sphère publique. Par conséquent, les conflits découlant de cette nouvelle réalité nuiraient à la création d'un consensus et à l'opinion publique, tant l'importance des différences pluralise et diversifie l'exercice de la démocratie.

La formulation que Rosalyn Deutsche fait de l'art public s'appuie sur le concept habermassien. S'interrogeant sur la signification de l'adjectif « public » tel qu'il apparaît dans l'expression « art public », Deutsche décrit donc ce type de pratique artistique, à partir d'une reformulation postmoderne de la sphère publique :

The public sphere replaces definitions of public art as work that occupies or designs physical spaces and addresses preexisting audiences with a conception of public art that constitutes a public, by engaging people in political discussion or by entering a political struggle. Since any site has the potential to be transformed into a public or, for that matter, a private space, public art can be viewed as an instrument that either helps produce a public space or questions a dominated space that has been officially ordained as public. (Deutsche 1996, 288)

L'art public se caractériserait donc par cet aspect démocratique, c'est-à-dire qu'il consisterait en une prise de position par rapport à la société. Il participerait à l'émancipation d'une culture plus diversifiée et représentative de la réalité, en soulevant des questions qui atteindront la subjectivité du spectateur. Pour Deutsche, la question de la sphère publique se distingue de celle du lieu de présentation de l'œuvre. Peu importe que l'œuvre soit présentée à l'extérieur de l'espace d'exposition (au sens usuel de l'expression « art public ») ou à l'intérieur : l'œuvre d'art est dite publique uniquement en fonction de son engagement dans la sphère publique. Si elle met de côté l'opposition intérieur/extérieur, c'est qu'elle veut éviter de reconduire la dichotomie réductrice et fort connotée que forme l'espace public/privé, que l'on utilise généralement pour définir cette pratique.

Du côté de la recherche québécoise, le sociologue de l'art Louis Jacob a également utilisé la définition habermasienne de l'espace public pour argumenter que l'intervention artistique en milieu urbain, en tant que forme d'art public « non-officiel », remet en question le spectacle de la ville (Jacob 2005). Selon lui, l'intervention est une pratique artistique qui, en fonction d'un contexte socioculturel particulier, suscite la subjectivité du spectateur, et ce, tant à des niveaux pratiques que symboliques. Décrivant ainsi l'expérience que l'on peut avoir de ce type d'œuvre, il écrit : « L'individu entre dans le processus de création non plus seulement en tant que consommateur ou usager, mais comme une personne qui se conçoit des apparences, qui se

raconte et qui dialogue, qui ainsi peut apparaître et agir en commun » (Jacob 2005, 143). Comme Deutsche, Jacob soutient que les artistes participent ainsi directement dans la société civile et le débat démocratique, mais il confond toutefois les conceptions de l'espace public comme lieu physique et comme lieu de débat.

Les transformations paradigmatiques dans la conception de la sphère publique que décrivent ces auteurs à partir du texte d'Habermas sont fondées. Dans le contexte de la création destinée au contexte urbain, pour généraliser, force est de constater que la raison d'être du monument moderne était de présenter, à la nation, les idéaux sociétaux auxquelles elle devait aspirer, et ce, de manière consensuelle. À cette conception de l'art comme représentation devant élever le spectateur en répond une autre, celle de l'art public de Deutsche et de Jacob, où l'œuvre d'art s'adresse à la subjectivité de l'individu pour susciter sa participation dans l'exercice démocratique. Mais ce n'est pas là le propre de l'art dans l'espace public : l'ensemble de l'histoire des beaux-arts est caractéristique de ces transformations.

Si Deutsche reconnaît que le concept de sphère publique ne réfère pas au lieu d'exposition de l'œuvre extérieure<sup>11</sup>, ceci semble invalider la spécificité urbaine que Jacob lui prête. Il faut admettre que la position de Deutsche marque une rupture importante dans le discours sur l'art, qui reconduit plutôt cette idée que l'espace public confond l'opinion et lieu physique. On retrouve cette confusion dans ce passage, où le critique d'art Nicolas Mavrikakis tire des conclusions sur son expérience de commissariat d'une exposition d'art public :

L'art public (où qu'il soit montré) est soumis à de nombreuses contraintes. Il ne doit pas seulement respecter un nombre important de normes de sécurité, il doit ne pas trop choquer le spectateur et plaire aux intervenants qui ne comprennent pas toujours la nécessité de ces rêves artistiques... L'art public se doit de plaire à tous, et tous se croient artistes et critiques d'art en le voyant. Et il doit aussi respecter la vision de l'artiste (même si cela peut sembler étrange pour ces divers intervenants!)... Dans les projets d'art public, il y a donc, de la part du commissaire ou de l'artiste, la croyance en une utopie, celle d'un espace public commun et réciproque. (Mavrikakis 2008, 19)

Mavrikakis réfère (à l'instar de Jacob) à l'espace public comme un lieu de rencontre qui ne peut être qu'à la fois physique et discursif. La conception de l'espace public qui est ici mise de l'avant pourrait s'expliquer à partir de ce commentaire de Thierry Paquot : « Dans l'imaginaire

---

<sup>11</sup> Dans mon mémoire de maîtrise, j'ai revisité la conception de Rosalyn Deutsche pour insister sur la dimension urbaine de l'art public que l'auteure évacue. Je dois reconnaître que j'aurai tout de même confondu la sphère délibérative et l'espace physique tel que présenté dans la section qui suit. Voir : Piché-Vernet 2006.

occidental, la place publique et l'opinion publique se confondent ou se superposent dans le terme grec d'*agora*. [...] Ainsi, l'*agora* désigne à la fois un rassemblement et l'endroit où il se tient » (Paquot 2008, xii).

Les travaux du philosophe Christian Ruby, qui analyse l'art public comme projet politique au regard de ses transformations paradigmatiques depuis le 18<sup>e</sup> siècle, s'inscrivent également dans cette perspective discursive. Ruby soutient que ce genre artistique vise à créer de l'unité; que ces œuvres « réalisent une forme d'inscription de la collectivité dans l'espace de la ville » (Ruby 2002). Suscitant des interrogations chez le spectateur, la fonction des œuvres résultant de la commande publique se résumerait ainsi : « Somme toute, une des fins essentielles du système de l'art public – sa fin pratique – consiste fort bien à fabriquer du liant politique entre les hommes, une *doxa vive* » (Ruby 2001, 20). Dans ses ouvrages plus récents, Ruby approfondit la question du spectateur et du public en ce sens, c.-à-d. à partir de la question politique et d'un point de vue philosophique, mais dans le champ de l'art en général cette fois (Ruby 2006; 2012).

Objet de recherche pluridisciplinaire, le concept d'espace public est ainsi marqué — tout comme celui d'art public — par des abus de langage et conséquemment, par un certain flou. C'est ce que la sociologue Annick Germain remarque dans « Grandeur et misère de la notion d'espace public » (2010), où elle explique qu'il existe une confusion quant à la distinction entre l'espace public comme « objet abstrait » et « objet concret ». Germain prône de la sorte une « révolution copernicienne » qui, au lieu de mettre de l'avant le caractère indissociable de ces deux définitions (comme le fait par exemple Paquot [2009]), reposerait sur l'exercice suivant : « [prendre] en compte les particularités de la métropole contemporaine pour repenser l'échange social dans les espaces publics, en cessant de penser qu'il s'agit d'un débat démocratique » (Germain 2010, 76).

C'est ainsi que s'offre une nouvelle définition socialement urbaine du lieu de présentation de l'œuvre, qui met de côté des positions comme celles Rosalyn Deutsche et de Louis Jacob sur la sphère publique, ou plus largement de Christian Ruby sur un possible projet politique. C'est cette perspective théorique que je propose maintenant d'explorer, afin de mettre de l'avant sa pertinence dans notre manière de comprendre la contribution de l'œuvre d'art aux dynamiques sociales de la ville.

### 1.4.3 Espaces d'usages, de sociabilités et de significations

Places, rues et parcs : on désigne les espaces publics urbains, dans leurs formes archétypes, par un pluriel (le singulier étant réservé à la sphère de débat). D'un point de vue urbanistique, ils sont définis en fonction de leur propriété et de leur affectation publiques. D'un point de vue sociologique, ce sont ces lieux où les acteurs sociaux coexistent, hors de leur espace domestique. En ce sens, la géographe Cynthia Ghorra-Gobin explique que les espaces publics urbains ont historiquement eu la double fonction d'être le lieu de construction de l'identité des individus et d'apprentissage du « vivre ensemble » :

Les espaces publics se caractérisent ainsi par leur capacité à distancier l'individu de la communauté et à lui apprendre à reconnaître les différences, mais aussi les ressemblances avec les autres. Cette capacité d'apprentissage de l'autre et de ce qui n'est pas soi, provient essentiellement de la puissance de l'anonymat que peuvent offrir les espaces publics. (Ghorra-Gobin 2001, 13)

Cette fonction dite civilisatrice des espaces publics, qui se définit par la dialectique entre l'individu et la collectivité, est une préoccupation fondamentale de nombre de travaux fondateurs qui ont été publiés au 20<sup>e</sup> siècle – en voici les principaux<sup>12</sup>. Georg Simmel, dans « Métropoles et mentalité (1901) » (1979), décrit comment l'individu s'est adapté aux nouvelles conditions de la vie moderne dans ce qu'il nomme la « grande ville. » Pour le philosophe, la densité et la proximité des individus dans le milieu urbain, qui est fort contraignante, offre la possibilité au citoyen de se distancier des autres en cultivant son individualisme : c.-à-d. son indépendance individuelle et son originalité personnelle. Jane Jacobs, critiquant la planification urbaine moderne dans *Déclin et survie des grandes villes américaines* (1991; l'original est de 1961), fait l'éloge de la diversité socioculturelle dans la ville et démontre l'importance de la vie organique et désorganisée du quartier. Cette vie sociale, qui se déroule en public, se constitue d'échanges qui, sans être profonds ou continus, permettent d'être familiers et en bons termes avec les autres citoyens. La ville est, pour Jacobs, un espace diversifié où les individus apprennent à cohabiter et à vivre ensemble, grâce aux contacts sociaux qu'ils entretiennent dans leurs quartiers et dans leurs rues. Pour sa part, Richard Sennett a affirmé, dans *Les tyrannies de l'intimité* (1979), que l'exacerbation de l'expérience individuelle (au sens psychologique du terme) et des relations personnelles a contribué, dans la société américaine, à une

---

<sup>12</sup> Ce portrait de la littérature sur les espaces publics comme lieu de socialisation est entre autres alimenté par : Germain 1999.

dévalorisation des relations impersonnelles qui prennent place, entre autres, dans les espaces publics. Prenant position pour l'importance de la sociabilité, de l'expérience sociale dans la foule diversifiée, Sennett argumente que : « la ville est l'instrument de la vie impersonnelle, le creuset dans lequel la diversité des intérêts, des goûts, des désirs humains se transforme en expérience sociale » (Sennett 1979, 275). Isaac Joseph a rappelé que le premier degré d'interaction et d'ouverture à l'autre dans la ville est, comme l'a défini Erving Goffman, l'inattention civile. Avant même le dialogue et la parole, ce premier degré de la rencontre permet la coexistence des êtres sociaux : « La courtoise visuelle qu'elle suggère indique que nous n'avons aucune raison de soupçonner les intentions d'autrui, de le craindre ou de lui être hostile, de l'éviter, d'avoir peur d'être vu ou de regarder, ou d'avoir honte d'être là où on est » (Joseph 1998, 100). C'est ainsi que l'importance des lieux sociaux ténus et discontinus, qui s'expérimentent dans l'anonymat et la densité sociale, s'est dessinée comme cette dynamique civilisatrice fondamentale des villes.

La dialectique entre individu et collectivité que Ghorra-Gobin nomme le « vivre ensemble », et que Simmel, Jacobs, Sennett et Joseph ont décrite, vit à travers la tension caractérisée par la proximité et la distance. Comment se traduit cette tension dans la réalité? Certains dénotent que la ville contemporaine est marquée par des dualités. Jacques Donzelot (1999) décrit par exemple des « fractures urbaines », qu'il voit d'une part dans les émeutes qui prennent place dans les banlieues françaises et autres zones urbaines défavorisées et, d'autre part, dans les classes aisées qui élisent domicile dans des communautés sécurisées. D'autres, comme le conceptualise Maurice Blanc (1998), se penchent sur les « processus transactionnels » qui découlent des relations conflictuelles et qui combinent la négociation, l'échange et l'imposition, et ce, afin de permettre la socialisation. La définition qu'Yves Grafmeyer et Jean-Yves Authier font de la socialisation abonde également en ce sens :

Le concept de socialisation [réfère] aux diverses interactions qui établissent entre les individus des formes déterminées de relations. Des plus éphémères aux plus instituées, des plus fugitives aux plus durables, ces actions réciproques sont porteuses d'influences mutuelles entre les êtres sociaux. À la faveur de ces interactions se construisent, se confortent, se défont et se reconfigurent des manières d'être ensemble, des modes de coexistence, mais aussi des systèmes d'attitudes qui peuvent évoluer au fil des expériences individuelles. (Grafmeyer et Authier 2008, 86)

Cette conception de la socialisation comme processus est plus juste pour décrire et qualifier la dialectique de l'espace public. Et, comme nous l'aurons vu à travers les thèses défendues par les auteurs cités précédemment, c'est au niveau de la quotidienneté que s'amorce cette

transaction. Cette sociabilité, entendue ici comme « un des registres d'analyse des interactions socialisatrices », renvoie directement à ces « interactions plus ponctuelles et fragiles qui peuvent s'instaurer en différentes circonstances de la vie quotidienne » qui se déroulent dans les espaces publics (Grafmeyer et Authier 2008, 88 et 90).

Comment ces processus évoluent-ils dans les espaces publics contemporains? Comment se présentent les possibilités de sociabilité dans la ville d'aujourd'hui? Selon la thèse de Ghorra-Gobin, les courants de mondialisation et de métropolisation ont modifié le sens des villes et des espaces publics en particulier. Alors que la nature des espaces publics « traditionnels » semble muter et se privatiser, que de nouveaux espaces publics dits « marchands » et « ludiques » apparaissent, la ville est instrumentalisée et subordonnée à la logique de la consommation. Ce tableau général des débats actuels sur les espaces publics permet à l'auteure d'énoncer qu'il s'opère un déclin symbolique de la ville.

Pour étayer ce commentaire, évoquons les travaux récents sur les espaces publics qui remettent en cause la plausibilité que l'espace public soit ce lieu d'affirmation de l'individualité et d'apprentissage de l'Autre. Premièrement, leur accès est désormais règlementé et contrôlé, ce qui a pour effet d'exclure et de marginaliser certains types et groupes sociaux. Pour les sans-abris et les jeunes, par exemple, les espaces publics jouent un rôle primordial dans l'affirmation de leur présence sociale : les premiers l'utilisent comme espace privé et domestique (Mitchell 1995); les seconds y affirment leur identité et leurs valeurs (Malone 2002). Mais la visibilité des uns comme des autres, dans les rues, places et parcs, est perçue comme négative et problématique, en regard des valeurs dominantes : leur présence vient briser la cohérence, l'ordre visuel et social de la ville. C'est ainsi que des couvre-feux sont mis en place pour contrôler la présence des jeunes dans les rues, et que des policiers contrôlent les sans-abris dans les parcs. Les autorités municipales ont donc recours à des règlements afin de contrôler ces êtres dits marginaux : c'est là la thèse de Neil Smith (1996) qui a mis de l'avant le phénomène de la ville « revancharde »<sup>13</sup>. Reprenant cette thèse dans une perspective aménagiste, Rowland Atkinson s'interroge sur l'existence d'un urbanisme dit « de revanche. » Défini comme « a vengeful reaction against positive and anti-discriminatory social policies that emerged in the 1960's in particular » (Atkinson 2003, 1830), ce type de pratique urbanistique

---

<sup>13</sup> Les politiques urbaines de Rudolph Giuliani, maire républicain de New York dans les années 1990, sont qualifiées de « revanchardes » par Smith, car elles se sont construites à partir d'une représentation voulant que les politiques néo-libérales de l'administration précédentes auraient échouées. Ce constat d'échec serait incarné par la présence des populations marginales dans les espaces publics. Voir : Smith 1996.

imposerait l'ordre dans les espaces publics en marginalisant les groupes sociaux qui, selon les représentations qu'en font les médias notamment, en mineraient la stabilité. La question de la sécurité devient primordiale, au risque d'interdire l'accès d'individus à l'espace public. Installation de réseaux de surveillance électronique; mobilier urbain dessiné pour qu'on ne puisse se l'approprier dans la durée (bancs publics segmentés; abris aux arrêts d'autobus toujours mouillés); développement des « gated communities »... Les exemples de moyens techniques développés pour sécuriser l'espace public, rappelle Atkinson, sont des couteaux à double tranchant qui ont des effets tant pour ceux qui sont jugés indésirables que sur la majorité de la population.

Deuxièmement, une autre forme de maintien de l'ordre des espaces publics urbains utilise la culture et les artistes pour transformer leur lisibilité. Sharon Zukin (1996) constate que la frontière entre public et privé est brouillée dans ces nouveaux aménagements sous couvert de contrôle et de surveillance. Elle décrit une approche clientéliste du redéveloppement des quartiers centraux orientés par des intérêts privés, et qui repose sur une transformation identitaire et matérielle des villes, passant entre autres par les arts et la culture (art public, musées, galeries, studios, etc.) – ses travaux sont plus amplement décrits au chapitre 3, pour nourrir la réflexion sur les aménagements du Quartier international de Montréal. Dans le même ordre d'idée, Michael Sorkin<sup>14</sup>, dans l'ouvrage *Variations on a Theme Park* (1992), argumente que les nouvelles pratiques urbanistiques traitent la ville comme un parc d'attractions. Si ce dernier et le centre commercial s'imposent aujourd'hui comme les nouveaux espaces publics, Sorkin explique que les particularités et les réalités locales tendent à disparaître, ce qui mettrait en danger la possibilité d'avoir une véritable collectivité urbaine. Disneyland serait, selon lui, l'incarnation paradigmatique de l'espace public contemporain. Plusieurs observateurs de l'urbain auront par la suite commenté la diffusion de « techniques disneyennes de traitement de l'espace », comme les a nommés Laurence Liégeois (2010, 97), sur l'aménagement des espaces publics. Ces techniques vont de la « thématization » des lieux au contrôle serré des activités et des usages, en passant par le principe de surprogrammation qui fait qu'aucun détail n'est oublié. La ville serait ainsi devenue l'un des terrains de jeu du capitalisme « artiste », comme Gilles Lipovetsky et Jean Serroy ont qualifié ce paradigme de la production et de la consommation en émergence. Intégrant l'esthétisme à l'ensemble des activités du système capitaliste, ce paradigme repose sur l'exacerbation de la créativité et de l'expérience des

---

<sup>14</sup> Les propos de Sorkin s'alignent avec ceux des auteurs de l'École de Los Angeles qui ont soutenu que la ville postmoderne se développe en rupture complète avec la ville moderne, et plus précisément avec les modèles organiques qu'auront développés les chercheurs de l'École de Chicago.

individus. Du coup, les auteurs discernent une façon d'aménager la ville qui est orientée vers sa consommation :

C'est ainsi que l'esthétique et le ludique, le festif et la consommation hédoniste sont devenus les vecteurs d'agencement d'un nouveau cadre urbain. Désormais, la ville elle-même s'emploie à se construire comme la cité du loisir, de la consommation et du divertissement et ce, par un travail de réhabilitation et d'esthétisation du paysage urbain, par des opérations de piétonisation des centres et de réaménagement des berges fluviales, par des activités d'animation diverses, de mises en image et mises en lumière destinées à créer un environnement plus attractif et plus beau pour une clientèle de touristes et de consommateurs de loisirs. (Lipovetsky et Serroy 2013, 333)

Est-ce, pour ainsi dire, la fin des espaces publics? Certes, il faut constater que leur accès semble, comme le soulignent ces auteurs, se soumettre à une logique de consommation. En ce sens, les espaces publics appartiendraient à ceux qui peuvent les consommer et ils seraient conçus à leur image. C'est cette tendance à la privatisation qui alimente le contrôle des rues comme des parcs, ainsi que l'exclusion de certains individus et groupes sociaux, dont les jeunes et les sans-abris. Mais, comme nous avertissent certains auteurs (Malone 2002; Mitchell 1995), il ne faudrait pas succomber à la tentation historiciste qui idéaliserait les formes urbaines passées : en effet, la sociabilité dans les espaces publics a toujours été mise en danger. Rappelons au passage que Simmel, traitant de la possibilité pour l'individu de développer son originalité, s'intéresse d'abord aux contraintes imposées par la densité urbaine; ou encore que Jane Jacobs, démontrant l'importance de la vie publique de la cité, s'inquiète de l'avenir des villes américaines qui sont aux prises avec d'importants problèmes de discrimination raciale et de ségrégation.

Nous assistons effectivement à une transformation de la signification des espaces publics, pour reprendre encore une fois les mots de Ghorra-Gobin. Cette dernière est appuyée dans cette perspective par Michael Brill, qui fait état des changements paradigmatiques qu'a subis la notion de « vie publique », particulièrement en regard de la manière dont celle-ci se traduit dans l'espace public (Brill 1989). Il argumente que cette image voulant que la vie publique ait disparu est une illusion qui aurait engendré une nostalgie de ce qu'elle était, et qui nous empêche d'étudier ce concept de manière claire. Cette illusion découlerait de diverses images telles que la justice sociale associée à la vie dans la Grèce antique, les scènes de rues urbaines du Moyen-Âge et à la Renaissance, ou encore la vie des dandys sur les grands boulevards parisiens. Ces propos rejoignent ceux de Sophie Watson sur les changements de la ville

publique depuis les années 1970, ce qu'elle développe à partir de la question de l'économie politique, c.-à-d. la distribution du pouvoir et des ressources dans la ville (Watson 2001). Watson note que la critique féministe, le poststructuralisme et le postcolonialisme ont contribué à remettre en question cette notion d'une ville publique unifiée et homogène, démontrant de la sorte l'impossibilité pour l'ensemble des groupes à participer à la vie démocratique. Ceci aurait eu pour effet de nuancer et complexifier la dichotomie entre public et privé, afin de faire plus de place aux sujets qui, comme les femmes et les sans-abris, n'occupent pas une place claire dans cet échiquier. Watson observe également que le climat politique s'est transformé, passant par la droite avant de proposer un modèle de mixité entre le public et le privé.

Ces récits urbains pessimistes sont depuis peu remis en cause. Dans ses travaux plus récents, Watson a choisi d'adopter un point de vue pragmatique sur la question des espaces publics, en faisant de l'observation et des entrevues dans des marchés publics au Royaume-Uni (voir par exemple : Watson 2006). Concluant que ces lieux sont marqués par des interactions sociales importantes pour les communautés locales, Watson a désormais un point de vue plus optimiste sur la question du partage de l'espace urbain. Elle souligne l'importance d'un apport empirique sur ces problématiques qui pourrait venir remédier à certains manques dans le débat théorique : « We still know remarkably little about how different people actually live together in different public spaces of the city, despite the meta-narratives of the public realm or public space » (Watson 2006, 2). Dans le même esprit, ajoutons que la question de la « domestication » des espaces publics, amenée par Atkinson et Zukin, a été revisitée par Koch et Latham. Démontrant que les efforts usuels de surveillance et de contrôle ne sont pas suffisants pour modifier la fréquentation comme la perception d'un espace public, ils argumentent que : « making a good public space is not quite the same as simply making a safe one » (Koch et Latham 2013, 15). La métaphore domestique – qu'ils déclinent par les termes de fondations, mobiliers, invitations et accommodements, au regard de la transformation du Prince of Wales Junction à Londres – leur permet de qualifier, avec optimisme, le processus de transformation d'un espace public qui peut inciter les individus à se l'approprier.

Une redéfinition profonde des espaces publics comme support de la sociabilité, accompagnée d'une importante remise en question de la possibilité même d'un véritable vivre ensemble dans la ville, s'est donc opérée. Par ailleurs, une avenue de recherche parallèle sur les espaces publics urbains s'est développée depuis les années 1980. Au lieu de développer un point de vue alarmiste voulant que les citoyens soient soumis aux règles de contrôle des espaces publics, des

auteurs ont plutôt cherché à démontrer que les usagers contribuent, par leurs gestes, à réinventer la ville. Certainement la contribution importante dans cette voie est le projet de recherche dirigé par Michel de Certeau qui fut publié sous le titre *L'invention du quotidien* (originellement de 1980). Centrant le propos sur les gestes et actions de la « personne ordinaire »<sup>15</sup>, qui sont parfois clandestins et parfois banals et communs, la thèse de la poétique du quotidien de Certeau s'énonce comme suit :

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

Pour Certeau, ce sont véritablement les actions quotidiennes de la « personne ordinaire », qui ne sont pas des actes responsables et lucides, mais bien des énonciations inconscientes qui lui permettent de s'approprier son quotidien. Anonyme et obscure, cette vie « figure comme le fond nocturne de l'activité sociale » (Certeau 1990, XXXV), mais est loin d'être négligeable intellectuellement parce qu'elle constitue le fondement même de la société.

Dans le deuxième tome de ce projet de recherche, sous le titre « Le quartier », Pierre Mayol observe et commente les comportements qui se déroulent quotidiennement dans les espaces publics. Déplaçant l'intérêt de « l'appareil urbain » vers celui qui habite la ville, l'auteur veut observer puis interpréter les comportements qui se déroulent quotidiennement dans l'espace public. Nommées « tactiques » par de Certeau, qui les oppose aux « stratégies » développées par les modes de production, ces comportements de l'utilisateur, envisagés ici dans le contexte du quartier, ont pour effet de ramener l'espace-temps de celui qui se déplace à pied dans la ville à son échelle. Mayol analyse que l'espace public est privatisé par l'utilisateur de manière progressive, au fil de ses « trajectoires » qui recomposent un nouvel ordre spatial à partir de celui déjà proposé :

Face à l'ensemble de la ville, engorgé de codes dont l'utilisateur n'a pas la maîtrise, mais qu'il doit assimiler pour pouvoir y vivre, face à une configuration des lieux imposés par l'urbanisme, face aux dénivellations sociales internes à l'espace urbain, l'utilisateur parvient toujours à se créer des lieux de repli, des itinéraires pour son usage ou son

---

<sup>15</sup> Alors que Certeau parle de l'homme ordinaire, j'utilise l'expression « personne ordinaire » dans un souci d'inclusion et d'équité au regard du genre des sujets.

plaisir, qui sont les marques qu'il a su, de lui-même, imposer à l'espace urbain.  
(Certeau, Giard et Mayol 1994, 20)

Par ses « tactiques » spatiales, l'utilisateur adaptera ses routes selon qu'il effectue un parcours précis dicté par la ponctualité et la rapidité (comme lorsqu'on veut arriver au travail à l'heure); ou selon ses désirs de flâner et de déambuler librement dans cet espace de gratuité qu'est la ville. Le quartier est aussi un lieu de la sociabilité, du rapport avec le monde physique et avec les autres usagers : la vie quotidienne du quartier se déroule à travers un rapport à l'autre qui n'est « ni intime ni anonyme » (Certeau, Giard et Mayol 1994, 22), mais dont la base est le caractère public à travers lequel l'utilisateur performe ses gestes d'appropriation, de privatisation. Alors que la vie quotidienne est marquée par la répétition et la proximité, comme le rappelle Mayol en ouverture, les usagers arrivent tous à s'approprier l'espace d'après la règle de convenance : « elle est, au niveau des comportements, un compromis par lequel chacun, renonçant à l'anarchie des pulsions individuelles, donne des acomptes à la ville collective, dans le but d'en retirer des bénéfices symboliques payés dans le temps » (Certeau, Giard et Mayol 1994, 17).

Alors que Mayol traite de la manière dont l'utilisateur opère à travers les espaces publics, d'autres travaux investiguent la question de la transformation de ces mêmes lieux par les individus, et s'intéressent plus particulièrement aux effets que nos actions originales et singulières y produisent. Par exemple, que se passe-t-il quand des individus performent des activités dans des espaces qui n'ont pas été conçus à ces fins? C'est la question sur laquelle se penchent Karen A. Franck et Quentin Stevens dans *Loose Space* (Franck et Stevens 2007); l'espace relâché étant la notion centrale de leur ouvrage. D'entrée de jeu, ils énoncent les conditions générales qui facilitent le relâchement de l'espace, démontrant la complexité et la spécificité de ces phénomènes très variés :

Accessibility, freedom of choice and physical elements that occupants can appropriate all contribute to the emergence of a loose space, but they are not sufficient. For a site to become loose, people themselves must recognize the possibilities inherent in it and make use of those possibilities for their own ends, facing the potential risks of doing so.  
(Franck et Stevens 2007, 2)

Considérant les individus comme des créateurs actifs ou des participants, et non comme des consommateurs, les auteurs argumentent que les bénéfices associés au « relâchement » de l'espace se mesurent en termes de possibilité (absence ou refus des déterminismes spatiaux), de diversité (introduction d'une variété de gens et d'activités) et de désordre (imaginer et utiliser l'espace autrement). Certes, ces valeurs sont en contradiction directe avec les notions de

certitude, d'homogénéité et d'ordre qui sont largement acceptés socialement : les auteurs précisent que les processus de « relâchement » et de « resserrement » de l'espace opèrent à travers une tension.

Ainsi on comprend que les espaces publics urbains et leur signification sont, depuis leur conception et leur réalisation, en constante transformation, et ce, notamment en raison des usages que l'on en fait (Jébrak et Julien 2008). Cette thèse a été déclinée à partir de nombreuses pratiques spatiales parfois originales, parfois anodines. En ce sens, Iain Borden a écrit que les adeptes du *skateboarding*, utilisant la ville comme support physique de leur pratique sans signification autre que sa matérialité, rééditent l'architecture et l'aménagement. Ils renversent le mode de production de la ville en performant avec leur corps un autre ordre urbain (Borden 2004). Une grande variété de pratiques citoyennes et artistiques a été répertoriée dans l'exposition *Actions. Comment s'approprier la ville* présentée au Centre Canadien d'architecture en 2008-2009. En réaction aux modes de production de la ville et de ses systèmes, ces actions – regroupées sous les catégories de la marche, du jardinage, du jeu et du recyclage – sont présentées comme des facteurs de changement; comme des réponses locales à des problématiques urbaines. Les espaces publics sont la trame de fond de la participation et de la collaboration des acteurs dans ces projets. Si ces appropriations sont définies principalement par leur nouveauté et conséquemment par leur marginalité dans le monde urbain, il en ressort qu'elles s'inscrivent dans des réseaux sociaux. C'est l'idée que présente Giovanna Borasi dans le catalogue de l'exposition :

Toutes ces actions différentes, avec leur myriade de facettes, introduisent dans l'espace urbain un nouveau dialogue entre l'acteur individuel, le groupe, la masse, etc. Plusieurs de ces actions ne diffèrent en rien des activités que nous pourrions effectuer tous les jours, mais elles prennent ici un sens nouveau parce qu'un groupe de personnes choisit d'agir au même moment, et en manifester une qualité autrement invisible sans le nombre. (Borasi 2008, 25-26)

Dans le même esprit, la plate-forme montréalaise Adaptive Actions a réuni, dans le livre *Heteropolis* (2013), des propositions d'actions (photos, textes, entrevues) formulées par des artistes et des chercheurs : tout en étant représentatives de l'hétérogénéité de l'urbanité, ces actions témoignent d'une recherche de commun et de relationnel.

Les espaces publics, lieux où ces actions d'appropriation prennent place, conservent leur rôle comme support de sociabilité. Pour conclure sur ces débats sur les espaces publics urbains aujourd'hui, il faudrait souligner que l'appropriation ne vient pas seule; qu'elle ne signifie pas

que les acteurs sociaux n'entrent pas en relation. Autrement dit, il ne faudrait céder à cette tendance que Sennett dénonce, et qui est toujours présente dans la société occidentale, qui consiste à valoriser l'expérience individuelle comme siège principal de la vie publique. Les actions d'appropriation doivent plutôt être comprises comme une porte d'entrée dans la sociabilité urbaine, plus aisée à identifier et à décrire en termes théoriques et empiriques, en raison de la spécificité des actions et des individus qui les performant. Mais ces gestes d'affirmation de l'individualité, dont la portée n'est pas seulement exceptionnelle, mais souvent anodine et silencieuse, ne prennent sens qu'en contact avec d'autres actions et gestes, permettant alors à un vivre ensemble d'émerger.

## **1.5 L'art dans les espaces publics**

Les concepts d'art public et d'espace public partagent cette particularité d'être marqués par des historicismes et des abus de langage. Ceux-ci nous ont toutefois permis, au cours des années, d'identifier ces objets étranges qui nous échappent, en raison de leur constante mutation. Ce chapitre aura permis de faire des distinctions importantes à l'égard de ces deux concepts. D'un côté, l'art public apparaît comme un genre historique, subséquent au monument, mais dont la signification n'est pas en reste si l'on pense aux nouvelles formes d'art public « non-officiel » qui sont de nature éphémère, temporaire ou interventionniste. De l'autre, l'espace public comme lieu de débat se distingue de sa forme plurielle, celle-ci référant plutôt aux lieux physiques où se déroulent quotidiennement des usages et des rapports de sociabilité. Dans les deux cas, la manière dont s'ancrent ces concepts dans la réalité repose sur les usages et sur les lectures qu'en font ceux que l'on nomme les citoyens, les usagers ou les spectateurs de ces œuvres et de ces espaces publics – sur la manière dont dialoguent ensemble leurs gestes d'appropriation, leurs comportements.

La question des espaces publics, telle qu'articulée dans les études urbaines, peut fournir les bases d'un modèle théorique et empirique qui permettrait de mieux saisir l'apport de l'œuvre d'art aux dynamiques de la ville. D'abord, le concept d'espaces publics permet universellement de désigner les objets artistiques qui y sont installés – englobant tant le monument que l'art public ou l'intervention. Ensuite, en insistant sur le lieu physique et social d'expérimentation de l'œuvre, on pourrait remédier, je crois, à certaines des difficultés rencontrées par les auteurs cités sur la question de l'art public, en proposant une lecture proprement urbaine de l'objet. Pour étudier l'apport de l'œuvre à la ville comme espace social, au-delà d'une première réception

controversée et à chaud du public, les questions des usages et de la sociabilité dans les espaces publics promettent de jeter un éclairage nouveau sur ces problématiques. Au lieu de se demander quels rôles l'œuvre d'art joue dans les espaces publics, on pourrait porter notre attention sur les personnes qui s'y trouvent et qui y évoluent dans le temps, sur leurs actions et leurs interactions sociales, et ce, spécifiquement au regard d'une œuvre d'art. Du coup, la notion d'appropriation pourrait nous amener à nous pencher sur les manières tant « usuelles » qu'originales par lesquelles les individus inscrivent ces œuvres dans leur quotidien. Une meilleure compréhension des publics pourrait alors se dessiner, conforme à la réalité de chacune des œuvres et des espaces publics dont il est question. Si l'anonymat, la quotidienneté, la densité de la foule sont des thèmes chers des écrits sur l'art public, le point de vue adopté dans cette thèse ne sera pas seulement théorique, mais cherche à développer la particularité de ces expériences urbaines. Le discours sociologique sur les espaces publics est pour l'historien de l'art un territoire urbain à s'approprier, qui permettra d'embrasser la quotidienneté et de sortir ainsi des lieux communs qui ponctuent le discours. Le chapitre qui suit, portant sur le projet de recherche et plus particulièrement sur la méthode, détaille comment ces comportements sociaux seront abordés, afin de jeter sur l'œuvre d'art ce regard oblique venant de la sociologie urbaine.

## CHAPITRE 2 : DES PUBLICS URBAINS. LE PROJET DE RECHERCHE

Le grand public cache [...] un public particulier (habitants d'un quartier, usagers d'un édifice, touristes...), public qui n'est pas forcément illégitime, mais qui ne devrait pas pour autant être pris pour autre chose que ce qu'il est. (Uzel 2010, 95)

Et surtout, dire *les publics*, ou encore mieux, le(s) public(s). On y logera tout le monde et les autres. (Lamarche 1999, 252)

### 2.1 Et après? Les espaces publics urbains pour pallier le silence

Comment évaluer l'impact d'une œuvre d'art dans l'environnement urbain? Comment qualifier le rôle, la contribution d'une œuvre dans une communauté donnée? En réponse à ces questions, les chercheurs et les praticiens cités dans le chapitre précédent ont mis de l'avant un principe de causalité, établissant la résultante du travail de l'artiste comme une « cause » et le social comme l'organe où se manifestent les « effets ». Dans ce rapport à son public, où la fin peut servir à justifier les moyens, l'œuvre influe directement sur son contexte de présentation. De ces écrits sur la réception de l'art public, il ressort des déclinaisons du principe d'action-réaction : alors que les professionnels soutiennent que toute forme artistique dans les espaces publics peut *communiquer au plus grand nombre*, la recherche a mis en lumière que l'œuvre d'art peut *engendrer une controverse* (voir notamment les études de cas de : Heinich 1997; Keable 2009; Rodriguez 2009), *renforcer le lien social* (sur la question du *new genre public art*, voir : Lacy 1995 et Raven 1989; sur la problématique plus large de l'implication de la communauté, voir : McCarthy 2006; Sharp, Pollock et Paddison 2005), ou encore *amener à une expérience subjective de la ville* (voir : Deutsche 1996; Fraser 1999; Larsen 2000; Lamoureux 2001; Loubier et Ninacs 2001; Jacob 2005). Les limites des conceptions du public qui supportent ces propositions ont d'ailleurs été démontrées. Jean-Philippe Uzel (2010) et Miwon Kwon (2002) ont, parmi d'autres, remis en question ces conceptions ouvertes et faussement inclusives que sont le « grand public » et la « communauté. » Pour ma part, en plus de mettre de côté les idées contreproductives d'une absence de publics ou encore des non-publics, j'ai exprimé le désir de faire subir l'épreuve du terrain aux propositions qui insistent sur la singularité de la relation entre l'œuvre et le « spectateur » ou le « citoyen. » Quant au lien entre l'œuvre et le public en aval de son installation, cette question a été pratiquement occultée de la recherche, vraisemblablement en raison de la difficulté à l'aborder de manière empirique. Ce faisant, c'est principalement la

jeunesse de l'œuvre qui aura été documentée, depuis sa production jusqu'au moment où sa relation avec le public s'estompe, pour devenir en quelque sorte invisible et inaudible. Pourtant, c'est dans cet « après » que l'œuvre rencontre le public et qu'elle prend enfin ses significations. Il revient d'investir ce silence pour pouvoir appréhender les résonances de ces objets artistiques dans la quotidienneté.

C'est à partir de constats de ce type qu'est en train de se constituer un domaine de recherche dédié à mieux comprendre les rôles et les effets de l'art dans les espaces publics, à partir de ce qu'en font ses publics. Ses représentants sont issus de disciplines qui disposent d'outils théoriques et empiriques leur permettant d'investir la ville comme terrain de recherche, dont la géographie, la sociologie et l'anthropologie. Usant de méthodes qualitatives et quantitatives, leurs enquêtes accordent donc une place importante aux usagers (sur leurs usages comme sur leurs représentations des œuvres d'art). La parution de l'ouvrage *The Uses of Art in Public Space* (2015), dirigé par Julia Lossau et Quentin Stevens, illustre que ce domaine est en émergence. Comme ces auteurs l'expliquent dans leur introduction, les contributions ainsi regroupées mettent l'accent sur les interactions, les usages que font les individus des œuvres d'art dans l'espace public, au regard de la matérialité des œuvres et de leur symbolisme. Les actions de ces usagers, que les artistes n'ont souvent pas prévues, n'y sont pas considérées comme passives. Si la notion « d'usage » est souvent connotée négativement en art, Lossau et Stevens écrivent qu'elle permet ici d'opérer plus qu'un changement de point de vue sur l'œuvre dans l'espace public : « 'Use' moves the locus of attention and power to the public, who find their own purposes in the aesthetic objects and experiences presented to them » (Lossau et Stevens 2015, 5)<sup>16</sup>.

Quelques rares chercheurs ont également dédié des travaux à cette question. Citons ceux de Martin Zebracki, qui sont une réponse au phénomène qu'il a nommé le « public artopia » (Zebracki, van der Vaart et van Aalst 2010), qui désigne les prétendus bénéfices de l'art public que soutiennent ses acteurs. Zebracki s'est penché sur la réception des publics de ce type d'œuvres, en travaillant à partir de leurs perceptions (ajoutant les propos des usagers à ceux des professionnels). Ainsi, dans le cadre d'une étude de cas exploratoire, le géographe a recueilli, via des questionnaires, les premières impressions de quelque 1 000 personnes au sujet de six œuvres d'art situées dans quatre villes européennes. Sa grille d'analyse comprenait

---

<sup>16</sup> Au regard des travaux de Quentin Stevens, qui a également codirigé l'ouvrage collectif *Loose Space* (2007) mentionné au chapitre précédent, ce récent ouvrage se lit comme une poursuite de ses recherches. En effet, les deux publications portent sur les tensions et oppositions créées par l'utilisation que font les individus d'espaces urbains (et d'œuvres) qui n'ont pas nécessairement été prévus à ces fins.

cinq critères : en plus de la proximité cognitive (niveau d'éducation) et spatiale (familiarité avec l'œuvre), les individus étaient interrogés sur leur perception de l'œuvre d'un point de vue esthétique (rapport entre l'œuvre et le lieu), social (utilisation comme point de rencontre) et symbolique (signification de l'œuvre pour eux). Ses résultats l'amènent à formuler cette conception des publics ainsi interrogés :

It is important to acknowledge and to keep at the back of our minds that publics in public space are by nature a random hence non-directed audience of public art, as they are generally not intentionally viewing it. When we addressed them to a certain artwork and its surrounding area, they were usually unfeignedly confronted with this and forced to express a view: they must think something about it. (Zebracki 2013, 314)

Cette définition, qui constitue sa principale conclusion, fait écho au fait que le résultat le plus important de cette recherche est que les individus interrogés ont eu de la difficulté à émettre une opinion sur les œuvres :

The publics' perceptions were expressed in platitudes. Here, it is an understatement to say that the publics did not decide on a critical and evocative attitude to public art. On the contrary, where the artworks are intended and likely to invite a profound discussion about the artworks *per se* and their relation to the dynamics of the environment, the publics generally came across as moderately engaged in this or at times could not even form an opinion at all, which is a finding provoking some kind of an *aha-erlebnis* for us. (Zebracki 2013, 314)

Dans ses recherches subséquentes, Zebracki approfondit la question de la perception et des représentations. Il mène des entrevues et des groupes de discussion, entre autres auprès de résidents, autour d'une œuvre controversée de Paul McCarthy à Rotterdam, ce qui lui permet de dégager différents niveaux et sphères d'engagement avec cette œuvre (Zebracki 2012; 2015). Ses recherches l'amènent enfin à soulever des préoccupations éthiques sur la pratique de l'art public, en questionnant : pour qui les professionnels de ce domaine travaillent-ils? Il argumente en faveur de l'inclusion des citoyens à divers moments des processus menant à la réalisation d'une œuvre, pour que l'art public soit garant de justice sociale (Zebracki 2014).

Pour sa part, la présente thèse repose sur un objectif plus large, qui est de caractériser le concept de publics des œuvres d'art dans les espaces publics. Comme le veut le postulat formulé dans le chapitre précédent, cette recherche s'articule à partir d'un angle d'approche singulier (la question des espaces publics), qui induit une position et une grille d'analyse qui lui sont propres (l'observation des comportements et interactions de types faibles et éphémères qui

relèvent de la sociabilité publique). En ce sens, cette définition liminaire des publics a été proposée : ce sont les individus qui, parmi les usagers des espaces publics, utilisent ou interagissent avec les œuvres d'art qui s'y trouvent, en répondant de manière consciente ou inconsciente aux possibilités d'action et de sociabilité offertes par ces objets. Les possibilités d'action renvoient ici au concept d'*affordance* de James J Gibson (1986), qui veut que chaque individu détermine les potentialités qui s'offrent à lui dans un lieu particulier, à partir de sa propre perception de l'écologie dans laquelle il se trouve : ce sont elles qui permettent de distinguer les publics des autres usagers. Le fait d'être « un public » peut s'observer par un rapport au temps : la réponse à l'œuvre d'art peut s'inscrire dans la durée (du passage au séjour<sup>17</sup>) et dans des circonstances particulières.

Il faut rappeler, comme Jean-Pierre Esquenazi, que la question disciplinaire est importante dans la définition que l'on fait des publics. Bien que le concept ait fait l'objet de nombreuses recherches, notamment en sociologie de l'art, en sociologie des industries culturelles et en communications, il demeure difficile à saisir et manipuler. Cela s'explique par le fait que ce concept nécessite de comprendre l'objet qui a un public, ainsi que le rassemblement de personnes qui forme ce dernier à l'intérieur d'un espace indéfini. C'est ici que les *a priori* disciplinaires jouent un rôle important : « la définition des « publics » résulte de façon importante des choix théoriques du sociologue. Ses options situent le rapport entre produits et publics dans un espace théorique déterminé à l'avance et construit en fonction d'une hypothèse préalable » (Esquenazi 2009, 6). L'auteur ajoute que l'étude des publics est nécessairement interdisciplinaire :

La sociologie des publics rend palpables les frontières mêmes de la discipline. [...] Les « publics » sont pour la sociologie un objet de frontière à travers lequel il est possible d'apercevoir la définition de la discipline et ses relations avec les autres branches du savoir en sciences humaines. (Esquenazi 2009, 8)

Si, comme l'écrit Esquenazi, les modèles employés pour étudier les publics reposent chacun sur « une forme particulière d'observation », la présente étude s'inscrit dans le courant qui analyse les publics à partir d'interactions sociales. Pour ce faire, notre étude s'appuie sur les études classiques de la sociologie urbaine et, plus largement, des études urbaines sur la sociabilité

---

<sup>17</sup>L'urbaniste catalan Ildenfonso Cerdà a introduit cette idée d'une tension entre séjour et mobilité dans son célèbre ouvrage de 1867 *La théorie générale de l'urbanisation*, alors qu'il discute de l'équilibre entre les voies urbaines et des « intervoies », ces espaces de transition entre les voies de circulation (voir : Cerdà 2005). Dans le contexte contemporain, Annick Germain notamment a repris cette figure du séjour et du passage dans cette description des espaces publics : « ce sont en effet par définition des lieux ouverts à tous, où l'on choisit de passer ou de séjourner alors que l'habitat et le travail nous imposent, à des degrés divers un certain voisinage » (Germain 1995, 18).

dans les espaces publics. Tout en témoignant de l'évolution de notre réflexion, qui s'est largement nourrie du travail sur le terrain, les prochaines pages font état des méthodologies qui ont été mises en œuvre. Est ensuite présentée la grille d'analyse qui a été éprouvée pour caractériser les relations entre publics et les œuvres.

## **2.2 Méthodologies**

En raison de la nature exploratoire et inductive de ce projet de recherche, la perspective urbaine que nous avons développée sur les publics des œuvres d'art dans les espaces publics s'est précisée au cours du travail. Notre intention de départ était de produire une typologie des publics, à partir de l'observation des usages qui sont faits des œuvres d'art, mais aussi, dans une moindre mesure, au regard des manières par lesquelles les œuvres interfèrent, voire induisent (ou non) des relations de sociabilité publique. Nous étions provisoirement à la recherche de catégories d'êtres sociaux. À partir de notre définition liminaire des publics, l'hypothèse suivante avait été développée pour appréhender les usages et les relations que ceux-ci peuvent entretenir avec les œuvres d'art. La spécificité des espaces publics et des œuvres d'art (décrite en fonction de leur forme et de leur histoire) a une incidence sur les types de publics qui seront observés et sur la nature même de leurs actions; autrement dit, les publics perçoivent, dans ces objets des possibilités qui s'offrent à eux à partir de leur propre identité. Pour arriver à construire cette typologie, les méthodologies mises en œuvre devaient être garantes d'une diversité et d'une quantité de résultats.

Le travail d'échantillonnage, qui s'est précisé au cours de la démarche empirique, a été soutenu par un critère d'exemplarité des cas progressivement retenus, qui se décline dans la manière dont se manifestent chacun des trois concepts faisant partie de la question de recherche (espaces publics, œuvres d'art, sociabilité publique). Ce critère d'exemplarité allait participer, au cours de l'analyse des résultats de l'enquête, à une montée en généralité, ce qui se justifie dans le contexte de l'établissement d'une typologie des publics. La réflexion a fait en sorte que nos choix, sur lesquels nous allons maintenant revenir, se sont arrêtés sur huit œuvres situées dans cinq espaces publics (voir tableau 2.1).

**Tableau 2.1 : synthèse de l'échantillon**

Espaces publics	Œuvres d'art
1. Quartier international de Montréal (chapitre 3)  a. Square Victoria          b. Place Jean-Paul-Riopelle	1. Marshall Wood, <i>Monument à la reine Victoria</i> (1869)  2. Ju Ming, <i>Taichi Single Whip</i> (1985)  3. Ju Ming, <i>Taichi Shadow Boxing</i> (1983)  4. Jean-Paul Riopelle, <i>La Joute</i> (1974)
2. Square Saint-Louis (chapitre 4)	5. Louis-Philippe Hébert, <i>Monument à Louis-Octave Crémazie</i> (1906)  6. Roseline Granet, <i>Monument à Émile Nelligan</i> (2005)
3. Parc du Mont-Royal (chapitre 5)	7. George William Hill, <i>Monument à sir George-Étienne Cartier</i> (1919)
4. Parc Jean-Drapeau, île Sainte-Hélène (chapitre 6)	8. Alexander Calder, <i>Man, Three Disks</i> (1967)

Source : Auteur

Premièrement, les espaces publics étudiés devaient être assez fréquentés pour justifier une étude des publics, ce qui se comprend dans le contexte d'une recherche exploratoire visant à esquisser un portrait général d'une question rarement étudiée d'un point de vue empirique. C'est pourquoi nous avons identifié des espaces publics centraux de Montréal. Le centre-ville montréalais est un lieu pertinent pour effectuer ce type de travail de terrain, car on y trouve une diversité et une densité de fonctions (notamment résidentielles), d'échelles territoriales variées (allant du quartier à la métropole). Cela se voit dans la forme des espaces publics retenus, soit deux grands parcs centraux, un square de quartier, ainsi qu'un square central et une place publique (voir la typologie des espaces publics faite par : Carr et al. 1992).

Deuxièmement, les espaces publics devaient permettre d'observer diverses formes de sociabilité publique. Le premier cas sélectionné, les places publiques du Quartier international de Montréal, s'est démarqué comme étant un quartier à vocation principalement économique et

touristique. Le second cas, le square Saint-Louis, s'est distingué parce qu'il est le cœur d'un quartier résidentiel bordé d'artères commerciales. Au sujet des grands parcs centraux, celui du Mont-Royal est très fréquenté par les résidents des quartiers qui l'entourent et qui l'utilisent comme espace public de proximité, ce qui le différencie du parc Jean-Drapeau, qui est l'hôte d'activités récréo-touristiques et qui fonctionne sur un mode essentiellement évènementiel. Au final, les expériences de sociabilité publique ont été jugées exemplaires, au regard de la forme des espaces publics où elles ont été observées. Cela dit, des formes uniques de sociabilité publique, représentatives de la vie sociale dans les espaces publics montréalais, avaient retenu notre attention avant même d'entamer le travail de terrain : il s'agit du tam-tam et du Piknic Électronik, qui ont respectivement lieu au parc du Mont-Royal et au parc Jean-Drapeau. Un autre de ces cas uniques, qui se démarquent par leur singularité et leur grand intérêt (voir : Small 2009, 17-18), s'est imposé dans l'actualité : il s'agit d'Occupons Montréal et de l'occupation du square Victoria, une déclinaison locale du mouvement Occupy.

Troisièmement, le corpus artistique qui a été constitué est représentatif des formes archétypes de l'histoire de l'art dans les espaces publics, parmi les plus reconnaissables par les publics. L'échantillon comprend des monuments des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles, des sculptures abstraites et d'autres figuratives, des œuvres monumentales et d'autres à une échelle plus modeste, ainsi qu'une fontaine – toutes parmi les plus connues de Montréal. Étudier ces œuvres qui occupent les espaces publics depuis un certain temps vise à mieux comprendre les modes d'opération des publics au regard de formes artistiques connues. Cela dit, la nature de l'échantillon final confère en partie son originalité à notre recherche, qui est de se pencher sur les publics de plusieurs formes artistiques et d'inclure des œuvres qui sont dans la ville depuis plusieurs décennies, ce qui est souvent négligé dans ce type d'étude. Notons qu'ici aussi, un cas unique avait été retenu dès le début de l'enquête, soit *La Joute* de Jean-Paul Riopelle, dont le déménagement a jadis défrayé les manchettes.

Finalement, il faut insister sur le fait que l'échantillon s'est précisé au cours du travail empirique, et ce, de manière inductive. Certaines œuvres incluses dans l'échantillon initial auront été écartées en cours de route. Par exemple, nous voulions observer les œuvres du réputé sculpteur québécois Armand Vaillancourt qui se trouvent au square Saint-Louis. Nous les avons retirées de l'échantillon, car les usagers du square interagissaient peu avec elles : nous commençons le travail de terrain, et n'avons pas compris en quoi ce type de résultat aurait pu enrichir nos observations.

### 2.2.1 L'observation filmée comme méthode de collecte des données

Pour sa part, la collecte de données a visé l'identification des publics par l'observation filmée des comportements et des interactions des usagers. Cette méthode est inspirée du film documentaire *The Social Life of Small Urban Spaces* (1988) du sociologue et urbaniste William H. Whyte, dans lequel il a démontré la légitimité, l'efficacité et la richesse de cette forme d'observation. Dans ce film, Whyte documente les comportements et les interactions des usagers d'espaces publics new-yorkais qui ceinturent les gratte-ciels (comme les plazas). Le chercheur commente les diverses relations qui existent entre l'aménagement de ces petits espaces urbains et les comportements humains afin de déterminer, par la comparaison, quels sont les facteurs qui encouragent l'utilisation de ces lieux et stimulent leur vie sociale. Si son objectif est normatif, en ce sens qu'il cherche à formuler des critères qui régiront la conception de ces lieux, il se dégage de ce documentaire une réflexion sur la nature même de ce matériau de recherche. Pour analyser les comportements observés, Whyte a le réflexe de quantifier les usages et les interactions en fonction de diverses variables (heure du jour, ensoleillement, etc.), puis de présenter ces résultats de manière graphique. N'arrivant à aucune corrélation entre ces critères et le degré d'effervescence de la vie sociale à l'écran, les comportements des usagers ne pouvant se comprendre par une seule logique de « cause à effet », le chercheur constate rapidement que c'est la description des flux humains, ainsi que des usages spécifiques qui lui permettront d'interpréter cette vie sociale. Les points de vue sur la vie sociale dans les espaces publics sont multiples : la plaza du Seagram Building, objet de recherche principal du documentaire en raison de la vitalité de sa vie sociale, est filmée en plongée de manière continue sur une période de 24 heures (l'observation s'étend en fait sur toute une semaine); plusieurs autres lieux, incluant certains à l'extérieur de New York, sont filmés à l'échelle humaine, caméra à l'épaule.

En ce qui concerne le présent projet de recherche, ce film est d'autant plus approprié, car il a, en quelque sorte, ouvert des pistes pour étudier les publics. En effet, la présence d'œuvres d'art dans des espaces publics fait l'objet d'un extrait de deux minutes, au cours duquel Whyte montre des individus discuter d'une œuvre avec un compagnon, ou encore des personnes qui ne peuvent s'empêcher de passer sous une œuvre monumentale et de la toucher. Le chercheur a pu observer l'œuvre *Night Presence IV* (1972) de Louise Nevelson dans deux contextes aux différences marquées. Dans un premier temps, la sculpture en acier intempérique (communément appelé *Corten*), dont la composition intrigante repose sur l'assemblage de divers détails architecturaux, est vue sur une placette marquant une entrée du Central Park de

New York : à cet endroit, plusieurs individus viennent la toucher, intrigués par sa matérialité, ainsi que s'y asseoir et parfois y manger. Dans un deuxième temps, la même œuvre est montrée après avoir été relocalisée dans un terreplein, sis au milieu de Park Avenue, où la circulation automobile est importante : l'œuvre est alors délaissée par les usagers, car elle est mise à l'écart de toute vie sociale. Pour qui s'intéresse aux effets d'une œuvre d'art sur la vie sociale d'un espace public, ce film démontre l'intérêt d'étudier empiriquement la question, en proposant une manière originale d'investir la quotidienneté qui caractérise l'expérience de ces objets.

C'est ainsi que, pour chacune des huit œuvres de notre échantillon, nous avons mené entre trois et six périodes d'observation de 45 minutes, de 2011 à 2014 : en tout, ce sont 30 périodes qui ont été analysées pour cette thèse. Celles-ci ont été menées à différents moments du jour, de la semaine et de l'année (pendant les saisons les plus propices à l'observation de comportements d'individus). Le nombre d'observations a été déterminé à partir d'un principe de saturation; c'est-à-dire que nous avons arrêté de filmer lorsque les matériaux de recherche n'apportaient plus d'information nouvelle.

Les images produites au cours du travail sur le terrain permettent des interprétations, des représentations du réel, car elles sont fonction de choix méthodologiques. Pour chacune des œuvres, tant la position de la caméra vis-à-vis de l'objet que la définition du champ de l'image ont été déterminées dans le but de voir le plus distinctement possible, comme le prévoit notre hypothèse, comment les publics allaient répondre aux possibilités offertes par les œuvres. La position de la caméra et de l'observatrice, qui étaient visibles sur les lieux, a été choisie de manière à être suffisamment distancée de l'œuvre pour ne pas interférer directement dans l'action. Si nous avons choisi de ne pas varier les points de vue sur l'œuvre, comme l'a généralement fait Whyte, c'est que notre attention n'était pas portée sur un site dans son ensemble, mais qu'elle était focalisée sur des objets précis, situés dans des sous-sections des espaces publics; cela rappelle les prises de vue qui servaient au chercheur-cinéaste à montrer un élément particulier du mobilier urbain. Pour notre étude, il suffisait que l'angle de la caméra soit assez large pour permettre de comprendre, lors du visionnement des images, comment les actions ont évolué dans les lieux. Les choix faits en fonction de chacune des œuvres sont détaillés dans nos études de cas, notamment par le biais de cartes qui permettent de voir l'emplacement et l'angle de la caméra. Par ailleurs, il faut indiquer que, comme le prévoit le certificat d'éthique émis pour cette recherche, nous devons accéder à la demande des individus qui nous demandaient d'effacer les bandes vidéo dans lesquelles ils apparaissaient : cela ne

s'est produit qu'en de rarissimes occasions. Précisons que pour deux cas précis (le tam-tam et le Piknic Électronik), six périodes observations ont été menées de manière participante, sur des périodes de quelques heures (s'ajoutant donc au 30 périodes mentionnées précédemment) en 2013 et 2014 : dans ces situations, où plusieurs personnes prennent des photos, filmer « de l'intérieur » s'est fait sans difficulté. De plus, lors de la rédaction de nos études de cas, nous sommes retournés sur chacun des sites à au moins deux reprises pour effectuer des observations complémentaires : cela a permis de valider notre analyse et de nous attarder à certains détails, en plus de prendre les photos qui illustrent cette thèse et qui nous ont permis de jeter un regard complémentaire sur nos données. Dans le cas d'Occupons Montréal, l'actualité a nécessité d'aller faire des observations de cet événement : deux périodes y ont été consacrées.

Si les images ainsi produites pourraient servir à présenter les résultats de recherche, elles ont été utilisées, dans cette thèse, à des fins d'observation. Pour cela, les bandes vidéo ont été analysées et codifiées en fonction des comportements et des interactions observés visant des œuvres d'art (par exemple : prise de photo, toucher, s'asseoir sur l'emmarchement) : pour cela, nous avons profité du fait que le logiciel de montage Final Cut Pro permet de faire des collections de mots-clés. Nous avons visionné les bandes vidéo et avons décrit de manière très précise les comportements et interactions des usagers. Pour ce faire, une première grille d'observation a alors été utilisée. Elle inclut sur les six éléments qui, selon John Zeisel (2006), permettent d'interpréter les comportements des individus dans les espaces publics : l'acteur; son agissement; les individus avec qui il entretient des liens significatifs; les autres relations qu'il a avec des individus dans le même espace; le contexte socioculturel dans lequel il est observé; le contexte physique où il évolue. Concrètement, tous les comportements observés ont été décrits et analysés dans les comptes rendus à partir de ces six éléments. Pour leur part, le « type » des individus a été établi à partir de leur apparence physique et vestimentaire. Cet indicateur imprécis permet, si utilisé avec précaution et de la même manière pour tous les usagers, de déceler de grandes tendances dans les profils socioéconomiques des individus qui utilisent les espaces publics (Bélanger 2010). L'âge et le phénotype ont également permis de préciser certains traits des usagers. De manière générale, les notes de l'observatrice ont servi tout au long de l'exercice de description de guide, de point de référence pour valider notre compréhension d'un geste ou le profil d'un individu, ou encore pour s'informer d'une action qui s'est déroulée hors champ. Elles ont également servi à nous assurer que nous n'avions pas écarté, par inattention, certains individus de nos observations : une action à l'arrière-plan, qui aurait pu passer inaperçue, est ainsi devenue visible par sa simple présence dans le compte rendu de l'observatrice.

Deux autres méthodes ont été employées. Premièrement, la recherche documentaire a permis de caractériser les espaces publics et les œuvres d'art à l'étude; à quelques occasions, des recherches en archives ont été effectuées pour approfondir certains lieux qui ont été moins fouillés par les chercheurs. Finalement, les trois rassemblements évènementiels que sont Occupons Montréal, le tam-tam et le Piknic Électronik ont été étayés par le biais de revues de presse dans les principaux journaux francophones montréalais : celles-ci ont permis d'établir l'historique de ces trois rassemblements et de donner une voix aux acteurs qui les ont animés. Deuxièmement, en fin de parcours, quelques entretiens semi-dirigés ont également été effectués avec des informateurs-clés pour certains aspects des cas qui nécessitaient un éclairage complémentaire, soit : la vie sociale du square Saint-Louis, ainsi que le tam-tam et le Piknic Électronik. Ceux-ci ont permis de mettre en contexte nos observations (voir : Blanchet et Gotman 1992, 47), mais aussi de les valider ainsi de trianguler certains aspects de nos analyses. Le document de présentation de la recherche, le formulaire de consentement ainsi que les grilles d'entretiens préparés à cette fin se trouvent respectivement aux annexes 1, 2 et 3 de cette thèse.

### **2.3 De l'usage à l'interaction : apprendre de la sociabilité publique**

Comme William H. Whyte (et pour des motifs semblables), nous avons ajusté notre grille d'observation. L'observation filmée n'y est certainement pas étrangère : en permettant de saisir et décrire en détail les actions des individus, en donnant la possibilité de faire des allers-retours et des zooms dans l'image, cette méthode a mené à la production d'analyses fines. De l'observation de la vie sociale dans les espaces publics, qui place la notion d'usage des objets artistiques au premier plan, nous sommes passés à un examen de la vie sociale des œuvres elles-mêmes. De la constitution de catégories d'êtres sociaux à partir de regroupements d'individus qui reconnaissent, comme l'a développé Gibson, un certain potentiel d'action en des œuvres, nous en sommes venus à qualifier les *interactions* qui se déploient entre les œuvres et les publics. Par ce changement de point de vue, nous avons évité d'établir des relations causales et déterministes que notre définition et notre hypothèse liminaires auraient pu engendrer. Nous avons en quelque sorte pris acte de cette leçon de la microsociologie qu'a instaurée Erving Goffman : l'étude de la vie sociale doit porter non pas sur les individus, mais sur leurs situations d'interaction (voir : Joseph 1998). Rappelons que Goffman a valorisé l'étude de la sociabilité publique qui était considérée jusqu'alors comme un « savoir mineur ».

S'intéressant entre autres aux interactions non focalisées – « ces formes de communication interpersonnelle qui résultent de la simple coprésence » –, Goffman a démontré que celles-ci « sont bel et bien des interactions, même si la réciprocité des perspectives y est réduite à l'observabilité mutuelle » (Joseph 1998, 74-75).

De quelles manières le vocabulaire de la sociabilité publique peut-il servir à caractériser les publics des œuvres d'art dans les espaces publics? En réponse à cette question de recherche, nous avons formulé l'hypothèse que le registre des interactions entre inconnus formalisé par Lyn H. Lofland (1998), à partir de nombreuses observations, tout en s'appuyant sur les travaux d'Erving Goffman, Jane Jacobs et William H. Whyte, peut servir à décrire les interactions entre objets et publics. Lofland décrit cinq principes qui, selon elle, régissent ces situations de coprésence de manière normative, en ce sens qu'ils sont des modèles (*patterns*) d'interactions face à face (pour une validation récente de ces principes, voir : Germain, Jean et Richard 2015). Lofland précise que même s'ils sont présentés séparément, ils fonctionnent en interrelation.

Le premier principe est celui de la mobilité coopérative, que l'on peut résumer par le fait que des étrangers se déplacent dans un espace public sans qu'il ne se produise d'incident : « Most of the time our mouvement through the public realm is simply *uneventful*, and it is so because humans are *cooperating* with one another to make it so » (Lofland 1998, 29). Lofland introduit l'idée que les objets qui se trouvent sur notre passage peuvent influencer nos comportements. Nous émettons ainsi l'hypothèse que des interactions peuvent s'établir avec des œuvres au regard du fait qu'elles sont en marge de nos déplacements ou qu'elles s'immiscent dans nos trajectoires.

Le deuxième est celui de l'inattention civile. S'appuyant sur la formulation qu'en fait Goffman dans *Behavior in Public Places* (1963), Lofland décrit celle-ci par le fait que les individus respectent leur coprésence. Cela ne signifie pas que les individus sont insensibles à leur présence mutuelle. Cela se traduit par le fait que les usagers n'interfèrent pas les uns dans les actions ou la bulle des autres, et ce, même s'ils échangent ou portent des regards (qui peuvent être connotés positivement ou négativement). Rappelant cette distance, définie par Simmel, que les individus en milieu urbain cultivent en raison de leur grande proximité, Lofland écrit : « Civil inattention suggests that when humans in the public realm appear to ignore one another, they do so *not* out of psychological distress but out of a ritual regard, and their response is *not* the asocial one of "shut down" but the fully social one of politeness » (Lofland 1998, 30). Au regard des œuvres d'art, celles-ci peuvent certainement être ignorées par des

usagers. Elles peuvent aussi être regardées plus ou moins rapidement par des publics, que ce soit au passage ou en marquant l'arrêt, parfois dans une certaine distance. Puisque nos travaux portent sur la question des publics, nous ne traiterons pas des individus qui ne regardent pas les œuvres (bien que l'on pourra considérer cela comme un écueil de nos recherches, ce serait antithétique à notre sujet). Nous envisagerons l'idée d'un seuil minimal à partir duquel nous sommes plus ou moins publics.

Le troisième est celui du rôle de l'audience, qui se décline par le fait que les actions d'autres individus, peu importe leur nature, peuvent attirer notre attention. Nous faisons ici l'hypothèse que des usagers peuvent devenir des publics d'une œuvre d'art en voyant un individu en action avec celle-ci. Pour aller plus loin, on peut supposer que des membres de l'audience deviennent eux-mêmes, par effet d'entraînement, des acteurs, après avoir observé un public faire une action quelconque : par exemple, un individu pourrait prendre une photo d'une œuvre d'art après avoir vu quelqu'un en prendre une.

Le quatrième est celui de l'aide restreinte, que Lofland exemplifie par le fait de demander un renseignement à un autre usager; c'est un échange ponctuel qui n'ouvre pas sur des liens soutenus. Les œuvres d'art ne parlant pas, on peut présumer que cette aide soit physique ou matérielle. Elles pourraient peut-être soutenir des gestes ou des actions pour lesquelles elles n'ont pas été prévues, comme y poser son pied pour nouer ses lacets. On peut aussi imaginer que l'œuvre peut aider à se localiser dans un espace public. C'est en ce sens que nous logeons en partie la prise de photographie d'œuvres d'art dans ce principe (mais pas avant d'y avoir ajouté le cinquième principe) : celles-ci servent dans la mise en scène de la photo (qui est une trace de son passage dans un espace public) à situer, à qualifier un lieu dans lequel l'on est passé. Cela est d'autant plus valable quand nous nous faisons prendre en photo avec une œuvre.

Le cinquième est celui de la civilité face à la diversité, qui s'exprime par le maintien de comportements civils et décents face à la différence. Lofland remarque que c'est seulement lorsqu'il y a une brèche dans la civilité que l'on peut constater son existence. Ce principe sera toutefois renommé dans le contexte de ce projet comme étant la reconnaissance de la singularité de l'œuvre. Les œuvres d'art étant installées dans les espaces publics afin qu'elles soient regardées, on ne peut conserver la formulation originale, qui veut qu'on ne réagisse ou qu'on ne prenne pas action devant la différence, ce qui exprimerait une contradiction par rapport à la nature de ces objets. Ce cinquième principe se traduirait par plusieurs interactions avec l'œuvre : la regarder, la toucher, en faire le tour, la prendre en photos. Certains gestes

d'appropriation originaux pourraient également reposer sur ce principe, qui serait alors en dialogue avec d'autres : donnons l'exemple de faire du skateboard sur une œuvre, qui repose également sur une aide restreinte.

Cette grille d'analyse heuristique permettra de qualifier, de manière progressive dans les études de cas qui suivent, les comportements des usagers qui seront identifiés comme étant des publics. Le chapitre de discussion subséquent permettra de revenir sur ces principes et de déterminer en quoi les interactions entre étrangers sont semblables, ou non, à celles qui prennent place entre publics et œuvres : les ruptures et continuités identifiées entre ces deux types d'interactions permettront d'établir une typologie propre à celles qui se développent entre publics et objets artistiques.

## CHAPITRE 3 : LES PLACES PUBLIQUES DU QUARTIER INTERNATIONAL DE MONTRÉAL

À l'automne 2011, dans quelque 1500 villes à travers le monde, des citoyens dits Indignés transportent leurs revendications dans les espaces publics. L'opération nommée Occupy, née dans la foulée du mouvement espagnol des Indignés de mai 2011, est cristallisée dans la sphère médiatique grâce à son installation new-yorkaise à Wall Street, alors que des « sit-in » ont lieu dans le parc Zucotti; un espace privé d'usage public du Financial District, dans le Lower Manhattan. Sous l'impact des réseaux sociaux, l'organisation rapide de cette action de mobilisation se déploie localement et se répand mondialement. Autour du thème « Nous sommes les 99 % qui ne tolèrent plus l'avidité et la corruption des 1 % restant<sup>18</sup> », les manifestants réagissent aux effets ravageurs du capitalisme, dans un contexte de crise financière dont la classe moyenne a fait les frais, pendant que les banquiers ont continué à toucher d'importantes primes. Au centre-ville de Montréal, les Indignés s'installent donc du 15 octobre au 25 novembre au square Victoria, le cœur du Quartier international de Montréal (ci-après QIM). Ce quartier est né, comme nous le verrons, d'un important projet de réaménagement qui visait à tirer profit d'une concentration d'organisations à vocation internationale dans le secteur afin de provoquer son développement, tout en offrant un « aménagement urbain contemporain, prestigieux et exclusif » (Quartier international de Montréal s.d.).

Quelles raisons ont pu motiver l'installation de ce mouvement dans de ce lieu particulier? Premièrement, des questions de règlementations municipales : « Le square Victoria est une place publique, et non un parc. Par conséquent, le [Service de Police de la Ville de Montréal] ne pourra pas expulser les manifestants à minuit, à moins qu'il y ait des débordements » (Myles 2011a). Le même type de tactique a été mis en œuvre par l'occupation du parc Zucotti à New York : le couvre-feu municipal ne s'étend pas aux lieux de propriété privée. Les Indignés pouvaient de la sorte supposer qu'ils pourraient *occuper* le lieu; c.-à-d. y évoluer dans la durée. Deuxièmement, comme le suggère la comparaison new-yorkaise, la signification de cette place publique au regard de la forme montréalaise n'est pas à négliger. Au pied de la tour de la Bourse et de plusieurs autres sièges d'institutions financières (Caisse de dépôt et placement du

---

<sup>18</sup> Cette traduction a été trouvée sur la page en français de Wikipedia dédiée au mouvement Occupy Wall Street (voir : Wikipedia 2012). L'original anglais, que l'on peut trouver sur le site Internet du mouvement de Wall Street, se lit : « we Are The 99% that will no longer tolerate the greed and corruption of the 1% » (voir : Occupy Wall Street 2012).

Québec, Banque Nationale du Canada, Banque TD, etc.), ainsi que de compagnies et d'organisations au rayonnement international (dont Québecor), le square Victoria incarne, par ses riverains, les valeurs d'un capitalisme intégré à un réseau mondialisé. Les aménagements du QIM renforcent également le prestige du lieu; ils lui confèrent son image de haut lieu de pouvoir économique et financier.

Le premier défi de la communauté spontanée que forment les Indignés d'Occupons Montréal est de s'organiser; de trouver des manières de cohabiter tant sur le plan spatial que social. Cette cohabitation se traduit tant à la fois dans les relations internes (l'entraide joue par exemple un rôle important entre les Indignés) et externes :

Les participants rencontrés assurent que le mouvement est pacifique et ne cherche pas à troubler la quiétude de la population. Dans le camp, le couvre-feu est établi à 23 h, alors que les tam-tams et les guitares doivent se taire. Chaque jour également, une assemblée générale est organisée à 18 h, question de gérer la vie de groupe. (Duhaime 2011)

Ces préoccupations sont reportées dans le maintien d'une sociabilité publique harmonieuse avec les autres usagers du square : « Les indignés mettent un soin minutieux à ne pas entraver la circulation et à ne pas causer des gestes d'incivilité qui pourraient leur valoir des ennuis avec la police » (Myles 2011c). Pour revenir à l'organisation du groupe lui-même, les défis auxquels ses membres doivent faire face ressemblent étrangement à ceux qu'impose l'urbanité (Myles 2011e). Aucun maire ne pourrait en effet ignorer l'impact d'un important boom démographique – *Le Devoir* par exemple recense 50 tentes le 17 octobre, 150 tentes le 19 octobre, puis 250 tentes accueillant 400 habitants le 29 octobre (voir, dans l'ordre : Myles 2011b; Bélair-Cirino 2011; Myles 2011e). Cela aurait pu engendrer de l'étalement urbain; une banlieue ayant été envisagée dans l'est, à la place Jean-Paul-Riopelle (Normandin 2011a)<sup>19</sup>. Pour subvenir aux besoins de ces citoyens, une cuisine populaire est créée ainsi qu'un centre de dons. Par ailleurs, avant que des toilettes sèches ne soient installées sur les lieux, les Indignés doivent se rabattre sur les commerces environnants. À cela s'ajoute l'épineuse question énergétique : après avoir été branchés sur une génératrice et des panneaux solaires, les occupants ont demandé le droit de se connecter au réseau électrique pour éviter d'avoir recours à des appareils au propane (voir entre autres : Simard 2011).

---

<sup>19</sup> Sur la question de l'étalement d'Occupons Montréal, Myles écrit : « Laval, Montréal et le West Island. C'est ainsi que les indignés désignent à la blague les îlots nord, sud et ouest du square Victoria, où sont plantées près de 250 tentes multicolores. Par manque d'espace, ils caressent un projet d'étalement urbain vers l'est, à la place Jean-Paul-Riopelle » (Myles 2011e).

L'occupation se traduit dans ce contexte par une véritable appropriation des lieux, et non comme une simple installation, comme nous le constaterons nous-mêmes sur le terrain (le compte-rendu des observations se trouve dans la prochaine partie). Dès les premières heures, l'héritage victorien et colonial du square Victoria est évincé, ou à tout le moins réinventé par les Indignés, sur les plans physique et symbolique. Le square est rebaptisé : pour ses habitants, il s'agit de la « place du Peuple ». Remarquons au passage le glissement linguistique : le square, évoquant la tradition britannique, prend un « toponyme » francophone. Pour sa part, le *Monument à la reine Victoria* (1872) de Marshall Wood offre une entrée en matière forte, car il a été déguisé dès les premières minutes de l'occupation le 15 octobre. Le premier monument à une femme érigé à Montréal n'est plus reconnaissable : impossible de savoir que la reine est représentée au moment où elle accède au trône à 18 ans, de manière simple mais solennelle, n'ayant comme attributs que sa couronne, un sceptre dans la main droite et une couronne de chêne dans l'autre. La transformation qu'on lui fait subir révèle que ce monument est sans contredit un symbole fort dans l'imaginaire national. On lui fait d'abord porter, de manière ironique, le drapeau des Patriotes (Myles 2011b). La rébellion de ces derniers a engendré un conflit militaire en 1837-1838, alors que Victoria accède au trône, au cours duquel les habitants du Bas-Canada se soulevèrent contre l'occupant militaire britannique. Cette tension historique subsiste autrement aujourd'hui, dans le fait que chaque lundi précédant le 25 mai, les Canadiens soulignent la Fête de la Reine, alors que leurs concitoyens québécois célèbrent la Journée nationale des Patriotes. Ce drapeau ne vient pas seul : « la sculpture à l'effigie de la souveraine, revêtue du masque de «V», un personnage de BD emblématique de la lutte pour la liberté, surplombe désormais un camp où fourmillent manifestants et curieux, sous le regard pour l'instant complice de policiers » (Bélaïr-Cérino 2011a). Dans l'ensemble, le sort réservé à Sa Majesté est signifiant :

La statue de Victoria, une reine réputée pour son puritanisme, a subi des transformations radicales. Elle porte un masque, un drapeau des Patriotes, et s'étendent à ses pieds de multiples affiches dont l'une résume à merveille l'esprit d'Occupons Montréal. « Vous entrez maintenant en territoire autogéré ». (Myles 2011d)

La démocratie participative y règne (et non la monarchie constitutionnelle canadienne installée en 1867 sous Victoria) : c'est par des assemblées populaires que vit ce microcosme de la société. Ces rencontres permettent aux observateurs de commenter que derrière l'unité apparente du groupe, la diversité des individus et des motifs d'occupation se démarquent, et ce dès les premiers jours du rassemblement. En effet, il est observé que : « Ils ont vite bloqué sur

un enjeu de taille. Quelles seraient leurs revendications? » (Myles 2011a). À cette question, l'indignation elle-même semble être la seule réponse englobante qu'il soit possible de formuler (Duhaime 2011; Lanctôt 2011). Les rassemblements quotidiens permettent aux Indignés d'identifier des consensus et d'énoncer les règles qui régissent leur « vivre ensemble » :

Les frontières entre la gauche et la droite sont moins claires qu'elles n'y paraissent. Les francophones font la traduction simultanée aux anglophones (et vice-versa). Des diplômés de deuxième cycle universitaire côtoient les décrocheurs du système. Le collectif est résolument individualisé, sans être individualiste. Personne n'est contraint de s'effacer au profit du groupe ou d'un leader charismatique. Au contraire, les parcours identitaires les plus variés se croisent et s'entremêlent. « Occupons Montréal, ce n'est pas nous, c'est moi », a résumé une participante. Tous ces « moi » s'additionnent pour former un « nous » aux revendications encore incertaines. (Myles 2011b)

L'absence de requêtes claires et partagées pourrait dit-on jouer dans la survie du mouvement Occupy, comme on l'observe au même moment à New York : « Selon plusieurs observateurs, le mouvement Occupy Wall Street risque de s'essouffler si ses organisateurs ne s'entendent pas sur des revendications spécifiques » (La Presse 2011).

Pour renchérir, la composition du groupe individualisé, mais inclusif des Indignés évolue. Le mouvement attire de plus en plus les franges marginales de la société, ce qui aurait pour effet de détourner le message même de l'occupation :

Les principaux instigateurs d'Occupons Montréal jugent que les débordements récents au square, investi par les itinérants, les toxicomanes et les personnes atteintes de maladie mentale, sont en voie de détourner le mouvement de son sens. « L'occupation nuit au mouvement », a dit l'un d'eux sous le couvert de l'anonymat. (Myles 2011f)

Certains avouent à des journalistes qu'ils ne sont tout simplement pas outillés pour gérer ces clientèles particulières que l'occupation attire : « Les repas gratuits en continu, le comptoir de vêtements chauds et les discussions animées transforment le square en eldorado pour une vingtaine d'itinérants. Plusieurs campent sur place » (Audet 2011).

La fin de l'occupation du square Victoria s'amorce un mois après son début, alors que l'hiver se pointe à l'horizon. On constate que le mouvement est en déclin : il reste 125 tentes le 22 novembre. Si l'administration municipale commence par interdire la construction d'abri permanent (en bois ou en toile) tout en continuant de tolérer les tentes (Bélair-Cirino 2011b; Normandin 2011b), elle invite finalement les Indignés à quitter le square le 21 novembre

(Normandin et Benessaïeh 2011) avant de l'exiger le 23 novembre : « la Ville avait distribué à tous les occupants des avis indiquant que les règlements de la Ville (tous les parcs [sic] sont fermés entre minuit et 6h, pas d'installations permises sur le domaine public) seraient désormais appliqués » (Bourgault-Côté 2011). La raison : les enjeux liés à la sécurité, en lien avec la consommation de drogue et d'itinérance, et la venue de l'hiver sont de l'avis de la Ville préoccupants (Normandin 2011c).

Tout au long de leur occupation, les Indignés se sont appropriés de diverses manières les œuvres d'art que l'on retrouve au square Victoria. Afin de les étudier comme publics des œuvres de la « place du Peuple » dans la prochaine section, il est utile de dégager des caractéristiques générales qui définissent ce rassemblement de contestataires : il s'agit d'un groupe d'individus singuliers et inclusifs, qui sont en séjour dans le square et qui sont mobilisés autour d'un message anticapitaliste. C'est à partir de ces dimensions, qui seront discutées plus loin, mais aussi des observations faites sur le terrain que ce public au caractère exceptionnel et limité dans le temps sera analysé.

### 3.1 L'occupation du territoire

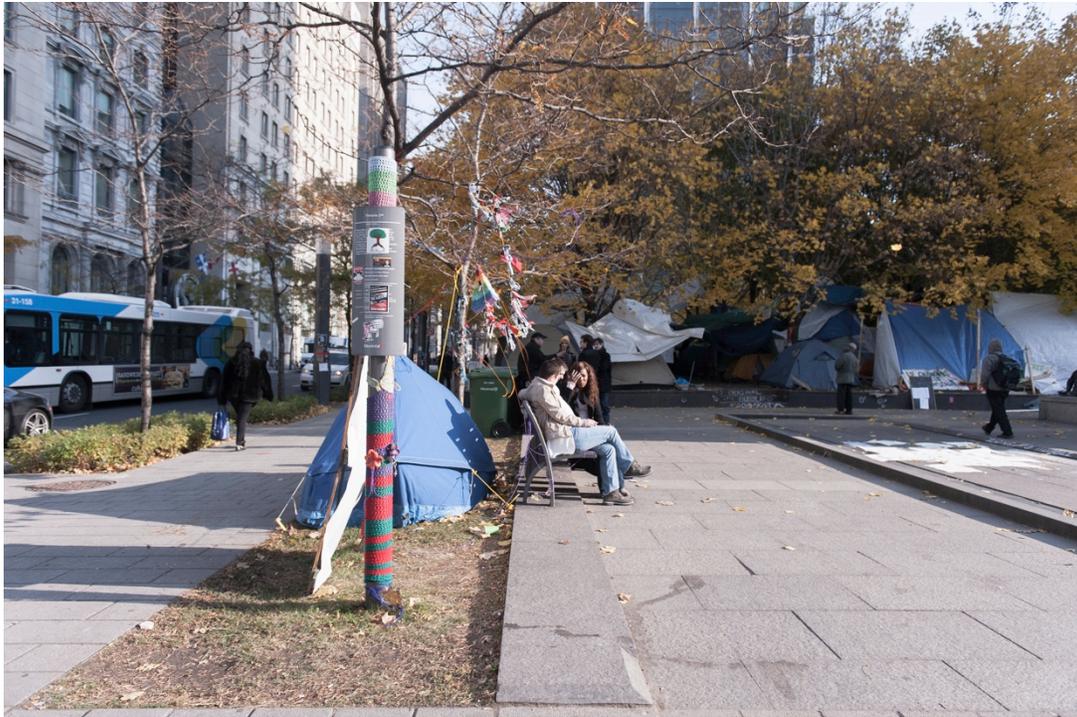


**Figure 3.1 : Le monument est placardé de messages.**

Crédit photographique : Denise Caron, novembre 2011



En complément à une revue de presse sur Occupons Montréal, deux visites des lieux ont été effectuées afin de détailler l'appropriation qui a été faite des lieux. Celles-ci permettent d'entrée de jeu de constater le double rôle que joue le *Monument à la reine Victoria* dans la vie quotidienne d'Occupons Montréal. Lors de l'après-midi du lundi 7 novembre, une déambulation d'une trentaine de minutes dans le site, en compagnie d'une photographe, met en lumière le fait que le monument, incluant son socle et son pourtour, est devenu un support pour des messages qu'y ont laissé des Indignés. Sa Majesté a de nouveaux attributs : dans sa main gauche elle tient une corde au bout de laquelle se trouve un écriteau avec la mention : « Aller de l'avant / Zeitgeist / Moving Forward. » Si le site fait l'objet d'une importante campagne d'affichage, le *Monument à la reine Victoria* est le point où se trouve la plus forte concentration de pancartes (figures 3.1 et 3.2). Reflétant la prise de parole individuelle, les écriteaux se lisent : « Place du Peuple », « Arrêtons le saccage », « Nous bâtissons un monde meilleur », « Do you feel it trickle down (Sentez-vous la prospérité des groupes inférieurs de la hiérarchie sociale) », « Liberté / Égalité / Gouvernance », « La propriété c'est du vol », « Can you really knead that much dough ? (Pouvez-vous réellement pétrir autant de pâte) ? », « Le monde n'est pas une marchandise », « Fermez le berger blanc ». Ailleurs un graffiti sur le socle énonce que : « Les paroles s'envolent mais les gestes restent. » Faisant le tour du monument, nous observons une femme d'une vingtaine d'années transcrivant sur sa pancarte une longue citation de Derrida (figure 3.3). Ces messages ont de cohérent le fait qu'ils sont tous des revendications mais leur bilinguisme, leur niveau de discours, leur contenu (de Derrida à la cruauté d'un refuge canin en passant par l'action sociale) reflète la diversité de ce microcosme de la société – autour d'un contenu anticapitaliste. Par leurs actions, les Indignés ont substitué l'ordre sociopolitique qu'incarne la reine par un nouvel ordre citoyen, sur le piédestal qui élève et soutient la reine. Sur une statue incarnant des valeurs coloniales où la démocratie est soumise au souverain, ces gestes démontrent le désir de son exécutant d'inscrire le monument dans une autre temporalité, dans un autre ordre des choses.

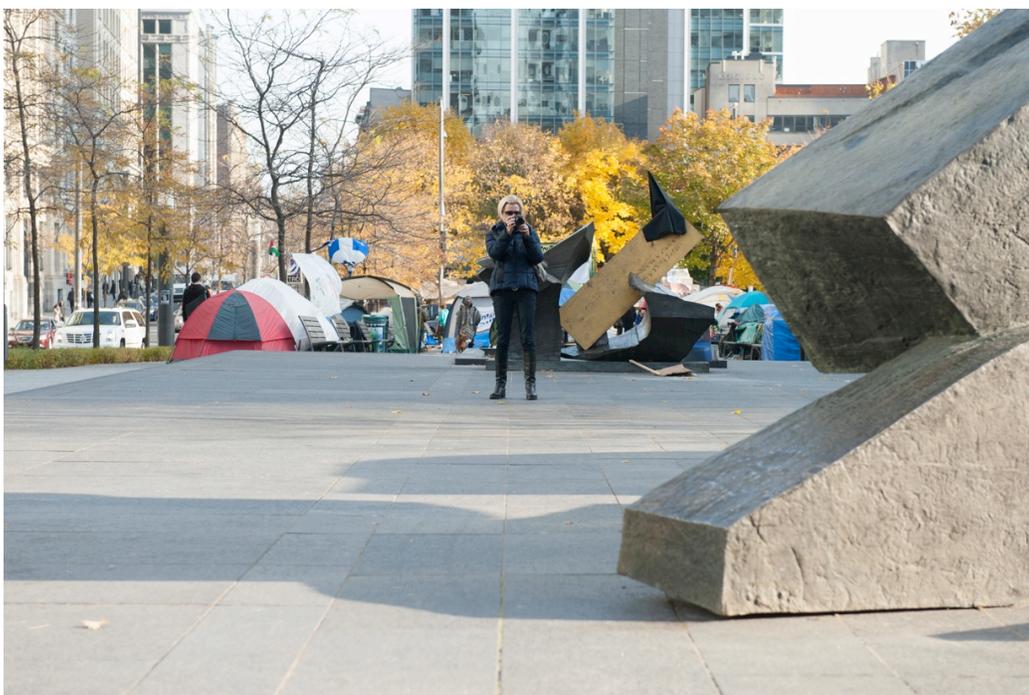


**Figure 3.4 : Le panneau d'identification du monument victime de « yarn bombing. »**  
Crédit photographique : Denise Caron, novembre 2011



**Figure 3.5 : Tout le mobilier urbain est sujet à un assaut de « yarn bombing. »**  
Crédit photographique : Denise Caron, novembre 2011

Tout le site fait l'objet d'une appropriation créative. Des lampadaires et autres pièces de mobilier urbain, dont le panneau d'identification du monument (figures 3.4 et 3.5), ont été les victimes d'un assaut de « yarn bombing » (littéralement, d'une attaque de fils) : des adeptes du tricot les ont habillés de leurs travaux, ce qui les « personnalise » et diminue l'aspect froid tributaire de l'aluminium dont ils sont faits. La question de la créativité dans le mouvement Occupons Montréal a été abordée par la revue *Inter art actuel*, dans le cadre d'un numéro dédié à la question de l'espace public, à travers un collage de textes présentant des interventions artistiques qui ont eu lieu durant l'occupation. On y parle notamment de *La grotte*, de Johanne Chagnon de l'organisme artistique Engrenage Noir, qui consistait en un abri situé au pied du monument, où tous étaient invités à faire une intervention. Pour expliquer la place importante qu'y a ajoutée cette créativité, Alexandre Sheldon analyse que tout mouvement révolutionnaire est une œuvre collective de création dont le but est de subvertir, voire de dépasser les cadres régissant l'ordre social. Il écrit : « le réel potentiel révolutionnaire des Indignés réside dans leur capacité à créer de nouveaux espaces publics, générant ainsi des brèches momentanées dans le voile déjà défilé de l'ordre social, à travers lesquelles de plus en plus d'âmes pourront se joindre à la cadence créatrice » (Sheldon 2012, 74). L'auteur explique ainsi que ce mouvement est de nature créative, ce qui pourrait expliquer l'effervescence et l'originalité des prises de paroles vues et documentées à la « place du Peuple. »



**Figure 3.6 : D'autres curieux sont venus photographier l'occupation.**

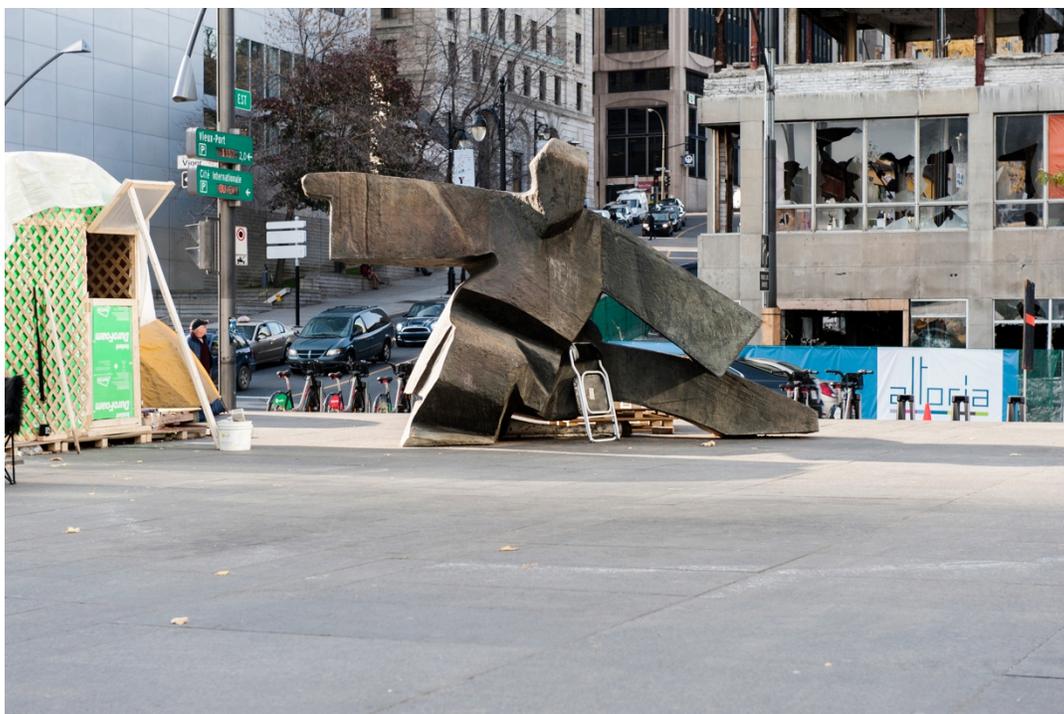
Crédit photographique : Denise Caron, novembre 2011



**Figure 3.7 : Des Indignés s'affairent dans la forêt urbaine.**  
Crédit photographique : Denise Caron, novembre 2011



**Figure 3.8 : Des objets de toutes sortes s'accumulent sur *Taichi Boxing Shadow*.**  
Crédit photographique : Denise Caron, novembre 2011



**Figure 3.9 : Taichi Single Whip sert ici de support pour une chaise.**

Crédit photographique : Denise Caron, novembre 2011

Nous déambulons dans cet environnement dense où nous sommes visiblement des « touristes », mais pas des étrangers malvenus : notre présence ne crée pas de tension. Nous constatons que d'autres curieux, armés d'appareils photos, sont venus observer ce qui se passe au square Victoria (figure 3.6). Nous circulons entre les tentes, dans cette section au sud du square qui est aménagée comme une forêt urbaine, où nous constatons l'effervescence des Indignés qui sont à leur poste, affairés (figure 3.7). Au nord de la rue Saint-Antoine<sup>20</sup>, dans la section minérale nommée l'agora, plusieurs tentes se dressent, mais il y a moins de bouillonnement. Les œuvres de Ju Ming – une figure humanisée plus grande que nature adoptant une pose de taïchi, ainsi qu'une forme abstraite en bronze – qui s'y trouvent n'ont pas eu le même sort : si des humains y ont laissé leur trace, le résultat n'est pas aussi riche que sur le monument. Plutôt, en raison des matériaux quelconques et sans intérêt qui sont empilés sur les deux œuvres en bronze, ces dernières semblent être des réceptacles à déchets (figures 3.8 et 3.9).

Lors d'une seconde visite d'une autre trentaine de minutes, venus filmer avec une assistante de recherche le samedi 19 novembre, nous observons les Indignés en assemblée

---

<sup>20</sup> Les points cardinaux mentionnés dans le texte, y compris dans les citations, sont fictifs et ne correspondent pas aux points cardinaux réels : ils sont communément employés par les Montréalais pour se situer dans la ville en fonction de l'axe des rues.

populaire. Ceux-ci sont réunis au pied de la reine Victoria : en plus d'être un support de messages, la statue sur son socle marque le territoire en étant un point de rassemblement. Si sa signification est remise en question par les écriteaux, une certaine fonction signalétique du monument ne serait donc pas tombée en désuétude : cela rappelle en effet que ces objets agissent, lors de commémoration périodique par exemple, comme points de rassemblement. Nous entendons des individus répéter les mots énoncés par un premier, afin de faciliter la compréhension de tous. Nous remarquons à nouveau qu'il ne semble pas y avoir de conflit d'usages : Indignés, curieux et touristes se croisent sans friction. La présence de la caméra ne gêne pas plus que dans d'autres contextes. Dans la partie nord, malgré l'état peu invitant des lieux qui sont pratiquement déserts, deux enfants jouent sur une œuvre de Ju Ming sous la surveillance de l'adulte qui les accompagne – un troisième se joindra à eux, suivi d'un adulte et d'un adolescent. La scène intrigue un peu les passants qui s'aventurent sur le site.

Étonnamment, à un coin de rue à l'est du square Victoria, dans le périmètre du QIM, la place Jean-Paul-Riopelle et *La Joute*, la sculpture-fontaine qu'elle accueille, vivent dans la tranquillité. Devant le Palais des congrès de Montréal, des jeunes sont venus pratiquer le *skateboard* sur les surfaces de granite, ce qui n'empêche pas un père et trois enfants, puis deux autres adultes de s'approcher de l'œuvre de Riopelle, puisque l'eau a été retirée de la fontaine en cette fin d'automne.

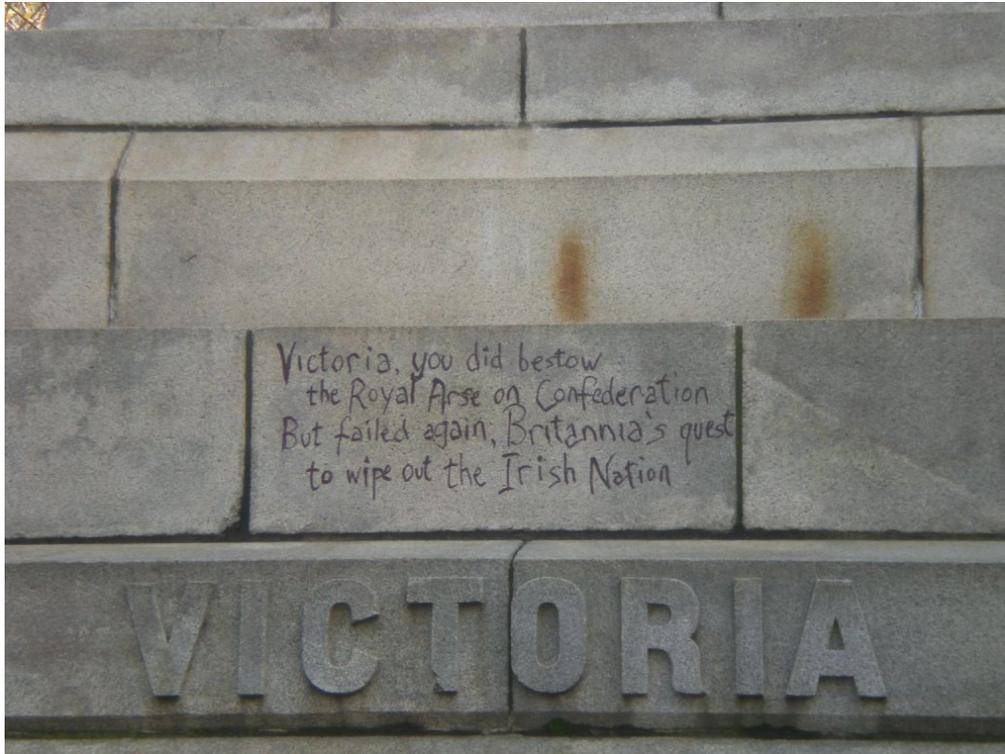
### 3.1.1 Un public d'exception et révélateur

Comme tout cas unique, l'épisode d'Occupons Montréal agit comme révélateur : à ce titre, il permet d'établir un premier type de public, à partir des caractéristiques communes à ces Indignés qui ont été identifiés précédemment. Les Indignés sont **individualisés**, en ce sens qu'ils sont présents dans cet espace public pour des motifs différents, mais aussi en raison de la diversité de leurs profils socioéconomiques et de leurs âges. Ils ne forment pas un groupe homogène (malgré la présence marquée d'étudiants et de manifestants anticapitalistes) : ils forment plutôt un groupe **inclusif**, faisant fi de leurs motivations différentes, ne rejetant aucun individu, même lorsque la présence de marginaux pose des questions de coexistence. Ils sont **en séjour**, ce qui fait qu'ils ont dû s'organiser socialement et spatialement dans le but de cohabiter. Ils ont socialisé quotidiennement durant cinq semaines entre eux, mais aussi de manière civilisée, au regard des dynamiques de sociabilité publique, avec les autres usagers qui sont venus les observer ou simplement y passer. Et en plus d'y vivre (de s'y acquitter de leurs

besoins fondamentaux), ils se sont appropriés les lieux. Ils sont aussi **contestataires** et **en tension** avec la société parce que, par leur présence, ils veulent signifier leur désaccord avec le modèle capitaliste qui persiste, à la suite à la récession du début des années 2010.

Cela ne revient pas à dire que les Indignés auront été, de manière égale, le public de toutes les œuvres d'art se trouvant dans la « place du Peuple » et, plus largement, du QIM. Les Indignés n'ont aucunement été le public de *La Joute*, qui est près, à la place Jean-Paul-Riopelle où ils ont songé s'étendre et qui, à la suite d'une controverse récente entourant son déménagement au QIM (qui sera abordée plus loin), incarne des valeurs capitalistes. Quant aux œuvres de Ju Ming qui se trouvent dans l'agora du square Victoria, elles auront eu un **public détaché de sa représentation, qui l'a utilisé comme une pièce de mobilier urbain** : alors qu'une œuvre a servi à tenir une chaise (selon ce que nous avons pu observer), l'autre aura reçu une pile de résidus. Le fait qu'on ne puisse pas lire le contenu de l'affiche qui s'y trouve et qui, par sa présence répétée, servait de signalisation sur le site d'Occupons Montréal (« Sobriété / Propreté / Non-Violence », en anglais dans la photo), démontre le peu d'intérêt qu'elle aura provoqué.

Les Indignés ont surtout été le public du *Monument à la reine Victoria*. S'ils souhaitent évacuer l'imaginaire colonial du square Victoria, comme ils l'ont fait par la toponymie en mettant de l'avant un nouveau nom d'usage, ils ont mis la statue et son socle à leur main. Grâce à l'accumulation de gestes créatifs, la statue devenue **support à messages** a pu incarner un nouveau paradigme sociétal, par la subversion du contenu iconographique de l'œuvre. Toutefois, et de manière ironique, l'objet « monument » a gardé sa **fonction signalétique en tant que point de rassemblement**, mais a retrouvé son rôle social de **point de rencontre de valeurs** que l'on souhaite communes.



**Figure 3.10 : Un graffiti trouvé sur le monument.**

Source : Archives du Bureau d'art public de la Ville de Montréal, s.d.

Au cours de son histoire, le *Monument à la reine Victoria* a été de manière épisodique un objet de contestation des valeurs hégémoniques. En 1963, dans la foulée des événements qui mèneront à la crise d'Octobre, l'explosion d'une bombe par des représentants du Front de libération du Québec (FLQ) a endommagé la statue de la reine (voir : Choko 1989, 107). Plus récemment, un graffiti sur le socle laissait lire : « Victoria, you did bestow the Royal Arse on Confederation / But failed again, Britannia's quest to wipe out the Irish nation. » (Victoria, tu as donné le Derrière Royal à la Confédération / Mais échoué encore, la quête d'effacer la nation irlandaise) (figure 3.10). Ces quelques tranches d'histoire démontrent, à différents degrés et par divers moyens, que la symbolique d'une telle œuvre peut continuellement faire l'objet de revendications par des individus aux motivations variées.

Dans une autre perspective, le cas d'Occupons Montréal est révélateur de dimensions qui définissent de manière plus profonde le square Victoria et, plus largement, tout le QIM. Certes, le choix d'occuper ce lieu n'a jamais fait l'objet d'un argumentaire explicite de la part des Indignés. Mais comme le professeur Michel Parazelli l'argumente en entrevue, cette occupation met de l'avant que la revitalisation des espaces publics du centre-ville montréalais (en

l'occurrence, le projet de réaménagement du QIM) se fait selon une logique de consommation et de privatisation. Présentant les propos du chercheur, un journaliste écrit :

Occupons Montréal vient bulldozer ces places bien propres et bien aménagées. « Ce mouvement est le contre-exemple d'une occupation consumériste. On s'approprie l'espace public dans l'expression d'une relation conflictuelle. De tels événements sont rapetissés le plus possible de nos jours, parce qu'on tend à marchandiser et à privatiser l'espace. Et c'est maintenant comme ça dans toutes les villes: il faut utiliser l'espace public comme une vitrine commerciale », explique-t-il. (Myles 2011e)

En ce sens, si Occupons Montréal ne fut qu'un épisode symptomatique d'un malaise face au capitalisme, il agit comme une invitation à regarder le décor où il a eu lieu – une invitation que nous allons maintenant saisir. Après avoir présenté le QIM comme projet urbain, nous allons observer qui, en dehors de cet épisode dans la vie du square Victoria, sont ses usagers « réguliers » et qui sont les autres publics des quatre œuvres d'art que l'on retrouve dans ses deux places publiques.

### **3.2 Faire du neuf avec du vieux : la rencontre urbaine du public et du privé**

La réalisation du QIM s'appuie sur un partenariat entre des acteurs des secteurs publics et privés et résulte d'une convergence d'intérêt. Société Quartier international, qui a piloté le projet de requalification, est un organisme à but non-lucratif qui réunit des partenaires mixtes et qui fut formée en 1999 à l'initiative des firmes d'architectes Daoust Lestage et Provencher Roy, avec la participation de la Caisse de dépôt et placement du Québec. À ceux-ci se joignent dans ce projet les gouvernements du Québec et du Canada, la Ville de Montréal ainsi que les riverains du QIM; ces derniers étant eux-mêmes réunis sous la forme d'une association nommée Association des riverains du Quartier international. En plus d'être représentée au conseil d'administration de la Société, cette collaboration a permis aux partenaires de se rencontrer tout au long de l'évolution du projet d'aménagement et, de manière concrète, de participer à des séances de « partnering », dans le but de résoudre les conflits et de renforcer les liens entre eux (Ross 2008).

Le territoire du projet urbain qui les a réunis est délimité par les rues University à l'ouest, St-Urbain à l'est, Viger au nord ainsi que St-Antoine et St-Jacques (entre McGill et University, devenue depuis boulevard Robert-Bourassa) au sud (la figure 3.12 présente la grande majorité

de ce territoire). Le QIM est situé entre deux quartiers économiquement importants du centre de la métropole, d'un point de vue historique : le centre des affaires et le Vieux-Montréal.

La nécessité de redévelopper ce secteur stratégique de la ville s'impose au début des années 1990, alors qu'il fait figure de *no man's land*. Le portrait physique du quartier est en effet à cette époque peu reluisant : si on y trouve un stationnement rue de Bleury et un Centre du Commerce Mondial fortement inoccupé, l'autoroute Ville-Marie qui traverse le quartier est en tranchée, ce qui a pour effet de créer une césure en plein cœur de la ville. La pression s'intensifie tout au long de cette décennie pour que cette zone soit transformée en quartier urbain qui viendrait lier l'ancienne (au sud) et la nouvelle ville (au nord), alors que des institutions comme l'Organisation de l'aviation civile internationale décident d'y établir leurs sièges sociaux. Ce sont les travaux d'agrandissement du Palais des Congrès de Montréal et le projet de la Caisse de dépôt et placement du Québec d'y construire son siège social qui, à la fin des années 1990, viendront créer le *momentum* qui aboutira en la mise en chantier d'un projet de design urbain pour le QIM. En 1998, les « riverains » du QIM, les propriétaires immobiliers du secteur, se regroupent pour faire valoir la nécessité d'améliorer l'environnement physique du quartier : parmi ce groupe d'une quinzaine d'organisations, en plus de celles mentionnées précédemment, on compte l'Hôtel Intercontinental, la Tour de la bourse et la Tour Banque Nationale. L'année d'après, Société Quartier international est créée : elle élaborera le Programme particulier d'urbanisme (PPU) du QIM en collaboration avec la Ville de Montréal, puis verra à sa mise en œuvre.

D'importants travaux d'infrastructures sont ainsi réalisés entre 1998 et 2003, comme le réaménagement du square Victoria et la transformation de la rue University en boulevard urbain. Cette rue fit l'objet d'un projet de design urbain, qui consista en l'installation de fûts de couleur, de drapeaux et d'arbres, ainsi qu'en l'intégration d'un éclairage scénographique (Demers 2004). Pour sa part, le recouvrement d'une section de l'autoroute Ville-Marie, entre les rues de Bleury et Saint-Alexandre, est une composante importante de la réalisation du QIM, car il permet d'améliorer la circulation tant piétonnière qu'automobile, ainsi que de créer la place Jean-Paul-Riopelle. De manière générale, la conception du quartier a été guidée par les grands principes du nouvel urbanisme, comme l'a constaté le journaliste François Cardinal : « la surface réservée aux piétons a augmenté de 40%, des commerces ont ouvert leurs portes au rez-de-chaussée des immeubles, on a fait disparaître 800 places de stationnement en surface et près de 500 arbres ont été plantés » (Cardinal 2003). Le QIM ainsi formé, il est donc prêt à devenir le « nouveau pôle de croissance stratégique de Montréal », mais aussi à « mettre à valeur et

favoriser le développement de la vocation internationale » de la ville (Quartier international de Montréal s.d.-a).

Le site Internet de la Société présente la « formule originale » qui est à la base du QIM en mettant l'accent sur la contribution du privé aux espaces publics, même si l'implication du secteur privé dans des projets de réaménagement du domaine public n'est tout de même pas une première à Montréal (pensons au réaménagement de la rue McGill College qui a eu lieu dans les années 1980):

En se regroupant au sein de l'Association des riverains du Quartier international de Montréal (ARQIM), les propriétaires riverains se sont mobilisés derrière le projet en apportant une contribution de 8 millions de dollars via une taxe d'améliorations locales. Cette participation du secteur privé à un projet dédié strictement à l'amélioration du domaine public est certainement un très bon indicateur de la confiance du milieu des affaires à l'égard du Quartier international et de l'économie montréalaise en général. (Quartier international de Montréal s.d.-a)

Un document intitulé *Le Quartier international. Un pont entre Montréal et le monde* détaille comment les 8 millions de dollars recueillis allaient être employés pour bonifier certains éléments de l'aménagement. Les quinze thèmes sélectionnés décortiquent les éléments du concept architectural allant de l'essentiel (comme le mobilier urbain, le granite comme matériau, la forêt urbaine) aux éléments d'animation (dont les fontaines du square Victoria et le plan lumière). Quatre des quinze thèmes sont consacrés à l'art dans les espaces publics : la statue de la reine Victoria, l'intégration de *La Joute*, la plaque d'art public, le réseau piétonnier souterrain qui comptera trois œuvres d'art public<sup>21</sup> (Quartier international de Montréal s.d.-b ; des extraits de ce document se trouvent à l'annexe 4). Dès lors, il avait été établi que les arts et la culture allaient faire partie intégrante de ce quartier d'affaires.

### **3.2.1 Arts, culture et réaménagement urbain : intérêts combinés**

Comment interpréter ce type de stratégie urbaine dans laquelle les intérêts des secteurs publics et privés sont combinés? Dans « *Space and Symbols in an Age of Decline* » (1996), Sharon Zukin se penche sur cette question. Analysant le New York des années 1990, elle développe la thèse suivante : la croissance urbaine est corrélative de son économie symbolique. Lisible dans

---

<sup>21</sup> Ces trois œuvres d'art sont : *Sommeil (ou les séjours sous terre)* (2005-2006) d'Isabelle Hayeur, *Tables* (2005-2006) de Michel Goulet et *Diorama* (2005-2006) de Dominique Blain. Voir : Déry 2006.

l'environnement physique de la ville, l'économie symbolique prend forme grâce à deux processus parallèles de production : « the production of space, with its synergy of capital investment and cultural meanings, and the production of symbols, which construct both a currency of commercial exchange and a language of social identity » (Zukin 1996, 45). Pour les villes post-fordistes, dont l'économie des quartiers centraux repose désormais sur des activités de services, le redéveloppement des espaces publics résulterait d'une recherche à la fois matérielle et identitaire. Et les artistes comme leurs œuvres, comme Zukin l'observe, ne sont pas étrangers à ces exercices de redéfinition de l'environnement urbain et des milieux de vie. Incarnation iconique de cette classe créative que les villes tentent d'attirer, dans le contexte d'une compétition qui prend place à l'échelle mondiale, les artistes participent également à l'émergence des identités urbaines : « Their visibility in forms of the built environment, in public art, art galleries, museums and studios, emphasizes the moral distance from old, dirty uses of space in a manufacturing economy » (Zukin 1996, 44-45). L'auteure poursuit en analysant que le redéveloppement architectural et urbanistique de New York semble désormais contrôlé par des investisseurs privés : dans un contexte où le gouvernement fédéral ne participe plus financièrement au développement des centres des villes, des entreprises s'investissent dans le design urbain d'espaces à vocation commerciale, voulant tirer profit de l'environnement construit. La perception de ces nouveaux espaces les présente certes comme des espaces publics, accessibles à tous, propres et sécuritaires. Mais en étudiant leur lisibilité, Zukin énonce que ces espaces sont plutôt conçus en fonction de « clientèles » particulières, ce qui a pour effet de remettre en question la notion même d'espace public. De la sorte, les arts et la culture participeraient à ce brouillage des frontières entre public et privé.

À la suite des propos de Zukin, il serait aisé d'offrir *de facto* une lecture alarmiste voulant que les espaces publics du QIM et surtout ses deux places publiques soient réservés à des clientèles particulières (touristes, gens d'affaires, travailleurs) présélectionnées par les riverains. Dans cette narration, les œuvres d'art qui sont dans ces espaces publics serviraient entre autres d'objets de représentation qui, en visant des publics non-avertis, augmenteraient tant le prestige du secteur que les valeurs immobilières. Se peut-il que la dichotomie «public/privé» se décline avec nuance et complexité dans la réalité du QIM? Au terme du présent chapitre, les profils des usagers et des publics permettront-ils d'interroger cette représentation du quartier d'affaires? Les usages observés dans ces places publiques confirmeront-ils la thèse du clientélisme ou, au contraire, ces espaces publics feront-ils preuve d'une souplesse d'utilisation (au sens où l'entendent Franck et Stevens [2007])?

### **3.3 Le vieux : le square Victoria et le choc du présent**

L'interprétation de ces questions au regard des aménagements du square Victoria en particulier nécessite d'introduire l'idée que cet espace public fait plus que répondre aux préoccupations de l'instant des riverains : ce projet urbain avait pour objet de répondre, de manière contemporaine, à des problématiques urbaines qui dépassent les simples préoccupations des membres de l'ARQIM – le retissage du tissu urbain entre les deux sections du centre-ville notamment. Cela dit, le square Victoria étant un espace public depuis le début du 19<sup>e</sup> siècle qui accueille un monument de 1872, il y a lieu de s'interroger sur le rapport que les aménagements contemporains entretiennent avec son histoire. Comment ont donc été interprétés, dans ses nouveaux aménagements, l'histoire du square Victoria et ses repères historiques? Étayée à partir de deux dynamiques, l'analyse qui suit du dialogue qu'entretient le design contemporain du square avec son histoire permet de situer nos observations des publics des œuvres d'art.

#### **3.3.1 Une continuité : un secteur d'activité économique**

La première dynamique concerne les « vocations » du square; plus précisément le développement des activités économiques en son pourtour tel qu'on les voit apparaître vers le milieu du 19<sup>e</sup> siècle, sur lesquelles s'appuiera la création du QIM un siècle et demi plus tard. Rappelons que les lieux obtiennent le statut d'espace public vers 1810. À l'origine un marché à foin – un point de ravitaillement en eau et en foin pour les animaux aux installations sommaires – ils sont rapidement désignés comme le « square des Commissaires », en l'honneur de ceux qui ont fait le plan de développement de Montréal de 1804, qui prévoyait notamment la démolition des fortifications. Cette appellation évoque aussi que ce sont les commissaires qui avaient choisi d'instaurer des espaces publics là où se trouvaient jadis les portes fortifiées qui marquaient la transition entre la ville et ses faubourgs, de plus en plus peuplés. Ce marché à foin était à l'ouest de la ville historique, plus précisément à l'extrémité nord du faubourg des Récollets, dont les limites étaient marquées par le ruisseau Saint-Martin, aujourd'hui canalisé sous la rue Saint-Antoine (voir, par exemple : Sauvons Montréal 1977).

De 1810 à 1870, le développement des lots qui entourent le square des Commissaires est la traduction urbaine d'une recherche identitaire. Marc Choko raconte qu'autour de la section sud du square (au sud de la rue Saint-Antoine), les propriétés des familles canadiennes-françaises qui s'y trouvent d'abord laissent la place à des artisans puis à des entreprises, alors

que de nombreuses églises de congrégations différentes s'y installent, incluant dans la partie nord dès la décennie 1840 – ce qui entraînera une « concurrence » religieuse, selon l'auteur, qui mènera à des violences en 1853<sup>22</sup>. Quant aux aménagements, l'auteur écrit qu'au milieu du 19<sup>e</sup> siècle :

Au sud, l'amélioration des rues et l'aménagement du square des Commissaires se poursuit. Des arbres sont plantés, une petite grille et des portails de pierre sont dressés, enfin une fontaine et un vaste bassin sont aménagés. Le square est dorénavant digne de porter le nom de la reine Victoria. (Choko 1990, 71)

En effet, le toponyme du lieu change en 1860 pour devenir le square Victoria : cette décision du conseil municipal de Montréal, qui ne se fait pas sans heurt<sup>23</sup>, survient quelques mois après la visite du Prince de Galles, futur roi Edward VII, venu inaugurer le pont également nommé en hommage à sa mère.

Le square Victoria gagne en prestige et devient un lieu de commerce et de finance : « Les années 1860 qui commencent, seront celles des édifices fastueux et de la suprématie des entreprises commerciales et industrielles canadiennes anglaises » (Choko 1990, 71). Faisant le même constat, Claire Poitras note que la présence des activités du secteur tertiaire s'y affirme à partir de 1860 et que des épisodes de recul et de ralentissement suivront. Poitras détaille que dans les années 1870, des manufactures de bottes et de chaussures rejoignent les bureaux de prestige au square Victoria, rappelant l'importance du secteur manufacturier dans le développement de la métropole. Elle explique que plusieurs entreprises délaissent ensuite ce secteur vers 1880, mais que des entreprises et des institutions financières reviendront s'y établir au tournant du siècle (voir : Poitras 2003, 5).

Au début des années 1870, le square subit des améliorations notables. Des arbres sont plantés et des allées sont dessinées dans la modeste partie du nord. La partie sud est beaucoup plus développée : devenue un jardin anglais ceinturé par une clôture, on y retrouve désormais en son centre une fontaine au bassin important. En 1872 est installé le *Monument à la reine Victoria* de Marshall Wood, à proximité de la rue Saint-Jacques, soit complètement au

---

<sup>22</sup> Voir : Choko 1990, 71. Par ailleurs, Guy Pinard précise : « Le square n'a pas conservé très longtemps son caractère religieux. En effet, des dix églises qu'on retrouvait à proximité, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle (...), seule [St. Patrick, rue de la Gauchetière] existe encore aujourd'hui » (Pinard 1989, 189).

<sup>23</sup> Choko écrit : « C'est le 10 octobre 1860 que le conseil municipal de Montréal décida de changer le nom du square des Commissaires en square Victoria, en l'honneur de la reine. La première séance du conseil qui avait porté sur cette question, tenue le 3 août 1860, peu de temps après la fin de la visite à Montréal du Prince de Galles, avait été fort orageuse, opposant le groupe des conseillers désireux de préserver les traces marquantes des origines canadiennes-françaises de la ville à ceux voulant multiplier les signes d'allégeance à l'Angleterre. » (Choko 1990, 65)

sud. Second hommage à Sa Majesté dans ces lieux désormais prestigieux, la statue est inaugurée la même année en présence de Lord Dufferin, alors gouverneur général du Canada (le Canada a obtenu le statut de « dominion » en 1867). Remarquons au passage que le square Victoria a toujours été scindé en deux par la rue Saint-Antoine – contrairement au square Dominion (aujourd’hui Dorchester), plus au nord, qui sera scindé pour faire passer un grand boulevard urbain. Au début du 20<sup>e</sup> siècle, le développement urbain prend de l’ampleur à l’extérieur de la ville historique. Malgré qu’un nouveau centre-ville prend racine plus au nord, autour des squares Phillips (qui attire certains grands magasins qui se trouvaient près du square Victoria) et Dominion, le square Victoria continue d’être un point de développement, qui est appelé à se redéfinir.

### **3.3.2 Une rupture : un déclin symbolique**

Si la première dynamique s’appuie sur la vocation historique de ce quartier d’activités tertiaires qui s’ancre autour du square Victoria, la seconde se définit comme la diminution de sa valeur symbolique et sa césure du tissu urbain qui s’est opéré de 1910 à 1980. Guy Pinard fait la liste succincte de ces nombreuses transformations qui, dans l’ensemble, n’ont pas eu de conséquences heureuses et qui ont toutes impacté le monument :

En 1911, la statue fut déménagée sur un piédestal de 6 pieds de hauteur, au centre de la partie sud du square, à la place de la fontaine dont le bassin fut comblé, et hélas! l’asphalte remplaça la pelouse. À part la construction d’une vespasienne au cours des années 1930, le square Victoria subit peu de transformations jusqu’au début des années 1950, alors qu’on transforma toute la partie sud en terrain de stationnement municipal, avec parcomètres. (Pinard 1989, 188)

Du coup, comme en témoignent les photos d’archives que présente Choko entre autres, le rôle de la souveraine se transforme dans le square, passant de pièce maîtresse d’un square victorien à celui de reine esseulée dans un désert de bitume, avant de passer à la fonction encore plus lugubre de gardienne de stationnement.

Comme à plusieurs endroits au centre-ville de Montréal (et de plusieurs autres villes occidentales), les années 1960 laisseront les marques les plus néfastes sur la forme du square, alors que de grands équipements et infrastructures sont construits. Pour la construction de la tour de la Bourse qui aura lieu de 1962 à 1965, tous les édifices situés dans deux îlots à l’ouest du square seront démolis (le projet devait compter trois tours, mais une seule sera construite).

Si Choko raconte qu'un projet d'embellissement du square devait alors s'en suivre, celui-ci ne se produira pas : les travaux de construction du métro et de l'autoroute Ville-Marie exigent que des édifices situés au nord-est du square soient à leur tour démolis. La construction de deux entrées du réseau du métro dans chacune des deux sections du square entraîne le déménagement de la statue de la reine Victoria au nord de la rue Craig (aujourd'hui Saint-Antoine). Suivra le coup de grâce à la configuration du square : « Les dommages les plus regrettables furent causés par la construction de la voie diagonale qui relie la rue McGill à la côte du Beaver Hall, construction qui isola la partie nord-est du square, trop petite pour qu'on puisse l'aménager de manière significative » (Pinard 1989, 188). La construction du palais des congrès en 1983 complètera l'enclavement du secteur à l'ouest et, de manière générale, la déstructuration du quartier.

### 3.3.3 Un rapport formel à l'histoire



**Figure 3.11 : Gauthier Daoust Lestage Inc. – Provencher Roy & Associés, Esquisse préliminaire pour le square Victoria, septembre 1999.**

Source : Quartier international de Montréal 1999, 33.

Bâtir sur les acquis tout en réparant les erreurs du passé : dans un esprit postmoderne, le projet du QIM s'est nourri de ces deux dynamiques urbaines historiques. Autrement dit, le projet consistait à faire de ce lieu historiquement voué aux activités tertiaires un quartier urbain contemporain qui allait servir d'ancrage pour la « nouvelle économie » - celle des technologies de l'information et des télécommunications. La traduction de ce rapport de forces dans les aménagements mêmes du square Victoria exprime toutefois une forme de mutisme face à

l'histoire; une volonté de ne pas questionner ses traces autrement que de manière formelle. Dès l'esquisse préliminaire du concept d'aménagement par Gauthier Daoust Lestage Inc. – Provencher Roy & Associés (figure 3.11), les aménagistes sont retournés aux principes structurants du square Victoria, tel qu'il existe vers 1875, qu'ils énumèrent plus qu'ils ne les discutent : le square était ceinturé de rues sur tous ses côtés; les deux sections étaient distinctes (grands arbres au nord; plan d'eau et statue au sud), mais unies par un alignement de plantations; un réseau de sentiers facilitait la circulation d'une section vers l'autre. Sans grande surprise, ils formulent ce concept préliminaire : « Compte tenu de la qualité des aménagements d'autrefois, le concept proposé du square Victoria vise l'émergence historique en réactualisant certaines prémisses de planification d'autrefois, tout en assumant l'actualité du geste » (Quartier international de Montréal 1999, 37). Concrètement, dans ce premier concept, cela donne lieu au retour à l'ancienne configuration du square, à la mise en place d'un alignement d'arbres sur les côtés est et ouest des deux secteurs, au traitement différencié des deux parties, à la présence de sentiers, à la création d'un plan d'eau dans la partie sud, tout en intégrant les deux édicules de métro. Le *Monument à la reine Victoria* fait partie des quelques « éléments patrimoniaux » présents sur le site, au même titre qu'un entourage de métro de style Art nouveau dessiné par Hector Guimard en 1900, offert à la Société de transport de Montréal par la Régie autonome des transports parisiens. Le concept du nouvel aménagement prévoit laconiquement la relocalisation et la mise en valeur de la statue. La nouveauté dans l'aménagement consiste en la création d'un socle dans la section nord du square, solution trouvée pour recouvrir l'autoroute en tranchée, qui servira à des expositions temporaires d'œuvres d'art public.

Les illustrations, non explicitées dans le document présentant le concept d'aménagement préliminaire, diffèrent des aménagements réalisés; certaines dérogations aux règles conceptuelles énoncées ci-haut auront été faites dans la version finale. Le plan d'eau de la section sud est devenu un alignement de fontaines qui traversent les deux sections. Alors qu'il était proposé de faire un aménagement en plain-pied pour faciliter la circulation des usagers, une importante section de la partie sud est surélevée et sert de lit de plantation pour une forêt urbaine dense. Cette forte présence végétale étonnera à plusieurs égards, notamment parce que les architectes avaient énoncé que l'aménagement reposerait sur : « le traitement différencié des deux parties du square, par une plantation d'arbres plus importante au centre du tapis nord, en opposition à un traitement épuré du plateau sud, afin d'assurer la mise en valeur de la statue de la reine Victoria relocalisée » (Quartier international de Montréal 1999, 38). C'est en fait l'inverse qui s'est produit : les arbres sont plus nombreux et ont plus d'ampleur dans la section sud que dans la section nord. Du coup, cette végétation sert d'arrière-plan à la reine

Victoria et contribue à ce que cette dernière se confonde un peu dans les arbres, la rendant difficile à voir comme à photographier (sa patine est de la même couleur que le feuillage).

Ainsi, dans cette négociation entre la rupture et la continuité, le concept d'aménagement s'est appuyé sur des principes formalistes visant à apporter des solutions efficaces à des problématiques urbaines. Les propos de Renée Daoust, conceptrice des aménagements du QIM, sont éloquents à ce sujet. L'usage du terme « artefacts » dans la citation qui suit appuie le fait que le traitement des traces matérielles de l'histoire repose sur une mise en espace muséographique :

Le projet visait à réhabiliter cette place publique qui a marqué le développement de Montréal. Sérieusement déstructurée par les interventions des années 1960 et 1970, la place retrouve ici son périmètre original et son caractère de véritable espace public entouré de rues.

Le caractère victorien de cet espace est réinterprété dans une facture contemporaine. Un écran végétal composé d'un alignement d'arbres ceinture le cœur de la place animée par l'axe des fontaines qui relie les secteurs nord et sud. Des éléments d'artefacts se retrouvent le long de cet axe : la plaque d'art public (présentant des œuvres éphémères), l'escalier Guimard restauré (spécimen d'art nouveau offert par la Ville de Paris), le socle de la statue de la reine Victoria, les arbres matures préservés et la station de métro Saint-Jacques restaurée, prenant la forme d'un cube de verre qui rappelle les pavillons-serres victoriens. (Daoust 2005-2006, 37)

Désignant le *Monument à la reine Victoria* par « le socle de la statue de la reine », l'architecte et urbaniste fait fi du statut de l'objet artistique en employant une description technique. L'insertion du monument dans le square reproduit ce détournement de sens. La reine autour de laquelle s'articulait jadis le square a retrouvé la section sud qu'elle occupait à l'origine. Mais celle qui a regardé vers le sud pendant plus d'un siècle – vers le pont éponyme, le fleuve et la cité historique – regarde désormais vers le nord – vers la ville nouvelle. Le geste aura aussi été noté par un journaliste du quotidien *The Gazette*, qui écrit que la statue : « now faces north, looking up Beaver Hall Hill instead of south toward the river, as it did before » (Hustak 2003). Cette rotation, si elle paraît anodine, signale à tout le moins un désir de rupture, au pire un manque de sensibilité à la signification de l'objet et à son contexte. Qui plus est, le monument a toujours été ceinturé d'une clôture ou de végétaux; l'aménagement actuel confine la reine au centre d'un lit de plantation de granite, qui l'élève et semble la mettre à l'écart. En bordure d'une intersection, le monument est visible en principe pour les automobilistes, pour les piétons qui empruntent les

larges trottoirs conçus pour circuler rapidement et sans entrave, ainsi que pour les cyclistes qui utilisent la piste de la rue Saint-Antoine. À cela s'ajoute le fait qu'aucun banc ne lui fait face, ne permettant pas aux usagers de s'asseoir et de la regarder; des bancs ont été placés sur le côté est, face aux fontaines. Dans l'ensemble, ce contexte semble la destiner à être appréhendée en passage, plutôt que dans la durée.

### 3.3.4 Dans la distance : le Monument à la reine Victoria



**Figure 3.12 : Carte présentant l'emplacement des œuvres étudiées dans le QIM, ainsi que la position et l'angle de la caméra durant les observations.**

Source : Nathalie Vachon, INRS, carte préparée aux fins du présent projet de recherche

Artefact à contempler dans le nouvel aménagement du square, le *Monument à la reine Victoria* vit à l'extérieur de la vie quotidienne des usagers. Si le rôle du socle est d'inscrire la reine dans un ordre et une temporalité supérieurs, la mise en espace actuelle de l'œuvre renchérit en ce sens; les trois périodes d'observation filmée qui lui ont été consacrées mettent de l'avant des usages qui, contrairement à l'épisode d'Occupons Montréal, sont détachés du monument et de

sa signification. Comme le montre la figure 3.12, l'observatrice et la caméra étaient positionnées au nord de la rue Saint-Antoine. De cet endroit, l'angle de la caméra permet de voir l'îlot dans toute sa largeur et de saisir l'évolution des trajectoires des piétons qui circulent dans l'axe est-ouest, et ce, sans interférer dans l'action. Même si la caméra était ainsi séparée du site par la rue, la circulation automobile n'obstruait pas le point de vue sur l'objet de manière importante.



**Figure 3.13 : Des travailleurs sont assis et mangent leur lunch à l'ombre autour du Monument à la reine Victoria.**

Crédit photographique : Denise Caron, juillet 2012

Une première période d'observation, faite sur l'heure du midi en semaine à la toute fin de l'été, met principalement en scène deux types d'usagers qui n'entreront pas en contact : des travailleurs et des touristes. Quelques minutes à peine après que midi ait sonné, des travailleurs viennent en groupe de deux ou trois avec leur lunch pour s'asseoir sur le pourtour de l'œuvre et manger. D'âges et de sexes variés, leur habillement permet de statuer sur le fait qu'ils sont des cols blancs et des professionnels, mais peut-être pas des cadres (les personnes en complet marchent vers d'autres destinations que le monument). Ils s'assoient dans les sections ensoleillées du pourtour, qui sont le plus au sud, laissant la bande longeant la rue Saint-Antoine Ouest libre, étant plongée dans l'ombre. Leurs séjours varient d'une quinzaine à une vingtaine

de minutes et, malgré que les températures soient plus fraîches en cette fin d'été, aucun espace ensoleillé n'est laissé libre. Le monument n'est pas pour eux un point de rendez-vous; c'est une destination que les groupes semblent avoir choisie. Aucune relation ne se développe entre ces groupes, les conversations se limitant aux individus avec qui ils ont choisi de sortir profiter des derniers beaux jours. La cohabitation entre ces travailleurs n'est aucunement source de conflit, ce que leur homogénéité sociale pourrait expliquer. Au moment le plus achalandé, on peut estimer qu'une quinzaine de personnes sont assises sur le pourtour. À aucun moment un de ces travailleurs n'entre en contact ou dialogue avec l'œuvre d'art. De manière contrastante, lors d'une visite de site complémentaire qui a eu lieu au milieu de l'été, nous avons constaté que les travailleurs préféraient s'asseoir à l'ombre : les températures chaudes incitant plusieurs à se prévaloir d'une section moins ensoleillée (figure 3.13).

Ces travailleurs sont-ils des publics du monument? La question est légitime, car le pourtour de granite où ces personnes prennent place ne fait pas partie de l'œuvre – il s'agit plutôt de son dispositif de mise en valeur. Le fait que ce groupe soit homogène, d'un point de vue socioéconomique, ait choisi de luncher et donc d'être en séjour autour de l'œuvre, que cette destination soit un choix conscient ou non, le désigne comme un public. Il ne s'agit pas d'un public par défaut, puisque la destination a été à un moment de leur trajectoire arrêtée, mais c'est un public désengagé de l'œuvre – moins intéressé par le monument que par sa localisation, par la possibilité que le pourtour offre d'y être dans la durée, par l'ensoleillement qu'il offre dans cette section ombragée du square.

La situation est différente pour ce couple de touristes qui décide durant la même période de s'arrêter et de s'asseoir sur le pourtour, pour se reposer et étudier leur parcours à l'aide d'un guide de voyage et d'une carte. Durant les quelque huit minutes où ils s'adonneront à cette tâche, ils ne se mêleront pas aux travailleurs : ils resteront assis en bordure de la rue, dans la section qui baigne dans l'ombre, restant étrangers à la scène qui s'y déroule. Ce couple de touristes est devenu un public par défaut du monument, trouvant au hasard de leurs déambulations un endroit où s'asseoir qui convient au fait qu'ils sont extérieurs à la situation.

Ce dernier couple est l'exception qui confirme la règle. La présence des travailleurs est si imposante que peu d'individus n'oseront s'y approcher : ce constat s'impose lorsqu'on compare les usages avant leur arrivée sur les lieux. Avant midi, nous observons un groupe de cinq touristes en marche qui prend des photos dans lesquelles ils se mettent en scène dans l'environnement du square; le monument ne capte toutefois pas leur attention. Nous voyons aussi un enfant et sa mère qui passent. L'enfant s'échappe et court sur le pourtour parallèle à la

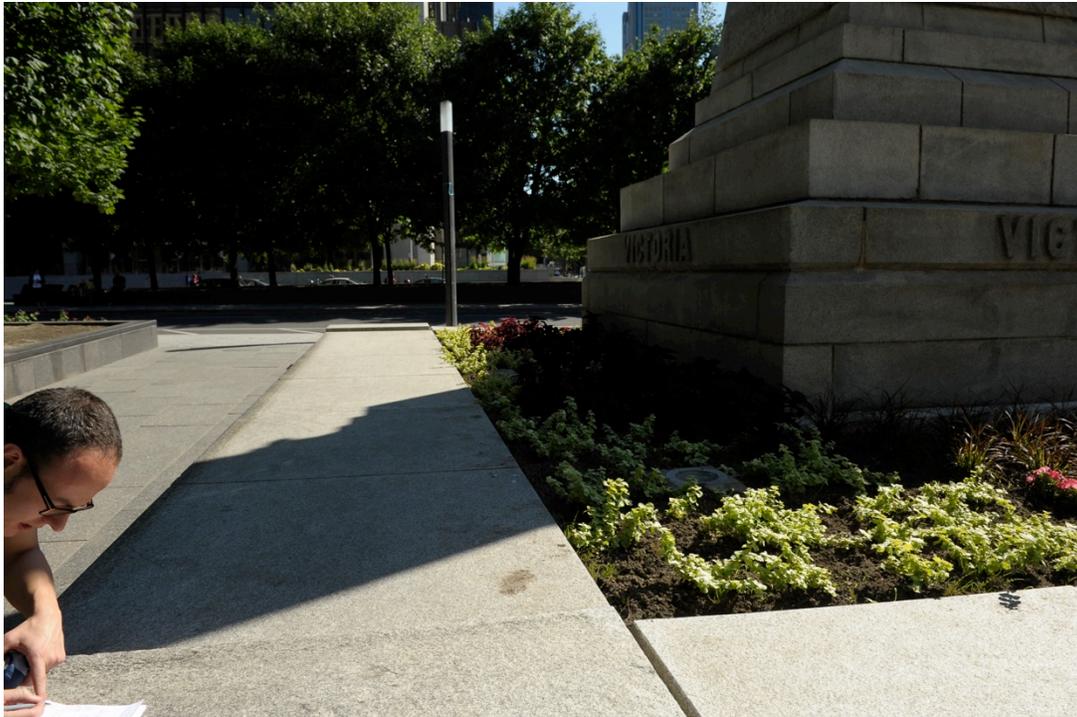
rue Saint-Antoine, puis revient sur ses pas lorsqu'appelé par l'adulte. Cette scène est plus fréquente qu'on ne pourrait alors le croire.

À la fin de la journée de travail, vers 17 h lors d'une journée du début d'automne, les usages du monument sont de plus en plus espacés dans le temps et de moins en moins simultanés; les possibilités de rencontres entre les usagers, qui ne se sont pas produites le midi, diminuent. Pour un enfant qui est accompagné par une adulte (sa gardienne ou sa mère), l'ensemble du pourtour minéral et végétal à l'intérieur duquel personne n'a réellement osé s'aventurer devient une aire de jeu dont l'utilisation s'étire dans le temps. Le monument permet de se cacher et devient du coup moteur de jeu; l'enfant va brièvement tenter de l'escalader, en vain (c'est d'ailleurs le seul usage physique de l'œuvre qui sera observé). Deux autres enfants, accompagnés de leurs parents, visiblement en voyage, sont interpellés par ce premier couple qui joue autour de l'œuvre et vont aller les rejoindre et courir très brièvement sur le pourtour – le père rattrape la main du plus jeune enfant pour éviter sans doute qu'il ne rejoigne l'autre, puis tous continuent leur chemin. La scène se répètera lors de la troisième session d'observation un dimanche après-midi, alors que le seul séjour qui aura été noté est cette enfant qui commence à courir dans le pourtour végétal de l'œuvre, puis autour de l'œuvre: son père la prend en photo, puis l'invite à venir le rejoindre. Sans contredit, les enfants sont interpellés par le dénivelé créé par le pourtour et éventuellement par les différents traitements du sol et textures que l'on peut y expérimenter. Le fait que leur usage passe du séjour au passage ne dépend pas d'eux, mais du tuteur qui les accompagne et du temps dont celui-ci dispose. Les enfants constituent un public qui utilise le pourtour du monument pour ses possibilités physiques et matérielles, comme un élément de topographie ludique, ou simplement parce qu'il produit une expérience différente dans la ville. Le pourtour est à leur hauteur : plus bas qu'un banc de parc, les enfants n'ont pas à faire de prouesse pour y monter.

Ensuite, en cette fin de journée, le rôle du pourtour en tant que pièce de mobilier urbain se confirme : un homme s'y assoit pour lire une dizaine de minutes; un couple de touristes s'y arrête pour prendre une pause de 3 minutes; un autre homme, un grand sac de magasinage à la main y passe 4 minutes seul. De manière parallèle, les bancs à proximité sont plus populaires que le pourtour – ce qui n'était pas le cas le midi. Cela revient à dire que pour l'individu qui veut faire une courte pause, le pourtour est une surface comme une autre pour s'asseoir.

Par ailleurs, le monument est pour les touristes un élément à photographier dans le square Victoria : on le prend en photo probablement pour se souvenir du lieu, ou encore on se prend en photo avec lui pour montrer que l'on y était. Deux hommes prennent tous les deux au passage des photos. Un couple âgé de touristes prend une photo, puis s'assoit sur le pourtour. Un couple de touristes asiatiques se met en scène devant le monument. La prise de photos pourrait potentiellement donner lieu à des conflits d'usages, mais ils sont tous évités : lorsqu'un couple commence à prendre des photos, un homme assis dans l'angle de la caméra se lève; alors que le couple de touristes asiatiques se met en scène, un homme décide de traverser le pourtour, contournant un des couples qui s'y sera assis. Dans le processus de prise de photo, on peut remarquer que les individus passent en revue le secteur, et font plusieurs clichés : le monument est souvent l'un de ceux-ci, car il est un des éléments distinctifs de l'aménagement.

Un dimanche après-midi, les activités s'homogénéisent : on remarque surtout des touristes qui se promènent pour découvrir le quartier. Le temps est très venteux en ce début d'automne (les jets d'eau des fontaines à proximité sont parfois redirigés et les feuilles des arbres s'adonnent passivement à un ballet sonore), ce qui peut expliquer que personne ne s'arrête pour s'asseoir dans cette section du square. L'activité principale observée, la prise de photo, n'est pas propice à engendrer un séjour : on observe une vingtaine de personnes (seules, en couple ou en famille) qui prennent des clichés tant de l'environnement que de leurs compagnons dans celui-ci. Au passage, certains regardent brièvement le monument : cette action furtive s'est surtout produite le dimanche, alors qu'il y a peu d'usagers dans cette section du square.



**Figure 3.14 : Des traces de l'utilisation du pourtour par des skateboarders.**

Crédit photographique : Denise Caron, 2012

Enfin, lors d'une visite des lieux à des fins de validation des résultats, nous remarquons que le côté arrière du pourtour du monument porte plusieurs traces laissées par des *skateboarders* venus y pratiquer leur sport (figure 3.14). Le pourtour de granite, sur lequel des produits de protection ont sans doute été appliqués, est un objet idéal sur lequel pratiquer la glisse. Alors que, dans les autres sous-espaces du QIM, des jeunes ont été vus en train de pratiquer ce sport dans la durée, aucun *skateboarder* n'aura été vu ici. Comme l'explique le géographe Quentin Stevens : « Skaters tend to choose marginal locations which are not in use by pedestrians [...]. Skaters tend to frequent steps of office buildings in the city's business precinct outside of the normal rush and lunch hours » (Stevens 2007, 148).

**Tableau 3.1 : Typologie des publics du Monument à la reine Victoria**

Types de publics	Caractéristiques et usages	Intensité et spécificité du rapport à l'œuvre	Fréquence
1. Utilisateurs du pourtour comme d'une pièce de mobilier urbain	<ul style="list-style-type: none"> <li>- surtout des travailleurs et des touristes;</li> <li>- individus seuls et couples;</li> <li>- courts séjours.</li> </ul>	Par défaut et détaché.	Importante
2. Enfants	<ul style="list-style-type: none"> <li>- usage du pourtour du monument pour ses possibilités physiques, comme un élément de topographie ludique, ou simplement différent dans leur expérience de la ville, car le pourtour est très bas et près du sol;</li> <li>- peut déclencher un jeu;</li> <li>- passage ou séjour selon le tuteur qui les accompagne.</li> </ul>	Par défaut et détaché.	Fréquente
3. Travailleurs qui louchent	<ul style="list-style-type: none"> <li>- groupe homogène, d'un point de vue socioéconomique, de travailleurs cols blancs et professionnels qui viennent luncher, en groupe de deux ou trois, et qui sont donc en séjour autour de l'œuvre;</li> <li>- le choix de cette destination, conscient ou non, repose entre autres sur le fait que l'espace est ensoleillé, en raison de la présence d'arbres seulement au sud.</li> </ul>	Choix possiblement conscient, mais détaché de la signification de l'œuvre.	Importante
4. Touristes <i>regardeurs</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- personnes d'âges variés, mais qui semblent tous appartenir aux couches moyennes;</li> <li>- découverte des lieux et de ses éléments spécifiques.</li> </ul>	Reconnaissance du monument comme un élément singulier du square Victoria.	Fréquente
5. Touristes photographes	<ul style="list-style-type: none"> <li>- personnes d'âges variés, mais qui semblent tous appartenir aux couches moyennes;</li> <li>- prise d'une photo du monument parmi d'autres composantes des lieux ;</li> <li>- la photo a un rôle soit de mémoire (elle servira à se souvenir du lieu) ou encore de preuve de visite de cet environnement (par la mise en scène d'un individu devant le monument).</li> </ul>	Reconnaissance du monument comme un élément singulier du square Victoria.	Importante
6. <i>Skateboarders</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- adolescents qui pratiquent ce sport;</li> <li>- usage du pourtour du monument pour ses possibilités physiques.</li> </ul>	Par défaut et détaché	Faible

7. Contestataires	<ul style="list-style-type: none"> <li>- lieu de contestation des valeurs hégémoniques de la société depuis les années 1960, à divers degrés.</li> <li>- durant Occupons Montréal, il est constitué d'individus formant un groupe inclusif, en séjour, qui veulent se positionner en tension avec la société ;</li> <li>- deux utilisations : fonction signalétique comme point de rassemblement; point de rencontre de valeurs que l'on souhaite communes.</li> </ul>	Choix conscient et fortement engagé dans la signification de l'œuvre.	Rare et circonscrite
-------------------	--	---	----------------------

Source : Auteur

Quelques constats généraux peuvent être faits à partir de la typologie des publics du *Monument à la reine Victoria* présentée dans le tableau 3.1. De manière générale, il apparaît évident que les publics, sans distinction quant à leur « rôle » de touristes ou de travailleurs par exemple, sont dans les couches moyennes : cet argument seul pourrait valider la thèse de la privatisation du square Victoria, qui s'exprimerait par le fait que l'on retrouve dans le square les clientèles exclusives que ses riverains veulent y voir. Dans cet espace public que l'on a voulu prestigieux, aucun conflit d'usage n'a été observé, mais aucune socialisation interindividuelle ou intergroupe également : ce lieu ne serait apparemment pas favorable à ce que des individus et des groupes entrent en contact, malgré leur homogénéité socioéconomique. Ensuite, l'aménagement combiné à la matérialité de l'œuvre (une statue sur un socle) dicte le type d'appréciation qui peut en être fait : cela se traduit par un rapport de distance à l'artefact, qui vise à confiner le monument dans son propre espace-temps. Certes, il faut préciser que le dispositif de mise en valeur ne fait pas partie de l'œuvre et que la plupart des usages observés est plutôt en lien avec le muret autour du monument qu'avec la statue elle-même : l'ensemble de ces composantes contribuant à définir l'œuvre comme une destination dans le square, ces usagers sont qualifiés de publics, même s'ils semblent détachés du monument. Finalement, la réalité étant que le square Victoria est un lieu de contestation épisodique, une tendance peut ainsi se dégager pour l'ensemble de ces publics : l'intensité des usages que font les publics de l'œuvre est inversement proportionnelle à la fréquence à laquelle ils se manifestent.

### 3.3.5 Dans la proximité : deux œuvres de Ju Ming

Tout au nord du square, la plaque d'art public qui a été construite sur l'autoroute jadis en tranchée a été conçue, dans le cadre du projet d'aménagement, spécifiquement pour recevoir

des expositions temporaires d'art public. Pour les automobilistes comme pour les piétons venant du nord, depuis la cote Beaver Hall qui surplombe le square, les sculptures qui s'y trouvent marquent l'entrée dans le square. Également nommée l'agora, cette section se caractérise par une importante surface de granite noir légèrement surélevée par rapport au reste du square. Elle est ceinturée par deux marches et compte quelques jeux d'eau dans sa section la plus au sud. Ladite plaque est circonscrite par un large trottoir de granite gris pâle à l'est, ainsi que par une rangée d'une dizaine de bancs de parc à l'ouest (il n'y en avait que 2 en 2011, les autres ont été ajoutés au début de l'été suivant). Finalement, un autre trottoir se trouve au nord et un sentier, au sud. Contrairement au *Monument à la reine Victoria*, les deux œuvres de l'artiste taiwanais Ju Ming qui y ont été exposées depuis octobre 2006 – *Taichi Single Whip* de 1985, ainsi que *Taichi Shadow Boxing* de 1983 qui a été retirée du site en juillet 2012 – n'ont pas été conçues pour être installées au square Victoria. Sculptures exposées dans des espaces publics plutôt que véritables œuvres d'art public, ces deux bronzes sont exposés à Montréal à l'initiative du secteur privé, ce qui n'est pas sans rappeler le partenariat qui est à la base du QIM. Ce projet a en effet été proposé à la Ville par l'homme d'affaires et collectionneur François Odermatt, qui a bénéficié de la collaboration de la Power Corporation du Canada (voir : Seleanu 2007). Conçue comme une exposition de Ju Ming à Montréal, l'initiative de monsieur Odermatt visait plus globalement à installer de manière temporaire 19 sculptures dans divers espaces publics de la ville : en plus du square Victoria, d'autres lieux comme le Vieux-Port de Montréal et le parc du Mont-Royal comptent parmi les lieux investis. Par ailleurs, il faudra noter que la rhétorique développée autour de cette exposition<sup>24</sup>, qui fut reprise par certains journalistes et critiques, a mis l'accent sur le fait que ces sculptures sont en circulation à travers le monde : « depuis une vingtaine d'années, les bronzes de la série *Taichi* sillonnent les grands circuits mondiaux de l'art public et monumental : installées plusieurs fois à Paris, ces sculptures ont aussi animé les trottoirs de Bruxelles et de Hong Kong » (Seleanu 2007, 51). Si cette stratégie de communication a le mérite d'insister sur le fait que ces œuvres ne sont aucunement *site-specific* (la réussite de leur intégration au square Victoria revient aux professionnels municipaux qui ont travaillé sur ce projet), elle a aussi comme objectif d'inscrire Ming dans un réseau urbain et artistique mondial; de lui conférer une réputation internationale qu'on ne lui aurait pas connue en Occident autrement.

---

<sup>24</sup> Le dépliant produit par la Ville, qui se trouve à l'annexe 5, explique ceci : « Il faut souligner que Taichi a fait l'objet de présentations expositions publiques notamment à Bruxelles, Place de l'Europe ; à Berlin, Porte de Brandebourg ; au Luxembourg, Place du Casino et enfin à Paris, Place Vendôme. Les œuvres de Ju Ming ont aussi été exposées dans de nombreux musées et sites naturels au Japon, aux États-Unis, au Royaume-Uni ». (Ville de Montréal 2006)

Les deux œuvres du square Victoria sont représentatives de leur série. Inspirées par le taïchi que pratique l'artiste, ces sculptures de tailles monumentales reproduisent artistiquement des positions de la version moderne de cette gymnastique chinoise, et plus précisément : « des moments de passages fluides, des moments où différents balancements de différentes parties du corps se font d'une position à l'autre, où le corps continue de bouger quelque part » (Martin 2007, 44). Alors que la plus grande sculpture, *Taichi Single Whip*, est une illustration de ce principe, *Taichi Shadow Boxing* est une abstraction des notions d'équilibre et de balance dans la transition. D'un point de vue technique, Ming étant un maître de la sculpture traditionnelle sur bois, ces bronzes ont été coulés à partir de figures à taille réelle réalisées par taille directe dans des blocs de styromousse. Le détail du fini, que l'on ne peut apprécier que de près, est inspiré par les formes de la pierre, contrastant ainsi avec l'esthétique plus brute que l'on peut saisir de loin.

Les sculptures s'intègrent finement à leur environnement d'un point de vue esthétique car, même si elles ne sont que déposées sur le sol, elles partagent avec l'aménagement de cette section du square des lignes simples et sobres, ainsi qu'une matérialité sombre. L'intégration est aussi réussie en regard de la circulation piétonnière. À la suite des cinq périodes d'observation qui ont été faites, à l'automne 2011 et à l'été 2012, il ressort que l'agora est un espace minéral accessible de tous les côtés, et qu'elle est sans cesse traversée dans tous les sens par les piétons : puisque les sculptures ont été placées aux extrémités de l'immense plaque de granite, les axes naturels de circulation piétonnière sont entièrement libres – à l'inverse, les œuvres n'entravent pas les déplacements. Cela dit, le fait que les œuvres sont facilement accessibles et le fait d'être à même le sol (et non d'être érigées sur un socle) leur permettent de jouir d'un rapport de proximité avec les usagers. Dans cette aire dégagée, les sculptures sont à l'échelle du piéton : elles s'offrent à de potentiels publics qui peuvent véritablement les regarder et les toucher. Ce contraste majeur avec le monument de la section sud permet de dégager comment les mêmes types de publics vont interagir de façon plus concrète et diversifiée avec une œuvre d'art. Ceci est d'autant plus intéressant qu'une appréciation quantitative sommaire des publics permet d'énoncer que tant le monument de Wood que les sculptures de Ming ont bénéficié d'un nombre relativement semblable d'usagers. Autrement dit, les scénarios observés autour du *Monument à la reine Victoria* se répètent autour des Ju Ming, à la différence qu'au lieu d'être en lien avec le pourtour de l'œuvre, ils sont directement en lien, voire en dialogue avec les œuvres. Les mêmes actions observées précédemment, du déjeuner des travailleurs à la prise de photographies de touristes, sont des variations sur ces thèmes qui ouvrent sur de nouvelles possibilités. Les observations ont été

effectuées, comme le montre la figure 3.12, au bas des marches qui ceignent l'agora, en son coin sud-est. Ce sous-espace du square était visible dans son ensemble et, puisque l'espace est circonscrit et ainsi contenu, cela a permis de regarder les dynamiques s'y amorcer et s'y développer.

Sur l'heure du lunch, à la mi-septembre 2011, les marches sont populaires pour venir manger (rappelons qu'il n'y avait alors que deux bancs); la superficie de cette section étant beaucoup plus importante que celle du pourtour du monument, on compte environ le double de personnes venues se restaurer ou simplement discuter avec leurs compagnons du midi. Ceci dit, la scène partage plusieurs similitudes avec celle qui a été décrite autour de la reine Victoria. On observe deux types d'usagers – des travailleurs et des touristes – qui n'entrent pas en relation. Les travailleurs, qui semblent faire partie du même groupe socioéconomique, sont pour la plupart assis en paires et les contacts se limitent aux individus avec lesquels ils sont venus. Ils sont assis dans un espace aménagé pour recevoir des œuvres d'art (pas celles de Ming nécessairement) et, en ce sens, ils sont des publics détachés de la signification des œuvres de Ming. C'est plutôt le potentiel des marches d'être utilisées comme pièce de mobilier urbain exposé en plein soleil (ce qui est apprécié à ce moment de l'année) qui les intéresse.



**Figure 3.15 : Des travailleurs sont assis sur les bancs à l'ouest de l'agora, laissant l'espace libre pour les piétons qui peuvent circuler dans ce sous-espace du square.**

Crédit photographique : Denise Caron, juillet 2012

La configuration de l'agora et la mise en espace moins délimitée des œuvres font en sorte que d'autres usages peuvent se produire en simultané. Malgré l'important nombre de personnes assises, des piétons ne se gênent pas pour circuler à travers elles, et ce, sans difficulté ni conflit, traversant en diagonale, ou encore en plein milieu cette section du square. C'est ce qu'exemplifie la photo à la figure 3.15 qui a été prise lors d'une visite de site complémentaire. Alors que le nombre de personnes en séjour est à son plus élevé, quelques personnes osent s'approcher des sculptures; leurs « usages » des œuvres, malgré qu'ils sont plus traditionnels qu'à d'autres moments, répondent au fait que les œuvres sont à hauteur d'homme et sur la terre ferme. On remarque des flâneurs : deux travailleurs masculins s'arrêtent une trentaine de secondes et regardent la plus grande sculpture, tout en poursuivant leur conversation. On voit quelques promeneurs, plus rapides : un homme seul marchant en direction sud regarde la même œuvre, puis un couple s'intéresse à la plus petite sans s'arrêter. Un couple de touristes asiatiques passe à proximité de l'œuvre : ils se séparent de part et d'autre de la petite et l'homme prend quelques secondes pour toucher l'œuvre et poursuivre sa route. Pour sa part, la prise de photo se fait rapidement : un couple de touristes prend une photo de la plus grande sculpture sans véritablement s'arrêter; une femme qui fait partie d'un groupe de quatre touristes âgés prend des photos de la grande sculpture, depuis la rue à l'arrière de l'œuvre, mais n'entre pas dans l'agora – ils feront le tour du square, mais ne s'y arrêteront pas. Deux couples de touristes plus jeunes photographient également la grande sculpture représentant un homme, mais prennent plus de temps que leurs prédécesseurs. Alors qu'un couple s'arrête une trentaine de secondes pour prendre sa photo, le second prend une minute : dans ce cas-ci, la jeune femme photographie son compagnon qui se dresse devant la sculpture.

Dans ce contexte particulier, ces publics se définissent plus par le passage que par le séjour. La densité causée par les travailleurs semble freiner la quantité d'usages, mais surtout les comportements moins « conventionnels » qui auront été observés à d'autres moments. La présence des travailleurs, ces usagers « normaux » du square, semble induire une forme de contrôle social; leur homogénéité serait, d'une certaine manière, garante de conduites plus communes.

Une seconde période d'observation a été faite sur l'heure du midi, un jeudi de juin 2012, à la fin de la première canicule de l'été. Les individus qui sont venus manger à l'extérieur semblent avoir préféré les zones d'ombre, plus précisément dans l'herbe sous les arbres du côté ouest; une douzaine de personnes ont choisi de s'asseoir sur les bancs pour manger (comme dans la figure 3.15). Un seul homme ose s'asseoir sur le granite foncé de l'agora pour

lire son journal, mais il se lève aussitôt pour poursuivre son activité sur un banc. À 13 h, presque tous les travailleurs ont quitté les lieux et ce secteur n'est qu'un lieu de passage. En effet, l'agora est un véritable îlot de chaleur qui n'encourage pas les usagers à y séjourner. Il ne faudra sous-estimer le fait que le nombre de bancs étant désormais supérieur, les gens préfèrent s'asseoir sur ceux-ci que par terre (une visite subséquente, lors d'une journée plus fraîche a permis de valider que les bancs sont désormais plus populaires que les marches). Durant cette période, les œuvres d'art n'attirent que peu d'usagers, et ce, dans le cours d'une trajectoire. Par exemple, alors que deux hommes d'âge mûr marchant vers le nord passent près de l'œuvre, l'un d'eux lève le bras pour **toucher** le bras que lève l'homme de *Taichi Single Whip*.

Trois autres périodes d'observation auront été faites de ces œuvres en dehors de l'heure du dîner. Certes, les circonstances diffèrent à chaque occasion. La première session a été effectuée le vendredi 7 octobre 2011, à 17 h 50. À la sortie des bureaux, les déplacements des piétons sont nombreux et les publics des œuvres se manifestent de manière plus espacée et plus courte (à un certain moment, pendant une douzaine de minutes, il n'y aura que des passants). Les températures étant plus fraîches, il est parfois plus difficile de distinguer les touristes des « locaux », car tous portent des manteaux et peu arborent une caméra autour du cou. La seconde période a eu lieu le dimanche 9 octobre 2011 à partir de 15 h 10, où l'on a compté plusieurs publics des œuvres qui s'y sont succédés les uns après les autres. La dernière observation a eu lieu le jeudi 5 juillet 2012 à partir de 14 h 25, alors que le ciel était gris : de six à dix individus (travailleurs et touristes) étaient assis sur les bancs, et les publics s'y sont manifestés de manière somme toute espacée. Malgré ces particularités, on peut dégager de manière transversale des types de publics (dont certains ont été vus sur l'heure du midi) et relever au passage plusieurs nuances.

Au risque d'insister, les œuvres de Ju Ming sont accessibles physiquement, mais surtout visuellement, tant dans un large périmètre que de très près. Cela n'est pas le cas de la statue de la reine Victoria, qui n'entre pas dans le champ visuel du piéton, peu importe sa localisation dans le square. À l'évidence, dans le cas des Ming, cela encourage plusieurs piétons, essentiellement des touristes qui passent à proximité, à les regarder et les manières de le faire sont nombreuses. Regarder peut rester une action très simple, que l'on effectue au passage : c'est le cas pour ce couple accompagné d'un adolescent qui se dirige vers le sud et qui ne s'arrête pas; l'adolescent se retourne pour voir la grande sculpture, avant d'être imité par sa mère. Pour ce jeune homme qui passe tard le vendredi soir alors qu'il n'y a plus personne,

regarder la plus petite sculpture signifie ralentir sans ne jamais s'arrêter. Le dimanche après-midi en particulier, plusieurs personnes circulent dans le secteur et ont ce type de contact minimal avec les œuvres. Regarder un objet tridimensionnel peut aussi vouloir dire circuler autour de lui pour apprécier l'une ou l'autre de ses faces. C'est le cas de ces trois touristes plus âgés, un homme et deux femmes, qui se sont dirigés vers la plus grande œuvre et s'y sont arrêtés quelques secondes pour en faire le tour. Déambuler autour peut aussi vouloir dire pour un couple ou un groupe se séparer et se retrouver de l'autre côté : les membres d'un couple interpellé par la grande sculpture ne s'attarderont pas à la même face de l'œuvre; l'homme passera à l'arrière et la femme à l'avant, puis ils poursuivront ensemble leur chemin.

La proximité des œuvres permet également aux marcheurs de toucher les sculptures, sans même avoir à s'arrêter, ce que l'on voit assez fréquemment : un couple de touristes passe et la femme touche la plus petite sculpture; un autre jeune couple passe et l'homme lève son bras pour toucher le bras de *Taichi Single Whip*. Parfois toucher devient une motivation. Un couple avec un enfant en bas âge passe; le père prend de l'avance et se dirige vers la grande sculpture pour la toucher, puis attend les deux autres qui le rejoignent. Si toucher une œuvre d'art est un geste interdit au musée, pour des raisons de conservation, c'est une possibilité que plusieurs veulent saisir dans les espaces publics. Les enfants, qui n'ont pas encore eu connaissance de ces conventions, sont interpellés par les œuvres qui, devenues un terrain de jeu du moment, seront touchées et escaladées. Un couple de touristes avec deux enfants passent dans l'agora : le père s'arrête une vingtaine de secondes pour vérifier son plan de la ville, ce qui laisse assez de temps pour que les enfants profitent de l'interruption pour toucher et tenter de grimper sur la grande sculpture. La petite sculpture va également attirer les jeunes enfants notamment parce qu'elle est d'une hauteur comparable à eux. Deux enfants, dont les parents sont assis dans le square, courent vers la petite sculpture et l'escaladent. Elle sera ainsi leur terrain de jeu pendant quelque 4 minutes; au moment où les enfants décident de se diriger vers l'autre sculpture, leur père vient les chercher.

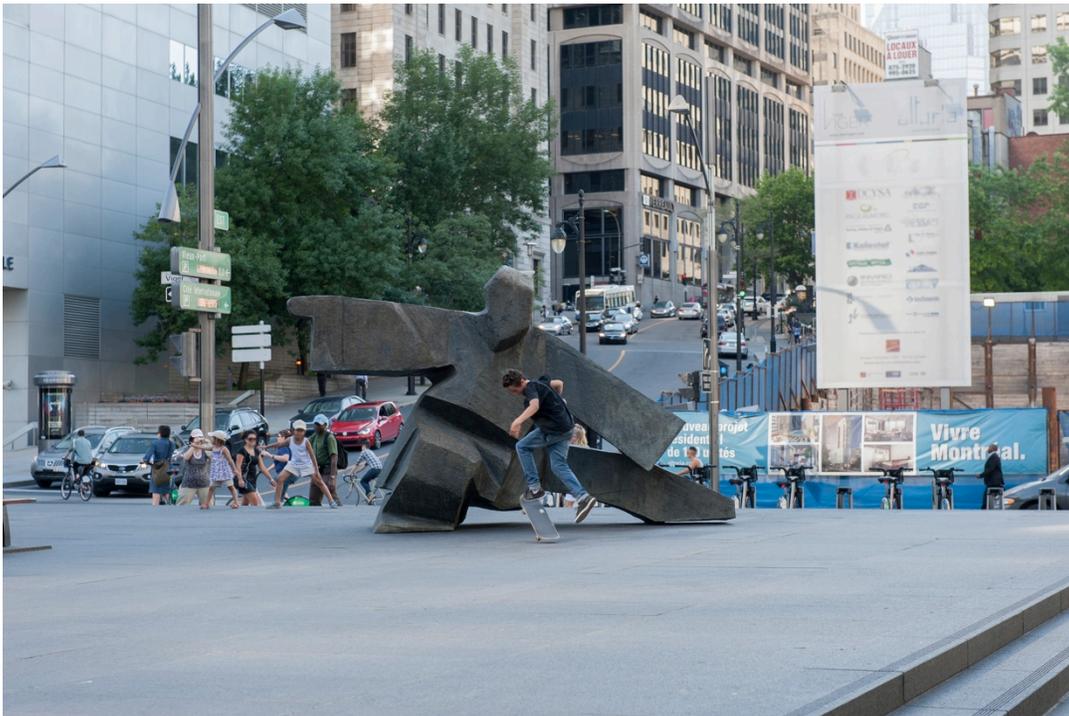
La prise de photographies est l'activité la plus populaire pour les touristes de tous âges, particulièrement le dimanche en après-midi. Certains d'entre eux ne veulent pas s'aventurer dans l'agora – c'est probablement là une question de temps ou d'importance que l'on veut accorder à l'activité et à l'objet artistique, ou encore le manque de familiarité avec l'endroit. Un couple de touristes reste sur le trottoir du côté est et prend, dans la distance, des photos de la grande sculpture. Certains touristes prennent des photos d'une œuvre dans son environnement,

pour enregistrer ce qu'ils auront vu : le dimanche, un homme prend une photo de la plus grande sculpture alors que sa femme attend à côté. Pour les personnes voyageant seul, c'est évidemment la seule option. Pour ceux qui se photographient avec les sculptures, ces dernières servent à marquer sa présence dans le lieu visité, avec une œuvre que l'on a remarquée. La mise en scène consiste généralement à se placer devant l'œuvre ou encore à la toucher : une femme demande à son amie de la prendre en photo devant la petite sculpture, dans la perspective du square. Parfois les voyageurs alternent, prenant la pose l'un après l'autre : un couple de touristes âgés passe et se prend mutuellement en photos, d'abord la femme devant la face arrière de la grande sculpture, puis l'homme devant la petite.

*Taichi Single Whip* attire un comportement créatif de la part de plusieurs touristes qui veulent se prendre en photo avec elle : l'imitation. De type anthropomorphique, l'œuvre appelle une gestuelle semblable à celle qu'effectue le personnage. Le rapport d'échelle n'est pas étranger à ce phénomène : l'œuvre est à hauteur d'homme tout en étant plus grande qu'un individu, ce qui ajoute un élément ludique à la composition. Bien que se voulant original, ce geste a été observé à cinq reprises réparties sur les trois périodes d'observation dans le cadre de photos (deux autres cas de personnes marchant et imitant la pose ont été notés). Pour mettre les choses en perspective, ce type de scénarios correspond à près de la moitié des observations d'individus (ou de groupes d'individus) qui se sont pris en photo avec les œuvres. Suivant un groupe de travailleuses se dirigeant vers le nord, un jeune couple de touristes attend que ces femmes soient assez loin pour effectuer leur mise en scène : la jeune femme imite la pose de l'homme devant celui-ci. Un jeune couple se prend mutuellement en photo devant l'œuvre : encore une fois, c'est la femme qui imitera la pose. Un groupe de six jeunes hommes dans la vingtaine s'arrête devant l'œuvre : l'un d'entre eux prend la pose et trois le photographient à deux reprises. Un couple et ses deux adolescents marchent vers le nord : le fils imite la pose de l'œuvre et son père le photographie. Dans chacun de ces exemples, où figurent exclusivement des adolescents ou des jeunes adultes, il s'agit d'une appropriation ludique de la représentation que l'œuvre donne à voir.

Le cinquième exemple permet d'aborder la question de l'enchaînement : s'il est fréquent que les touristes prennent le relais rapidement derrière un autre photographe, aucun conflit d'usage ne survient lors de la prise de photo. On ne pourra pas parler, dans les cas observés, d'effet d'entraînement; les actions n'apparaissant pas assez liées les unes avec les autres. Quatre touristes (deux jeunes femmes et deux adultes) se promènent en direction nord, et vont

rester dans le square pendant 3 minutes pour se prendre en photo avec les deux œuvres dans un rapport physique avec ces dernières. Une jeune fille va d'abord grimper sur la petite œuvre; puis ce sera autour de l'autre de monter sur la jambe de la grande œuvre avec l'homme du groupe. La scène se poursuit : les trois femmes vont s'asseoir sur les genoux de la sculpture et s'étirer les bras, pour imiter la pose. Parallèlement, un homme venu photographier dans le site (il restera quatre minutes à prendre plusieurs éléments du square et essayant plusieurs cadrages) est interpellé par la scène et prendra une photo de l'œuvre avec le groupe à proximité. Aucune socialisation ne sera engendrée dans ce cas.



**Figure 3.16 : Un jeune pratique le skabording à proximité de *Taichi Single Whip*, pendant qu'un enfant imite sa pose, à l'arrière-plan, à gauche.**

Crédit photographique : Denise Caron, juillet 2012

Autre usage commun dans cette section du square : le *skateboarding* (voir exemple à la figure 3.16). À chaque séance d'observation en dehors de l'heure du midi, des adolescents masculins ont été vus pratiquant ce sport. Le jeudi après-midi de juillet 2012, trois *skaters* arrivent vers 14 h 45 et s'assoient dans l'herbe; ils ne se relèvent qu'une dizaine de minutes plus tard. Après cela, ils vont s'exercer surtout sur le mobilier et les aménagements du côté ouest du square avant d'aller autour de la plus petite sculpture. Ils n'entreprendront pas de relation avec l'œuvre et leur présence ne crée pas de tension avec les autres usagers du square. Le vendredi soir de l'année précédente, la même scène se sera déroulée : les jeunes sont restés à l'ouest de

l'agora. C'est plutôt le dimanche après-midi que trois jeunes *skaters* s'approprient réellement l'agora pendant une quinzaine de minutes. Dès leur arrivée, un d'entre eux place son sac à dos au pied de la plus petite sculpture. Ils utilisent toute la surface. De manière épisodique, *Taichi Single Whip* joue des rôles particuliers : elle constitue un obstacle de taille pour l'un d'entre eux, car sa jambe en pente est intéressante pour sauter dessus avec son *skate* (l'opération est répétée 9 fois). Le *skateboarding* est une mise à l'épreuve de la gravité. Comme le détaille Quentin Stevens, ses adeptes sont à la recherche de « raised edges where movements on wheels involve sudden, thrilling exposure to shifts in height and speed » (Stevens 2007, 144). Le *skater* en question a donc reconnu ce potentiel d'action dans la jambe longue, lisse et légèrement angulée de *Taichi Single Whip*, qui constitue un risque contrôlé. Par ailleurs, à un autre moment, un des jeunes s'assoit entre les jambes du personnage pour regarder ses amis. Les jeunes vont quitter lorsqu'un quatrième ami, qui ne *skate* pas, viendra les chercher. Au moment où les *skaters* arrivent dans l'agora, un touriste prenait des photos du square. Cet homme reste sur place une vingtaine de minutes à photographier les lieux, mais est en marge de l'agora; ce n'est seulement qu'après leur départ qu'il se rapprochera des œuvres. Cela démontre que la présence des jeunes, ne démontrant aucun danger, a fait en sorte qu'aucun autre usage n'a osé s'aventurer sur l'agora.



**Figure 3.17 : *Taichi Single Whip* arborant un chandail des Canadiens de Montréal.**

Crédit photographique : Stéphane Ricci, avril 2015

Finalement, on ne peut passer sous silence cette appropriation de *Taichi Single Whip* qui revient avec le printemps, lorsque les Canadiens de Montréal participent aux séries éliminatoires de la Coupe Stanley, et qui consiste en lui faire porter un chandail de l'équipe de hockey (figure 3.17). Véritable détournement de la représentation, ce geste découle du fait que la pose de taïchi que l'œuvre donne à voir ressemble à celle d'un gardien de but arrêtant une rondelle. Si l'on retrouve dans les espaces publics plusieurs traces de la relation de réciprocité qu'entretiennent le hockey et la ville, que ce soit dans des campagnes de publicité comme dans la localisation des arénas (Cha 2009), celle entre l'art et ce sport est certes curieuse : mais dans ce cas-ci, elle est formellement concluante – d'autant plus qu'elle n'affecte pas l'intégrité physique de l'œuvre.

Toucher, regarder, imiter : les publics des œuvres de Ju Ming saisissent de manières physiques et parfois créatives les possibilités d'action qui s'offrent à eux (voir tableau 3.2). À l'échelle humaine, même si l'une d'elles est surdimensionnée, ces sculptures sont facilement appropriables. Mais si l'agora n'est pas un lieu de sociabilité intergroupe, les sculptures n'auront pas contribué à créer des rencontres : au contraire, comme l'exemplifie l'utilisation que les *skateboarders* font du lieu, il peut exister des impossibilités d'usages simultanés entre certains groupes sociaux (on ne pourra parler de conflit dans ce cas-ci). De manière générale, il faut souligner que *Taïchi Shadow Boxing*, qui a été retirée des lieux à l'été 2012, puisque son propriétaire en a repris possession, a suscité moins de réactions de la part des publics.

**Tableau 3.2 : Typologie des publics des œuvres de Ju Ming**

Types de publics	Caractéristiques et usages	Intensité et spécificité du rapport à l'œuvre	Fréquence
1. Travailleurs qui louchent	<ul style="list-style-type: none"> <li>- groupe homogène, d'un point de vue socioéconomique, de travailleurs cols blancs et professionnels qui viennent manger majoritairement en groupe de deux, et qui sont donc en séjour autour de l'œuvre;</li> <li>- assis sur le pourtour ou sur les bancs de parcs;</li> <li>- pour certains flâneurs, c'est un élément à regarder pendant la marche suivant le lunch;</li> <li>- le choix de cette destination, conscient ou non, repose sur le fait qu'on peut s'y asseoir et y être au soleil dans la durée.</li> </ul>	Choix possiblement conscient, mais détaché de la signification des œuvres.	Importante

2. Enfants	<ul style="list-style-type: none"> <li>- usage physique des œuvres d'art comme un élément à toucher et à grimper, comme un objet facilement accessible, ludique ou simplement différent dans la ville;</li> <li>- peut déclencher un jeu;</li> <li>- passage ou séjour selon le tuteur qui les accompagne.</li> </ul>	Par défaut et détaché.	Moyenne
3. Marcheurs qui touchent	<ul style="list-style-type: none"> <li>- travailleurs ou touristes qui marchent et qui touchent l'une ou l'autre des sculptures au passage;</li> <li>- toucher peut dans certains cas être un but en soi.</li> </ul>	Reconnaissance des sculptures comme un élément singulier dans le square Victoria.	Fréquente
4. Touristes <i>regardeurs</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- personnes d'âges variés, mais qui semblent tous appartenir aux couches moyennes;</li> <li>- découverte des lieux et de ses éléments spécifiques;</li> <li>- action qui peut se faire au passage, mais qui peut engendrer des actions spécifiques comme ralentir, s'arrêter, circuler autour ou, pour des couples, se séparer et se retrouver de l'autre côté.</li> </ul>	Reconnaissance du monument comme un élément singulier dans le square Victoria.	Fréquente
5. Touristes photographes	<ul style="list-style-type: none"> <li>- personnes d'âges variés, mais qui semblent tous appartenir aux couches moyennes;</li> <li>- grande diversité des prises de vue, mais possibilités limitées : les touristes prennent des photos de l'œuvre, avec l'œuvre ou encore imitant l'œuvre;</li> <li>- selon les cas, la photo a un rôle de mémoire (elle servira à se souvenir du lieu) ou encore de preuve de visite de cet environnement (par la mise en scène d'un individu devant l'œuvre) ou de témoignage d'une expérience (pour ceux qui imitent <i>Taïchi Single Whip</i>).</li> </ul>	Reconnaissance du monument comme un élément singulier dans le square Victoria.	Importante
6. Skateboarders	<ul style="list-style-type: none"> <li>- utilisation de la jambe du personnage de <i>Taïchi Single Whip</i> comme un élément permettant de défier la gravité.</li> </ul>	Conscient et engagé dans la physicalité de <i>Taïchi Single Whip</i>	Fréquente

Source : Auteur

### 3.4 La nouveauté antérieure : la place Jean-Paul-Riopelle après le choc médiatique

Les rapports entre les œuvres du square Victoria et leurs publics se caractérisent par un contraste entre la distance (pour le *Monument à la reine Victoria*) et la proximité (pour *Taichi Shadow Boxing* et surtout pour *Taichi Single Whip*); contraste qui dépend de la mise en espace des œuvres et de la matérialité de celles-ci mais aussi, dans une certaine mesure, de leur signification. Pour leur part, les publics de *La Joute*, œuvre monumentale de Jean-Paul Riopelle se trouvant sur la place publique du QIM qui fut nommée en hommage à l'artiste, se situent exactement au milieu : à la rencontre entre la distance et la proximité.

De l'autre côté du Centre CDP Capital, qui abrite la Caisse de dépôt et placement, se trouve la place Jean-Paul-Riopelle. Inaugurée en 2004, cette deuxième place publique viendra compléter le projet du QIM. Installée sur une portion recouverte de l'autoroute Ville-Marie, comme l'agora où sont les œuvres de Ju Ming, la place a été aménagée pour recevoir une œuvre parmi les plus importantes qui sont installées dans un espace public au Québec : la fontaine *La Joute* de l'artiste de renommée internationale Jean-Paul Riopelle (1923-2002). Inspirée de la mythologie autochtone, *La Joute* est constituée d'une tour centrale, d'où sort un jet d'eau, qui est entourée de bas-reliefs; l'œuvre met en scène des animaux (des hiboux, un poisson, un ours, etc.) en train de se livrer au jeu du drapeau, qui consiste à voler un bâton de bois à l'équipe adverse. Installé en 1976 au pied du Stade olympique, ce groupe sculptural de 29 pièces de bronze sera déménagé en 2002 pour être accueilli dans un espace spécialement conçu pour lui. En plus d'y avoir aménagé une forêt urbaine ponctuée de plusieurs bancs publics, la place (dont l'aménagement est décrit plus longuement ci-après) compte un imposant dispositif technologique qui vient animer le site où se trouve l'œuvre, qui n'avait jamais pu être réalisé dans le Parc olympique. Cette animation, imaginée à l'origine par l'artiste, se décrit comme suite : à heure régulière, durant les jours de la saison estivale, du brouillard se dégage du sol de la forêt durant trente minutes, avant que la fontaine et l'anneau de feu qui l'entoure ne se mettent en branle à leur tour pour une autre demi-heure.

Dès qu'il est question en 1997-1998 d'agrandir le Palais des Congrès et d'installer, tout juste en face, la Caisse de dépôt et placement, l'idée d'une grande place publique fait surface, tout comme celle d'y déménager l'œuvre *La Joute*. Dans son récit intitulé *Les folles vies de La Joute de Riopelle*, le journaliste Jacques Keable détaille le jeu de coulisses qui se trame alors entre

les différents représentants de ces organisations, et qui implique également des amis de l'artiste qui avaient acheté l'œuvre pour l'offrir à la province en vue de la tenue des Jeux olympiques de 1976<sup>25</sup>. Entre 1997 et 2002, après avoir été en quelque sorte laissée à l'abandon au Parc olympique, l'œuvre fait l'objet d'un projet de déménagement qui se trame dans les coulisses politiques— les futurs riverains du QIM devaient mettre de leur côté les différents ministres concernés dans cette affaire. Par ailleurs, deux partenaires sont alors impliqués, afin de participer financièrement à l'installation de *La Joute* à la place Jean-Paul Riopelle : Hydro-Québec et Gaz Métropolitain, qui assureront également les coûts d'entretien avec les gouvernements<sup>26</sup>.

Le déménagement de la sculpture-fontaine a été fait sans l'organisation d'une consultation publique, n'impliquant plutôt que le QIM et ses partenaires publics et privés. Cette approche imposée par « le haut » a donné lieu à un débat sans précédent en art public à Montréal, voire même au Québec. Les résidents du quartier populaire de Hochelaga-Maisonneuve se sont réunis sous un comité nommé SOS *La Joute*, et se sont indignés publiquement que les « pauvres de l'Est » se fassent voler l'œuvre la plus importante de leur quartier au profit des gens d'affaires de l'Ouest. Tant les conseillers municipaux de l'arrondissement, les gens d'affaires du quartier que des regroupements d'artistes et d'autres citoyens, célèbres ou non, alimenteront pendant deux ans cette « grogne populaire », comme la qualifie Keable, en publiant des lettres ouvertes dans les journaux et en faisant circuler une pétition. Leur but : faire pression sur les politiciens provinciaux (l'œuvre fait partie de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, une institution nationale) pour obtenir la tenue d'audiences publiques sur ce qu'il est désormais convenu de nommer l'affaire *La Joute*. Mais cela leur sera refusé et leur lutte se poursuivra jusqu'en 2004 – quoique le livre de Keable publié en 2009 se présente comme la poursuite de cet exercice de démocratie.

---

<sup>25</sup> L'installation de *La Joute* au parc olympique a pris la forme d'un partenariat public-privé avant l'heure. Acquis par des individus conscients des crédits d'impôt découlant d'un pareil don, mais désireux de faire honneur à leur célèbre ami Riopelle, l'œuvre fut offerte au ministère des Affaires culturelles du Québec qui en confia la gestion au Musée d'art contemporain de Montréal; une de ses agences gouvernementales. Elle fut ensuite intégrée au parc olympique, dont la gestion relève d'une autre agence, la Régie des installations olympiques, dans un environnement expressément construit par Roger Taillibert, l'architecte du stade olympique. Le coût de cette importante entreprise fut plus important pour la Ville de Montréal qu'aux radiologistes-donateurs : c'est en effet la municipalité qui s'est entre autres chargée de l'installation d'un équipement hydraulique pour la fontaine.

<sup>26</sup> Notons au passage que ces entreprises avaient préalablement été approchées par la Régie des installations olympiques dans les années 1990. La RIO cherchait alors des commanditaires pour restaurer l'œuvre et son dispositif hydraulique, mais aussi pour lui ajouter l'anneau de feu qui n'a jamais été réalisé (symbole, pour Riopelle, des anneaux olympiques). Mais Hydro-Québec et Gaz Métropolitain avaient alors refusé de participer financièrement à ce projet.

Ce récit qui fait état d'un débat populaire opposant les citoyens aux politiciens, aux propriétaires immobiliers et investisseurs publics du QIM, évoque le statut précaire de ce que l'on désigne comme « art public ». L'argument de Keable est le suivant : selon l'adjectif « public » qui chapeaute le statut de l'œuvre *La Joute*, cette dernière est de propriété publique et son sort aurait dû relever d'un consensus obtenu démocratiquement. Les élites financières qui occupent le QIM ont par contre obtenu, grâce à leur proximité aux élites politiques de la province, l'œuvre qu'ils convoitaient secrètement depuis 1997. La place Jean-Paul Riopelle est aujourd'hui, décrit Keable, un espace accessible à tous et l'œuvre s'y trouve pour l'appréciation du plus grand nombre (ce qui n'était vraisemblablement pas le cas au Parc olympique). Mais l'œuvre d'art ne s'y distingue pas selon sa valeur publique : elle s'y retrouve en raison d'intérêts privés.

À l'instar du nom du quartier où elle est localisée, la conception de la place Jean-Paul-Riopelle est résolument tournée vers l'international. Riopelle est l'artiste moderne canadien le plus respecté et connu de par le monde; un fait qui était loin d'être étranger aux instigateurs du projet de déménagement de *La Joute*. Keable observe que cette entreprise était « une bonne occasion » pour le QIM, en ce sens que l'œuvre est porteuse de la renommée de l'artiste et qu'elle est évaluée à 5 millions de dollars. Sans investir un sou pour la création d'une nouvelle œuvre contemporaine d'art public (ce qui soulève inévitablement une controverse médiatique, rappelle le journaliste), il était possible d'obtenir une œuvre prestigieuse d'un artiste facilement identifiable afin de faire la démonstration aux visiteurs, touristes, congressistes et gens d'affaires, du bon goût de la ville en matière d'art. Devenant ainsi un marqueur d'espace, le nom de Riopelle est également l'incarnation même de l'internationalité de la ville. C'est ce que développe Suzanne Paquet, qui décrit l'utilisation du nom et de l'œuvre de l'artiste pour marquer une place publique et en faire un moyen de projeter la ville dans le monde :

Cette mise en scène et un design soigné, tout comme la notoriété de l'artiste, contribuent à faire de la place Jean-Paul-Riopelle la représentation et le symbole de la vocation du district, produisant littéralement un équivalent iconique de la notion de *classe mondiale*, apte à circuler dans les réseaux transnationaux, formant un instantané du message que ce partenariat public privé qu'est le Quartier international veut véhiculer : *l'internationalité* de Montréal. (Paquet 2008, 3)

À la thèse de « l'internationalité » de Riopelle s'ajoute celle du « spectaculaire » qui est en lien avec la mise en scène de *La Joute* dans le QIM, tel que l'évoque Paquet (voir aussi : Paquet

2010, 36-37). Il faut d'abord reconnaître qu'en déménageant l'œuvre, une partie de sa signification que lui conférait son site d'intégration dans le contexte du Parc olympique fut niée : tant son contenu (le thème du jeu, l'anneau de feu) que son intégration à l'architecture de Roger Taillibert étaient en lien avec le site où elle se trouvait, faisant d'elle le seul acte de commémoration artistique des Jeux olympiques. Dépourvue de ce caractère *in situ* dans le QIM, l'œuvre ne demeure qu'un simple rappel que Montréal fut l'hôte des Jeux de 1976. Ensuite, il faut s'attarder au spectacle qui est mis en scène dans cette place. Si le QIM a énoncé que le déménagement de l'œuvre allait permettre la réalisation complète de la volonté de l'artiste, les recherches de Keable tendent à démontrer que les concepteurs de l'espace en ont mis un peu plus que l'artiste en demandait. Certes, la fontaine a été restaurée, mais non sans y ajouter un peu de force : alors que Riopelle prévoyait que de l'eau coule doucement sur la surface de cinq des composantes de la fontaine, la composition actuelle donne à voir un puissant jet d'eau ne sortant que de la tour centrale. À ce détournement du fonctionnement même de la fontaine s'ajoute un important élément de mise en scène que les concepteurs de la place publique ont eux-mêmes proposé d'ajouter : les brumisateurs. L'effet de la bruine qui entoure la forêt urbaine et éventuellement l'œuvre relève directement du spectacle, voire même d'un geste « hollywoodien » comme l'a commenté Marcel Brisebois, directeur du Musée d'art contemporain de Montréal lors du déménagement de l'œuvre (cité par Keable 2009, 173).

Contrairement à la mise en espace muséographique du *Monument à la reine Victoria*, qui est un instrument au service d'une démonstration fonctionnaliste à saveur historique, l'intégration de *La Joute* à la place Jean-Paul-Riopelle est une réussite. Cela est dû au fait que la place évolue autour de la sculpture-fontaine qu'elle accueille, comme le soutient le design, mais surtout le scénario technologique que décrit ici Renée Daoust :

La surface de la place compose une mosaïque minérale et végétale rappelant les motifs technologiques d'une image pixellisée. Une forêt urbaine qui compte plus de 90 arbres matures représentatifs de la flore québécoise recouvre cette surface. Douze caniveaux de lumières dotés de brumisateurs rythment l'espace. Une horloge urbaine anime la place, activant progressivement la mise en lumière et le brouillard des caniveaux pour culminer avec la mise en marche du cercle de feu sur la surface d'eau qui entoure l'œuvre de Riopelle. (Daoust 2005-2006, 38)

Il ne faudra toutefois prétendre que la sobriété du geste d'aménagement ait d'abord été formulée pour *La Joute*. Le concept qui figure dans le document présentant l'esquisse

préliminaire de 1999 de la place, alors dite « du Palais » en référence au lieu de congrès auquel elle fera face, ne diffère pas de l'aménagement réalisé, même si l'œuvre de Riopelle n'y est pas mentionnée. Plutôt, la section nord est un autre socle dédié à des expositions temporaires et éphémères d'art public. L'utilisation de la technologie est aussi annoncée pour cet espace public qui sera, dans sa portion sud : « caractérisé par une surface engazonnée entrecoupée de surfaces minérales et de canaux de lumière, conférant un aspect technologique à l'ensemble » (Quartier international de Montréal 1999, 37). Par ailleurs, pour glisser quelques mots sur ce lieu d'un point de vue général, les aménagistes sont partis de la présence d'îlots vacants à l'ouest et au nord (ce dernier n'est à ce jour pas construit) et ont misé sur la création d'un espace public dont la représentation autoréférentielle est inscrite dans la continuité du quartier :

Compte tenu [...] de l'absence de définition d'un cadre bâti de qualité en périphérie de l'espace public (sauf au sud avec le Centre de commerce mondial de Montréal et l'hôtel InterContinental), le concept retenu vise la création d'un espace public : cadré par son propre paysage (considérant les possibles délais de développement des flancs nord et ouest) ». (Quartier international de Montréal 1999, 46)

Faisait le pari que la consolidation des liens avec la section ouest du QIM encouragera son développement, le concept repose entre autres sur le traitement du sol structuré est-ouest mentionné précédemment. Cela s'est traduit par le positionnement des nombreux bancs de parc, ainsi que par le canevas créé au sol par la surface minérale qui délimite une grille « aléatoire », qui a elle-même guidé la plantation d'arbres et de gazon.

### **3.4.1 Entre-deux: La Joute de Jean-Paul Riopelle**

Qu'en est-il, dans la quotidienneté, du spectaculaire décrié par Keable, Paquet et nombre d'autres pourfendeurs de la relocalisation de *La Joute* dans le QIM? Force est de constater que le « grand spectacle » de la sculpture-fontaine, dans sa version qui inclut le feu (car la brume et les jeux d'eau alternent sans interruption), ne constitue pas l'expérience habituelle de l'œuvre – cette mouture ne prend place que dans des plages horaires précises en soirée. À partir des quatre périodes d'observations filmées qui ont été effectuées sur ce site lors de sa vie quotidienne, l'expérience de la sculpture-fontaine est analogue à celle des œuvres du quartier. Évoluant dans un lien marqué par la distance et la proximité, l'œuvre étant principalement dans un bassin, les publics de *La Joute* sont dans un entre-deux qui répond à la spécificité de cette œuvre. Quant à la position de la caméra, la stratégie employée pour le *Monument à la reine*

*Victoria* a été mise en œuvre; c'est-à-dire que l'observatrice s'est installée de l'autre côté de la rue de l'œuvre (au nord de la rue Viger donc). Aucune observation n'a été effectuée lors des animations : le fait que l'œuvre ne soit pas appréciable depuis 2013, en raison de travaux sur le site puis sur l'autoroute, ne nous a permis de pallier ce manque dans nos observations (sur les travaux, voir : Doyon 2014 ; Quartier international de Montréal 2015). Un souvenir de cette expérience datant d'il y a plusieurs années permet d'énoncer qu'il s'agissait d'un véritable spectacle, en ce sens que les usagers s'arrêtaient pour regarder l'animation.

*Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.*

*Les travailleurs, observés depuis le coin nord-ouest de la place, sont assis sur un banc à l'arrière-plan, alors que la fontaine est du côté droit de la photographie.*

**Figure 3.18: Des travailleurs assis sur les bancs à l'est de *La Joute* le midi.**  
Crédit photographique : Denise Caron, juillet 2012

*Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.*

*Les travailleurs, observés depuis le coin nord-ouest de la place, sont assis sur des marches à l'avant-plan, alors que la fontaine est du côté gauche de la photographie.*

**Figure 3.19 : Des travailleurs assis sur le pourtour de l'espace où se trouve *La Joute le midi*.**

Crédit photographique : Denise Caron, juillet 2012

Cette section de la place se caractérise comme un lieu de passage, le jeudi 21 juin 2012 à 11 h 30. Si, lors d'une visite sans caméra le 30 juillet vers 12 h 30, on compte plusieurs travailleurs assis sur les marches ou sur les grands bancs de granite situés à l'est du square (figures 3.18 et 3.19), personne ne viendra y manger en cette journée de juin; un seul homme s'assoit sur le banc pendant une vingtaine de minutes. Regarder la sculpture-fontaine sans arrêter de marcher est l'activité principale que l'on peut observer : cela est particulièrement vrai lorsque la fontaine est en action, que les jeux d'eau et, à l'occasion de bruine, sont en marche. À ce moment de la journée, ce sont majoritairement des travailleurs (et possiblement des congressistes) qui la regardent. Certains pointent l'œuvre pour attirer l'attention de leurs compatriotes sur celle-ci; un couple de travailleurs s'arrête pour regarder et analyser la composition ou les jeux d'eau. Pour deux travailleurs, la fontaine est un point de rendez-vous : le premier flâne, attend le second, avant qu'ils ne se dirigent tous deux vers un autre lieu. Pour leur part, les touristes vont surtout prendre quelques photos, bien que cette activité soit moins fréquente autour de l'heure du lunch. Dans deux cas, les touristes photographient l'œuvre; dans un autre, un homme seul photographie la fontaine, puis se place devant l'œuvre et retourne sa caméra vers lui pour se prendre en photos avec l'œuvre.

La présence de l'eau intéresse autrement que pour ses possibilités d'animation : elle peut servir à se rafraîchir. Trois hommes œuvrant dans le domaine de la construction passent : les deux qui ont visiblement le plus chaud s'arrêtent quelques secondes dans la direction du jet d'eau pour attraper quelques gouttes au passage. Ce sont ces mêmes qualités qui intéressent ce chien, qui est suivi par son maître, qui va marcher quelques secondes dans le bassin; une curieuse regarde la scène dans la distance.

Le jeudi 5 juillet à 15 h 15, la présence des touristes est beaucoup plus affirmée, mais la place n'accueille aucun usager en séjour. À quelques reprises, on assiste à des affluences de touristes qui vont simultanément découvrir l'œuvre, peu importe que cette dernière soit en fonction ou non, sans entrer en contact les uns avec les autres. Assiste-t-on à des effets d'entraînement? On peut présumer que, dans une certaine mesure et de manière inconsciente, la présence de touristes sur les lieux peut attirer l'attention d'autres individus qui découvrent les lieux subséquemment. Décrivons l'une de ces scènes. Un premier couple de touristes désireux de se prendre en photo ensemble, devant la fontaine, utilise un petit élément de l'œuvre situé à l'extérieur du bassin comme trépied : la femme démarre la minuterie de son déclencheur, dépose l'appareil puis rejoint son conjoint. Insatisfaits de la première prise de vue, ils recommencent. En simultané, un groupe de quatre touristes passent, dont une des femmes veut prendre une photo de la fontaine; si le premier couple est en séjour, ceux-ci sont de passage. Immédiatement après, une jeune femme au téléphone passe et regarde la fontaine. Puis, alors que le premier couple de touristes s'en va, un homme seul vient prendre une photo de la fontaine. Ce premier enchaînement d'actions se termine par un couple en calèche qui passe et qui prend une photo. Notons que c'est d'ailleurs là un phénomène pas si anormal que de voir des gens se déplaçant autrement qu'à pied s'intéressant à l'œuvre : nous aurons aussi vu des jeunes filles en Bixi (un vélo en libre-service) s'arrêter sur les lieux.

Cette séquence d'actions qui n'aura duré qu'à peine plus de deux minutes fonctionne pratiquement comme une synecdoque : les possibilités d'actions autour de *La Joute* ont pour ainsi dire toutes été observées dans un court laps de temps. La scène, comme l'ensemble de ces actions individuelles, se répètera à plusieurs reprises. De la sorte, peut-on s'étonner qu'il s'agisse de l'œuvre la plus photographiée et la plus populaire du QIM, en terme de fréquentation? Plusieurs éléments peuvent expliquer ceci. Le fait que la sculpture-fontaine s'inscrive à proximité d'un axe important de déplacements piétons et cyclistes, qu'elle soit dans une perspective visuelle dégagée, qu'elle ne soit pas physiquement accessible (à deux

éléments près), mais qu'elle soit à hauteur d'homme, qu'elle attire l'attention par l'utilisation de la bruine, de l'eau et éventuellement du feu, tous ces éléments contribuent à en faire un point de convergence dans cet espace public. Ceci dit, les publics de *La Joute* sont moins « créatifs » que ceux observés autour de *Taichi Single Whip*; on peut avancer que la distance que crée la présence de l'eau entre les publics et l'œuvre freine cette créativité.

Les mêmes conclusions s'appliquent aux observations du dimanche 9 octobre 2011 à partir de 16 h. Les utilisations de la place se présentent presque exclusivement comme des passages, mais les touristes s'arrêtent pour regarder l'œuvre et prendre des clichés. On remarque que si, au square Victoria, la prise de photo ne se limitait pas qu'aux œuvres d'art, mais à l'ensemble de l'environnement construit, à la place Jean-Paul-Riopelle, c'est *La Joute* qui mobilise l'attention. Si nous n'avons pas noté la présence d'enfants précédemment, deux événements en impliquant se produisent à ce moment. D'abord, un enfant qui se promène avec sa mère touchera l'eau du bassin, puis l'élément sculptural situé à l'extérieur de l'eau. Ensuite, deux enfants accompagnés de leurs parents voient le pourtour du bassin comme un espace de jeu : ils se courent après tout en en faisant le tour. La diversité des usagers devient alors évidente, en raison du grand nombre de personnes qui circulent dans la place : le spectre des touristes va des jeunes adultes aux personnes âgées en passant par les familles; plusieurs adolescents auront aussi été vus dans ce secteur. Si ceux-ci se promènent toujours en groupe, semblant flâner, la fontaine est pour eux un objet d'intérêt dans leur expérience de la ville : ils la pointent, la regardent, se photographient entre eux, en font le tour, etc.

Le feu n'était pas en fonction durant la période où nous avons filmé en soirée, le vendredi 7 octobre 2011 à 18 h 40, alors que la saison touristique estivale est terminée. C'est principalement lorsque la fontaine se met en marche, ou que de la bruine émane de la fontaine que les touristes sont interpellés par l'œuvre et qu'ils s'arrêtent pour la regarder. Les passants n'osent autrement s'y arrêter : il y a très peu d'éclairage dans cette section du square, probablement pour que le feu en soit la source d'éclairage principale. Si le secteur est sombre, ce qui complique d'ailleurs les observations, les individus qui circulent dans le secteur regardent l'œuvre sans s'arrêter.

Les publics de *La Joute* se démarquent des publics des autres œuvres d'art du QIM principalement par leur quantité. Moins « créatifs » que ceux des œuvres de Ju Ming, plusieurs des publics sont attirés par le fait que cette œuvre est animée et réellement mise en valeur dans sa place; ils la regardent ou la fréquentent de différentes manières, car elle propose une expérience originale de l'espace public (voir tableau 3.3). Sans qu'il y ait de relations intergroupes, les individus sont souvent appelés à se côtoyer autour de *La Joute*, quand plusieurs individus veulent s'y intéresser au même moment.

**Tableau 3.3 : Typologie des publics de *La Joute* de Jean-Paul Riopelle**

Types de publics	Caractéristiques et usages	Intensité et spécificité du rapport à l'œuvre	Fréquence
1. Utilisateurs des bancs, ainsi que du pourtour comme d'une pièce de mobilier urbain	<ul style="list-style-type: none"> <li>- surtout des travailleurs, éventuellement des touristes;</li> <li>- individus seuls et couples;</li> <li>- courts séjours.</li> </ul>	Par défaut et détaché.	Moyenne
2. Travailleurs qui louchent	<ul style="list-style-type: none"> <li>- groupe homogène, d'un point de vue socioéconomique, de travailleurs cols blancs et professionnels qui viennent manger, en groupe de deux ou trois, et qui sont donc en séjour autour de l'œuvre;</li> <li>- le choix de cette destination, conscient ou non, repose entre autres sur le fait que l'espace est ensoleillé, en raison de la présence d'arbres seulement dans la section au sud.</li> </ul>	Choix possiblement conscient, mais détaché de la signification de l'œuvre.	Moyenne
3. Enfants	<ul style="list-style-type: none"> <li>- intérêt pour l'eau de la fontaine, ainsi que pour la circonférence du bassin;</li> <li>- peut déclencher un jeu;</li> <li>- passage ou court séjour selon le tuteur qui les accompagne.</li> </ul>	Par défaut et détaché.	Faible
4. Marcheurs	<ul style="list-style-type: none"> <li>- individus et groupes de travailleurs comme de touristes qui sont en train de marcher;</li> <li>- regardent l'œuvre en cours de déplacement, sans s'arrêter;</li> <li>- sont potentiellement attirés par les jeux d'eau, la bruine et le feu, ou encore la présence d'autres publics.</li> </ul>	Reconnaissance de la sculpture-fontaine comme <i>un</i> objet singulier dans la place.	Importante
5. Adolescents	<ul style="list-style-type: none"> <li>- venus flâner dans la ville en groupe;</li> <li>- s'arrêtent, regardent, pointent la fontaine, ou encore se photographient devant elle;</li> </ul>	Reconnaissance de la sculpture-fontaine comme l'élément	Moyenne

	- sont potentiellement attirés par les jeux d'eau, la bruine et le feu, ou encore la présence d'autres publics.	singulier dans la place.	
6. Regardeurs	- surtout des touristes, mais incluent aussi des travailleurs, qui sont des personnes d'âges variés, sont souvent en couple, qui semblent tous appartenir aux couches tertiaires; - veulent s'approprier la sculpture-fontaine et les différentes facettes de son animation; - sont potentiellement attirés par les jeux d'eau, la bruine et le feu, ou encore la présence d'autres publics.	Reconnaissance de la sculpture-fontaine comme l'élément singulier dans la place.	Importante
7. Touristes photographes	- personnes d'âges variés, mais qui semblent tous appartenir aux couches moyennes; - prise d'une (ou plusieurs) photo(s) de la sculpture-fontaine; - sont potentiellement attirés par les jeux d'eau, la bruine et le feu, ou encore la présence d'autres publics; - la photo a un rôle soit de mémoire (elle servira à se souvenir du lieu) ou encore de preuve de visite de la sculpture-fontaine (par la mise en scène d'un individu devant l'œuvre).	Reconnaissance de la sculpture-fontaine comme l'élément singulier dans la place.	Importante

Source : Auteur

### 3.5 Conclusion : les publics tertiaires du QIM

Les similitudes entre les trois typologies qui ont été établies pour les œuvres exposées au Quartier international de Montréal permettent de tirer quatre conclusions. Premièrement, les deux grands archétypes de publics qui sont les plus présents quantitativement sur le territoire, c'est-à-dire les travailleurs et les touristes, sont issus du secteur tertiaire de l'économie. Majoritairement dans les couches sociales moyennes, ces personnes pourraient permettre, par leur présence, de conclure à la « privatisation » du square Victoria et de la place Jean-Paul-Riopelle. Ce serait oublier, car il faut insister, qu'il s'agit d'une conséquence d'une dynamique historique; que l'activité tertiaire est établie dans ce secteur dès les années 1860, et que le territoire du QIM n'a jamais été défini comme un quartier résidentiel.

Deuxièmement, pour renchérir, l'existence d'autres types de publics que les travailleurs et les touristes contribuent aussi à nier la privatisation des espaces. Ce sont surtout les

adolescents qui ont été observés qui permettent de conclure que ces espaces ne sont pas contrôlés, qu'ils sont ouverts à des possibilités qui n'ont pas été prévues à l'origine. Les *skateboarders*, qui voient dans le pourtour du *Monument à la reine Victoria* et dans *Taichi Single Whip* des obstacles leur permettant de défier la gravité, démontrent les possibilités d'action de ces œuvres et, plus largement, du square Victoria. Même constat chez les Indignés d'Occupons Montréal qui ont prouvé que les espaces publics comme les monuments peuvent être appropriés et réinvestis de sens. Par ailleurs, il faut tout de même que la sociabilité publique qui a été observée soit neutre et qu'elle n'a pas débouché sur de la socialisation entre inconnus.

Troisièmement, alors que les mêmes types de publics ont été observés dans les trois sous-espaces à l'étude, il ressort que les espaces publics et les œuvres d'art qui s'y trouvent offrent divers potentiels d'action, tant au niveau physique qu'au niveau conceptuel, que les publics éventuels sont invités à saisir (le tableau 3.4 présente une synthèse comparative de l'analyse des publics spécifiques à chaque œuvre). Autrement dit, les usagers présents sur le territoire qui vont devenir des publics dialoguent avec les œuvres d'art à partir des possibilités qui s'offrent à eux.

**Tableau 3.4 : Synthèse comparative de l'analyse des publics**

Œuvre	Lien avec le site	Description de l'œuvre	Qualités principales des publics
<i>Monument à la reine Victoria</i>	Mise en espace muséographique, en retrait et peu visible dans le square Victoria.	Statue d'une souveraine en haut d'un piédestal, qui vit en dehors de la quotidienneté.	Souvent très détachés, mais à l'occasion très engagés, tant du point de vue physique que de la signification.
<i>Taichi Single Whip</i>	Espace conçu et aménagé pour recevoir des expositions temporaires ou éphémères, sur lequel des œuvres d'art seront déposées.	Sculpture anthropomorphe d'un personnage pratiquant le taïchi.	Rapport de proximité physique avec l'œuvre qui ouvre à des usages plus créatifs et diversifiés.
<i>Taichi Shadow Boxing</i>		Sculpture abstraite incarnant l'idée de balance et d'équilibre dans la transition	Rapport de proximité physique avec l'œuvre, mais l'abstraction et l'échelle plus petite que l'autre œuvre font qu'elle est moins fréquentée.
<i>La Joute</i>	Aménagement et dispositif technologique conçus autour de l'œuvre, qui est dans une section dégagée visuellement, en bordure de la rue et de la piste cyclable.	Installation « inaccessible », mais à l'échelle humaine qui se déploie au milieu d'un bassin d'eau.	Attirés potentiellement par les jeux d'eau, la bruine et le feu, ou encore la présence d'autres publics.

Source : Auteur

Quatrièmement, la préoccupation qui ressort de cette analyse du Quartier international de Montréal n'est pas la privatisation des espaces publics annoncée, mais plutôt le rapport ambigu à l'histoire et à la mémoire que mettent en scène ces aménagements. Espaces fonctionnalistes plutôt que représentations architecturales ou urbanistiques, les espaces publics du QIM vivent au présent : alors que le square Victoria évoque une rupture avec son passé victorien, la place Jean-Paul-Riopelle est formulée autour de l'expérience du moment actuel que permet le dispositif technologique. Dans un cas comme dans l'autre, les œuvres d'art qui marquent l'identité de ces places semblent avoir été considérées comme des instruments de design, voire des accessoires dans le décor urbain. Pour preuve, les œuvres de Ming qui y sont exposées offrent plus de possibilités d'action que celles de Wood et de Riopelle.

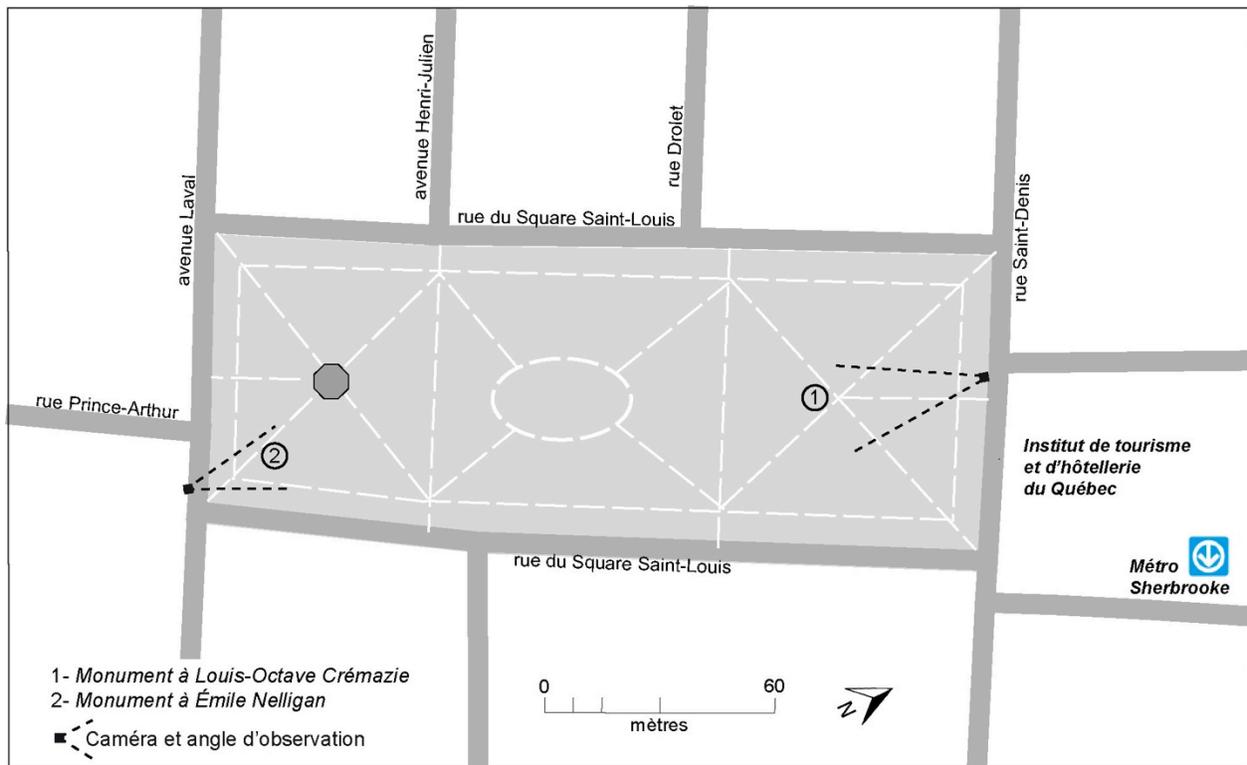
La prochaine étude de cas porte sur le square Saint-Louis et sur ses deux monuments en hommage à des poètes, qui ont été réalisés à un siècle d'écart. Se démarquant nettement de la vie sociale observée dans le QIM, celle du « carré » Saint-Louis, comme on l'appelle couramment, s'est avérée plus diversifiée et plus difficilement catégorisable. Le regard sur les publics des œuvres d'art a dû s'ajuster : il a fallu mettre moins l'accent sur les personnes et leurs « usages » des œuvres, et plus sur leur « relation » à l'œuvre.

## CHAPITRE 4 : LE SQUARE SAINT-LOUIS

Un de mes amis canadiens voulut que son fils fût élevé à Paris, qu'il connût cette ville alors qu'il était un jeune enfant. Car, me disait-il, quand un garçon a joué tout petit au jardin du Luxembourg, il reste marqué à jamais par une civilisation unique au monde.

Pour moi, qui n'ai connu le Luxembourg que lorsque j'avais vingt ans, l'impression que j'ai reçue n'a fait que se superposer à une civilisation déjà acquise dans un autre jardin qui s'appelait le carré Saint-Louis. (de Roquebrune 1966, 13)

### 4.1 Un poète maudit condamné au silence



**Figure 4.1 : Carte présentant l'emplacement des œuvres étudiées dans le square Saint-Louis, ainsi que la position et l'angle de la caméra durant les observations.**

Source : Nathalie Vachon, INRS, carte préparée aux fins du présent projet de recherche

*Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.*

**Figure 4.2 : Le Monument à Émile Nelligan (2005) de Roseline Granet.**

Crédit photographique : Denise Caron, septembre 2013

La plus récente œuvre d'art à être installée au square Saint-Louis – cet espace public du quartier du Plateau Mont-Royal qui borde le côté ouest de la rue Saint-Denis, tout juste au nord de la rue Sherbrooke (figure 4.1) – est le *Monument à Émile Nelligan (2005)* de l'artiste française Roseline Granet (figure 4.2). Le buste fait face à l'avenue Laval, où Nelligan a vécu, dans la section ouest du square. Le projet de commémoration du poète symboliste né et mort à Montréal (1879-1941) découle d'un partenariat entre la Ville de Montréal et la Fondation Émile Nelligan et l'œuvre qui en résulte incarne à plusieurs égards une continuité historique. D'une part, d'un point de vue formel, l'œuvre est fortement marquée par la tradition du monument, bien qu'elle ait été produite au 21<sup>e</sup> siècle. À l'inverse des nouvelles pratiques en matière de commémoration, qui mettent l'accent sur les valeurs des personnages commémorés ou sur l'expérience du visiteur (tel qu'évoqué dans le chapitre 1), cette œuvre consiste en un buste à l'effigie du poète, de facture expressionniste; comme le veut la convention, ce buste est posé sur un socle de granite. D'autre part, du point de vue de la représentation, l'œuvre se présente comme une simple interprétation de la plus célèbre photo de Nelligan; celle que l'on retrouve en couverture de ses recueils et des ouvrages qui lui sont dédiés, et qui fut prise alors qu'il n'était qu'un jeune homme (il aura d'ailleurs écrit son œuvre entre les âges de 16 et 19 ans). Granet a ici voulu donner forme à la psychologie de son sujet, dont le destin tragique est aussi connu que

la poésie. Si Nelligan a été interné pendant plus de quarante ans, la matière évoque la manière de Rodin lorsqu'il dépeint Balzac, servant ici à rappeler le tourment qui l'aura animé. L'historien de l'art Stéphane Aquin écrit à ce sujet : « Le buste d'Émile Nelligan par Roseline Granet témoigne des mêmes qualités d'attention à la vie intime du personnage et de maîtrise dans l'expression de la matière. [...] Tout indique l'ardeur et la délicatesse de Nelligan, sa mélancolique jeunesse » (Aquin s.d.). Le Nelligan de Granet, comme œuvre d'art et comme portrait d'un homme connu, est une expression de continuité.

Incarnant la figure du poète maudit (voir : Hamon et Roger-Vasselín 2000, 936-943), par son isolement forcé et sa carrière littéraire à la fois précoce et courte, Émile Nelligan vit par ce buste dans ce square qu'il a connu; où il a parfois vécu à la manière d'un marginal. Dans ses carnets, il écrit qu'il y a dormi — « Comme il [y] fait encore froid la nuit de par les bancs publics [et] que mes amis ne peuvent m'héberger à plein temps» — et qu'il s'y est lavé — « Un constable a voulu m'arrêter alors que je prenais ma douche et faisais mon lavage sous la vasque de l'aménagée mare du carré Saint-Louis » (Courteau 1982, 66). À l'instar de l'exclusion qui semble décrire son existence, le monument dédié au poète vit à l'extérieur de la vie sociale qui se déroule dans le square : en effet, lors des trois périodes d'observation, analysées à la fin de ce chapitre, un nombre très faible d'interactions avec l'œuvre ont été observées.

## **4.2 De Nelligan à Crémazie : retour vers la continuité**

Par jour de grand soleil comme par jour de pluie, le matin comme le soir, il flotte sur ce square une ambiance du passé, un halo d'ancienneté qui en fait l'une des pièces les plus intéressantes de l'architecture urbaine romantique du siècle dernier, feutrée à souhait par le feuillage des arbres. (Marsan 1994, 294)



**Figure 4.3 : Le Monument à Louis-Octave Crémazie (1906) de Louis-Philippe Hébert.**  
Crédit photographique : Denise Caron, septembre 2013

Outre le fait que Nelligan ait habité sur la rue Laval qui borde le square, l'idée d'installer une œuvre pour lui rendre hommage répond à un désir de continuité. Presque un siècle plus tôt, en 1906, était inauguré un monument à un autre poète au square Saint-Louis. Le *Monument à Louis-Octave Crémazie*, de Louis-Philippe Hébert (figure 4.3), se trouve à l'autre extrémité du square et est parallèle à la rue Saint-Denis : par leurs emplacements respectifs, les monuments semblent de la sorte se répondre. C'est au poète Louis Fréchette que l'on doit ce projet de commémoration, réalisé grâce à une importante campagne de souscription publique qui fut organisée par un comité mis sur pied pour l'occasion, comme c'était régulièrement le cas à l'époque. D'un point de vue artistique, la composition du monument d'Hébert est à la fois plus complexe et plus libre que celle de Granet. Bien que la biographie de Crémazie (1827-1879) soit aussi singulière que celle de Nelligan (criblé de dettes, il fut contraint de s'exiler en France où il mourut), Hébert a choisi de mettre en lumière l'œuvre de celui qui fut considéré comme étant le premier poète national. Son poème « Le Drapeau de Carillon », publié en 1858 dans le *Journal de Québec* et qui dès lors le consacra, est le point de départ de la composition. Le buste figuratif de Crémazie étant situé tout au haut d'un piédestal, l'élément central de l'œuvre est un soldat mort au combat, portant dans ses mains le fameux drapeau de Carillon. Le poème commémorait le centenaire de la bataille de Fort Carillon, qui eut lieu en 1758 au sud du lac

Champlain, et qui opposa les troupes françaises et britanniques. Ces premières, sous la direction de Louis-Joseph de Montcalm, remportèrent la bataille et le drapeau qu'ils ont alors utilisé est devenu le symbole de cette victoire. C'est du poème inspiré par cet épisode qu'Hébert a tiré un vers, « Pour mon drapeau je viens mourir ici », qu'il a placé sous le soldat. Le monument est emblématique du patriotisme qui caractérise le travail de Crémazie (sur ce monument, voir : Boivin 2001).

Au regard de l'histoire de l'art et de la littérature, un certain nombre de tensions existent entre ces deux monuments. Dans l'histoire de la littérature canadienne-française, Nelligan incarne une rupture par rapport à l'œuvre de Crémazie dont la teneur est nationaliste :

D'un lyrisme convaincant, l'œuvre de Nelligan, grâce à ses formes d'expression originales, marque une étape importante dans l'histoire de la poésie canadienne-française. La thématique, centrée auparavant sur le passé et la patrie, se greffe désormais sur le présent et la conscience de l'artiste. (Hamel, Hare et Wyczynski 1989, 1025)

Dans l'histoire de la sculpture, c'est plutôt l'œuvre d'Hébert, bien qu'elle soit un siècle plus ancienne, qui se démarque par son éloquence; par sa réinvention du genre du monument. Dans le square Saint-Louis, la coexistence de ces deux monuments a pourtant sa raison d'être. De part et d'autre du square, ils matérialisent une continuité historique dans ce lieu associé au développement de la société bourgeoise canadienne-française et de sa culture.

Comme nous allons l'explorer, l'histoire du square Saint-Louis est marquée par cette représentation de continuité. Sa genèse au 19<sup>e</sup> siècle, comme le note Jean-Claude Marsan (1990), relève par contre du hasard. C'est à l'incendie de 1852 que l'on doit la transformation du réservoir qui s'y trouvait en parc public; l'important bassin qui compte une fontaine et qui occupe sa partie centrale constitue la trace de cet équipement d'aqueduc. Destiné à desservir une ville en pleine expansion démographique, ce réservoir nommé Jean-Baptiste, situé en haut de la Côte-à-Baron, au nord de la rue Sherbrooke, a prouvé son insuffisance lors de cette tragédie. Si ses travaux de construction avaient débuté en 1848 et qu'il fut inauguré en 1851, il n'a suffi que d'une année pour constater sa petitesse. Alors qu'il avait lui-même remplacé le réservoir qui se trouvait dans les hauteurs de l'hôtel de ville de jadis, les travaux de construction du réservoir McTavish sur un des versants du mont Royal, qui allait donc prendre sa relève, furent amorcés dès 1852.

C'est à la suite d'une recommandation du comité de la Voirie que le conseil municipal accepte, le 13 septembre 1880, de nommer « square Saint-Louis » l'ancien réservoir devenu parc public. Entre le moment où le réservoir McTavish devient fonctionnel et que s'amorce, en 1879, le démantèlement réel des installations de la Côte-à-Baron, une association de natation souhaite en vain y établir une école et on patinera entre-temps sur ses eaux glacées – comme nous le découvrons aux archives municipales. À Montréal, le square est, comme le soutient Marsan, une forme urbaine caractéristique de l'héritage victorien. Celui-ci se distingue : « par son caractère intime, tourné sur lui-même, avant tout domestique » (Marsan 1994, 291). C'est un espace planté entouré de résidences, mais destiné à un usage public.

Le square prend donc le nom des frères Saint-Louis, des industriels qui ont contribué à son développement immobilier. Le quartier qui s'y développe à la fin du 19<sup>e</sup> siècle attire d'abord la bourgeoisie francophone, comme l'indique l'architecture des résidences que l'on y retrouve. Marsan note, sur la rue Laval, de rares exemples de maisons victoriennes en rangée « égarées » dans un quartier francophone, selon ses propres termes, car elles sont communes à l'ouest, dans les rues Crescent et Peel (Marsan 1994, 264). Pour sa part, une étude de la firme Consaur sur le patrimoine du square et de ses abords pour le compte de la Ville de Montréal poursuit cet historique et se penche sur les résidences qui donnent directement sur cet espace public :

Avec le square apparaissent des maisons en terrasse visant le marché de la bourgeoisie professionnelle. Treize de ces maisons sont construites par les frères Saint-Louis, dont leurs résidences du côté nord du square. Celui-ci est ainsi à l'origine de la poche bourgeoise entre l'avenue Laval et la rue Saint-Denis. Le caractère bourgeois de ces rues se prolonge ensuite vers le nord. (Consaur 1991, 19)

On pourrait représenter de manière plus vivante la microsociété bourgeoise et francophone qui évolue autour du square, au tournant du 20<sup>e</sup> siècle, en mentionnant le récit *Quartier Saint-Louis* (1966) de Robert de Roquebrune. Ce dernier raconte dans cet ouvrage qu'il a grandi dans une maison de la rue Saint-Denis, à la hauteur de la rue des Pins, plus précisément face aux jardins des sœurs de la Providence. Son père, fonctionnaire pour le gouvernement provincial, s'était départi à la naissance de l'auteur d'un manoir à L'Assomption, au profit de maisons abritant des appartements dans le quartier de Saint-Henri, que sa famille loue à des ouvriers d'usine qui sont décrits comme étant misérables. Séparé des autres quartiers de la ville par des champs, Saint-Louis sert de point de référence à l'auteur qui livre ses impressions sur cette modernité en plein développement et qui transforme le mode de vie et le paysage. Son quartier est présenté

comme le lieu de résidence de familles bourgeoises canadiennes-françaises qui seraient les descendants des « premiers habitants de l'île. » À l'image de l'exergue du présent chapitre, qui dénote une certaine nostalgie, de Roquebrune dépeint ses voisins presque comme passésistes : « Les messieurs du quartier Saint-Louis, qui avaient été des jeunes gens en 1860, portaient encore dans mon enfance les accessoires de leur époque » (de Roquebrune 1966, 76). Il fait alors la liste de ces gentilshommes qui se distinguent par leur pilosité faciale (la moustache et les favoris auraient été très à la mode) et leurs noms français. De Martigny, Gagnon, Désiry-Beaudry, Letellier de Saint-Just, La Mothe, La Violette et Drolet, pour n'en nommer que quelques-uns, sont ces hommes qui animent le quartier et la ville : cela est encore vrai pour certains, si on prend l'exemple du patronyme du chevalier Drolet qui est devenu le toponyme d'une rue qui donne sur le square. Les femmes qui laissent la plus forte impression chez l'auteur sont les « fort riches » Dames Cherrier, filles d'un célèbre avocat, qui se seraient établies dans le square vers 1860.

### **4.3 Un quartier juif? Une continuité dans la rupture**

Paraît qu'il faut dire square, que carré pris en ce sens n'est pas français, mais impossible non plus à ce qu'on dit et ça fait bien rigoler tout le monde. (Mistral 2007, 12)

C'est à cette époque que naît cette représentation du square comme lieu de résidence de la société canadienne-française et l'installation du *Monument à Louis-Octave Crémazie* en est sans contredit un des points culminants. Entre les deux guerres mondiales, le quartier subit d'importantes transformations : des institutions qui se trouvaient à proximité déménagent (l'Université de Montréal s'installe sur la montagne) et la population se diversifie. L'étude de Consaur parle d'un déclin : « Les immigrants et les ouvriers affluent, les Juifs étant les premiers à s'y installer, dès le début du siècle. Les conversions en duplex et triplex attaquent dorénavant les maisons en terrasse » (Consaur 1991, 23). Dès lors, la représentation du square tel qu'on l'a connue jusqu'ici est remise en question.

28070

93 Rivard Street,

Montreal, May 10th. 1926.

To His Worship the Honourable Mederic Martin,  
Mayor of the City of Montreal.  
To the Gentlemen of the Municipal Council.

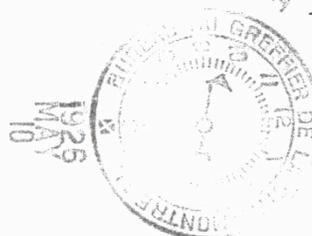
Honourable Sir:-

The Jewish Community of Montreal, has decided to erect a monument to the memory of Oscar N. Strauss, Jewish American Diplomat who died last week in New York. Mr. Strauss has devoted his best years for the return of Palestine, to the Jews, having first in mind the necessity to create a national spirit for the millions of Jews scattered around the world. After having taken into consideration the available sites in Montreal, we have come to the conclusion that St. Louis Square situated in a thickly populated Jewish district, <sup>and</sup> we would like to obtain your support in order to grant us to erect this monument, for which no subscription is being asked of the City, in the place of the Gremazie monument, and ~~transfer~~ this latter monument so that it would face Laval Avenue, the whole to be done at our expenses. If you be kind enough to advise when and where a representative body of our organization could meet your Worship and the Gentlemen of the Municipal Council, we will be glad to make the necessary arrangements to meet your wished.

With our anticipated thanks, we beg to remain,

The Oscar N. Strauss' Monument.

*Moe Friedman*



**Figure 4.4 : Lettre du 10 mai 1926 de Moe Friedman au maire Martin, présentant son projet de commémoration pour le square Saint-Louis.**

Source : Archives de la Ville de Montréal



2570

EXTRAIT du procès-verbal d'une assemblée du Comité Exécutif de la cité de Montréal,  
tenue le JEUDI, le 27 mai, 1926.

.....

Soumise une résolution du Conseil transmettant une communication du Comité du Monument de Oscar N. Strauss, relativement à ~~la~~ l'érection de ce monument dans le square St-Louis, et demandant que le monument Crémazie soit déplacé.

Après délibération, il est  
RESOLU:- De rejeter la demande de ce Comité.

(Certifié),

Greffier de la Cité.

✓ Sit. 10  
✓ Crémazie  
✓ Monument  
✓ St-Louis  
✓ Com. Exécutif

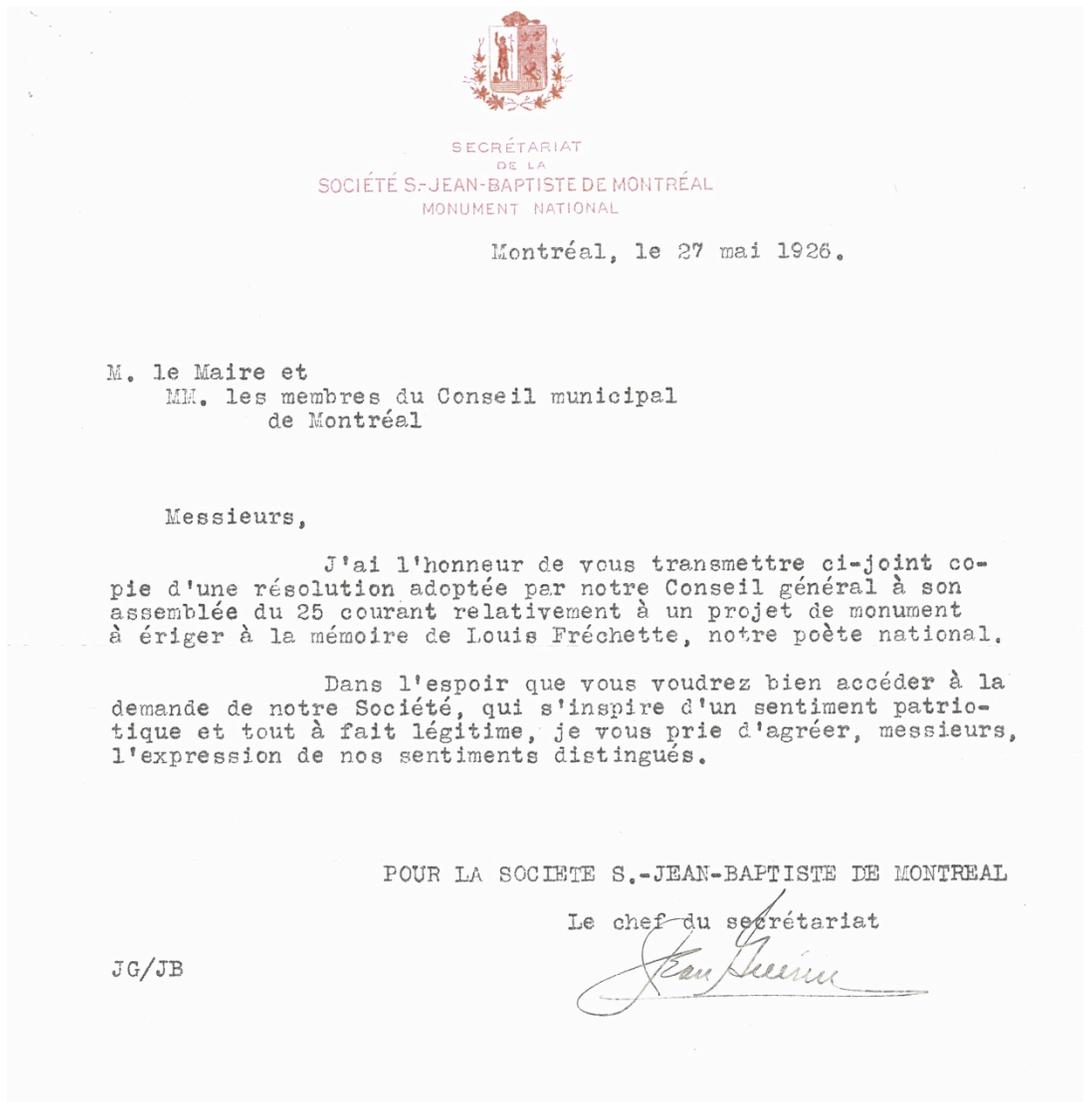
**Figure 4.5 : Résolution du comité exécutif de la Ville, extraite du procès-verbal de l'assemblée du 27 mai 1926, rejetant la demande du comité.**

Source : Archives de la Ville de Montréal

Un épisode largement inconnu de l'histoire du square Saint-Louis, retracé grâce à des documents d'archives, permet de constater la diversification du secteur et d'apprécier des tensions sociales qui auraient pu exister à l'époque. Le 10 mai 1926, des membres de la communauté juive montréalaise envoient une lettre au maire de Montréal d'alors, Médéric Martin (1914-1924, 1926-1928), pour lui faire part de leur volonté d'ériger un monument à la mémoire d'Oscar N. Strauss. Le courrier (figure 4.4), signé d'un certain Moe Friedman à titre de représentant du comité de ce monument, mentionne que Strauss était un diplomate américain juif décédé la semaine précédente à New York. Friedman écrit : « Mr. Strauss has devoted his best years for the return of Palestine, to the Jews, having first in mind the necessity to create a national spirit for the millions of Jews scattered around the world » (Archives de la Ville de Montréal). L'auteur de la lettre présente sans détour le site retenu pour ce monument :

After having taken into consideration the available sites in Montreal, we have come to the conclusion that St. Louis Square situated in a thickly populated jewish district, and we would like to obtain your support in order to grant us to erect this monument, for which no subscription is being asked of the City, in the place of the Cremazie monument, and transfer this latter monument so that it would face Laval Avenue, the whole to be done at our expenses. (Archive de la Ville de Montréal)

La demande est soumise au comité exécutif de la Ville le 27 mai suivant, qui rejette sans explication la demande du comité (figure 4.5).



**Figure 4.6 : Lettre du 27 mai 1926 du Chef du secrétariat de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, concernant un projet de commémoration de Louis Fréchette au square Saint-Louis.**

Source : Archives de la Ville de Montréal



EXTRAIT DU PROCES-VERBAL

DU CONSEIL GENERAL DE LA SOCIETE SAINT-JEAN-BAPTISTE DE MONTREAL

Séance du 25 mai 1926

"ATTENDU que le carré Saint-Louis possède déjà un monument élevé à la mémoire d'Octave Crémazie, célèbre poète canadien-français;

ATTENDU qu'un autre poète canadien-français, dans la personne de Louis Fréchette, a contribué largement à enrichir notre littérature nationale;

ATTENDU que c'est Louis Fréchette lui-même qui a été le promoteur du mouvement en faveur de l'érection du Monument Crémazie au carré Saint-Louis;

IL EST RESOLU que le Conseil général de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal demande aux autorités municipales de Montréal de réserver au carré Saint-Louis un emplacement destiné à recevoir un monument qui sera érigé à la mémoire de notre poète national, Louis Fréchette."

AUTHENTIQUE:

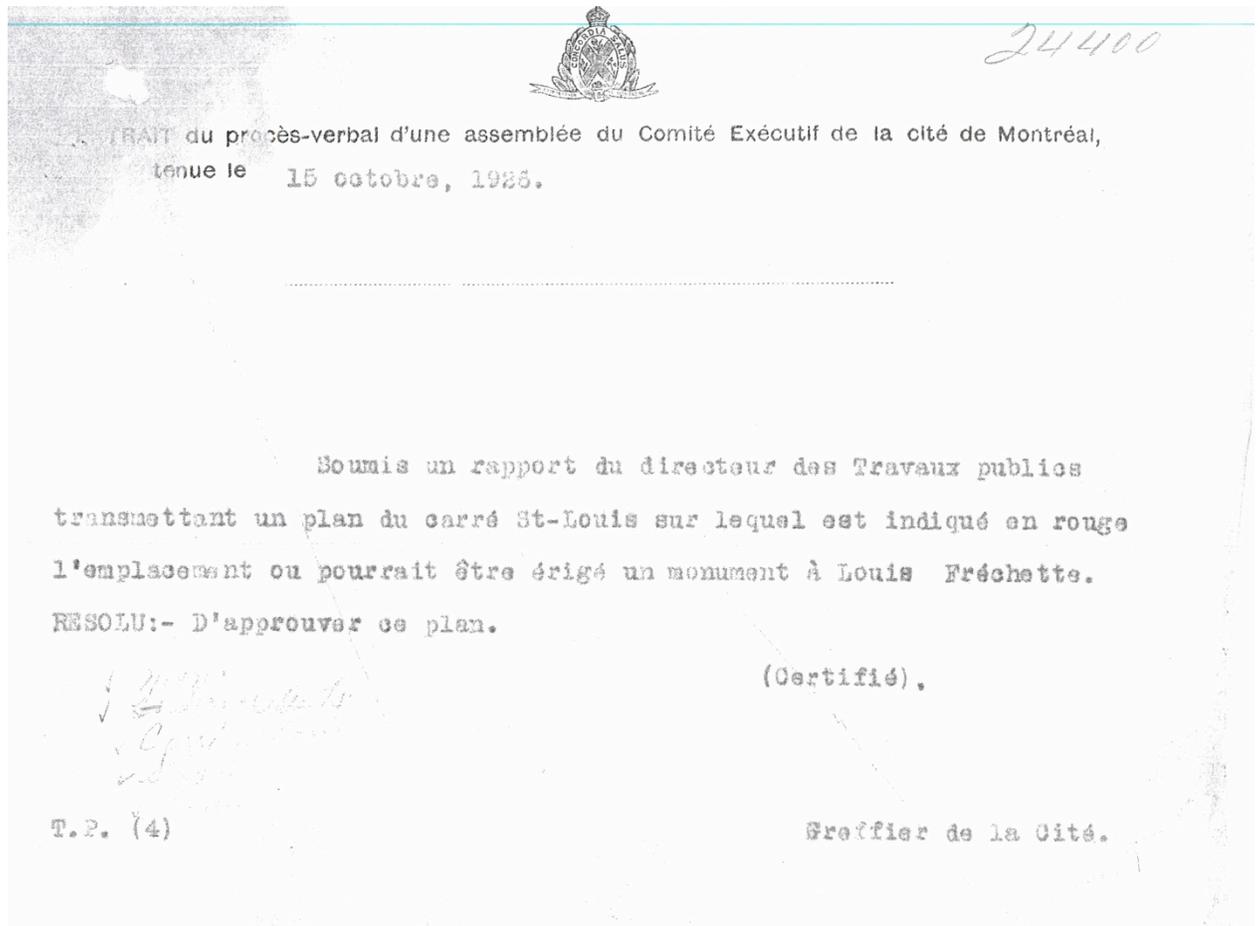
Le chef du secrétariat

**Figure 4.7: Résolution du Conseil général de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, extraite du procès-verbal de la séance du 25 mai 1926, concernant un projet de commémoration de Louis Fréchette au square Saint-Louis.**

Source : Archives de la Ville de Montréal

Cette même journée du 27 mai 1926, le chef du secrétariat de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, Jean Guérin, envoie une lettre au maire ayant pour sujet l'érection d'un monument à Louis Fréchette (figure 4.6). Le Conseil général de la Société, lors d'une assemblée ayant lieu deux jours auparavant, avait résolu de demander aux instances de la Ville de : « réserver au carré Saint-Louis un emplacement destiné à recevoir un monument qui sera érigé à la mémoire de notre poète national Louis Fréchette » (Archives de la Ville de Montréal). Dans le procès-verbal de cette assemblée (figure 4.7), on remarque que cette demande repose

sur le fait qu'un monument à un autre poète canadien-français, en l'occurrence Louis-Octave Crémazie, se trouve déjà au « carré » et que c'est Fréchette qui a porté ce projet.



**Figure 4.8 : Résolution du comité exécutif de la Ville, extraite du procès-verbal de l'assemblée du 15 octobre 1926, acceptant l'emplacement où pourrait être érigé un monument à Louis Fréchette.**

Source : Archives de la Ville de Montréal

Dans les mois suivants, cette seconde demande de commémoration pour le square Saint-Louis à survenir en deux semaines chemine dans les rouages municipaux. Elle se conclut, le 15 octobre 1926, par une résolution du comité exécutif approuvant l'emplacement du futur monument à Louis Fréchette qui a été prévu par le directeur des Travaux publics (figure 4.8). Sur un plan du square qui est conservé aux archives municipales, le directeur a fait indiquer en rouge le site précis où le poète serait honoré. Dans un souci de respecter la symétrie qui régit la forme du square, l'hommage à Fréchette aurait été le pendant du *Monument à Louis-Octave Crémazie* de Louis-Philippe Hébert. Alors que celui-ci fait face à la rue Saint-Denis, au cœur du tracé géométrique des allées, le second monument aurait fait face à l'avenue Laval, mieux

centré que le *Monument à Émile Nelligan*; son mode d'intégration au square aurait été semblable à celui de l'autre monument commémoratif.

Le fait que le monument à Fréchette ne s'est jamais matérialisé renforce le caractère étrange de la compétition commémorative qui prend place de manière silencieuse en 1926 : en ce sens, peut-on s'abstenir d'imaginer que la Société Saint-Jean-Baptiste n'ait pas été informée du projet de la communauté juive et que sa propre demande aux autorités municipales lui soit une réponse? Le traitement de chacune de ces demandes par les autorités municipales semble soutenir une représentation voulant que le square Saint-Louis soit un lieu d'affirmation de la société bourgeoise canadienne-française. L'interprétation que font Hudon et Potvin lorsqu'ils évoquent cet épisode, dans une étude visant à alimenter la réflexion sur la mise en valeur du square, va en ce sens :

Clairement, la communauté francophone tient à garder le square comme le symbole de l'émergence de sa culture et de sa littérature. Le square Saint-Louis devient ainsi la réplique aux squares Dominion et Victoria (prisés par la communauté anglophone) comme le lieu privilégié de représentation mémorielle et de culture canadienne-française. (Hudon et Potvin 2004, 12)

Mais le refus de la demande des « israélites » (ils sont ainsi nommés dans le dossier administratif) concernant le square Saint-Louis ne saurait être qu'une simple riposte aux squares et monuments dits anglophones de Montréal; tels qu'ils le mentionnent, il faut plutôt replacer cette requête à l'échelle du quartier. Comme l'étude de Consaur citée ci-haut et l'auteur de la lettre de la communauté juive l'indiquent, il ne faut pas oublier que ce secteur accueillait à l'époque une importante population juive. L'historien Paul-André Linteau rappelle qu'entre 1914 et 1945, les Juifs constituent le premier groupe de la population après les immigrants d'origines françaises et britanniques et que : « Leur principale zone d'implantation se situe toujours dans l'axe de la rue Saint-Laurent, au nord de la rue Sherbrooke » (Linteau 2000, 325). Exprimant la pluralité des populations de foi juive, qui ont immigré de pays aussi divers que la Pologne, la Russie et la Roumanie, Linteau poursuit en détaillant la diversité socioéconomique de ce groupe : « Entre les riches bourgeois installés à Westmount (*uptowners*) et les immigrants pauvres de la rue Saint-Laurent (*downtowners*), la distance est tout aussi considérable que dans les autres groupes ethniques » (Linteau 2000, 326). L'intérêt du square pour la communauté juive se comprend par le fait qu'il était situé dans sa cour arrière et qu'il s'agit du seul espace

public de ce secteur de ville. Ces faits n'atténuent toutefois en rien l'effronterie de la demande de cette communauté : pourquoi demander précisément que le Crémazie d'Hébert soit déplacé?

Dans ce contexte, l'aval donné au projet de monument à Louis Fréchette peut s'entendre comme un souhait pour le square Saint-Louis : qu'il continue d'être cet espace public autour duquel s'articule un quartier résidentiel de la bourgeoisie canadienne-française. Les décisions des élus municipaux pourraient exprimer une forme de résistance vis-à-vis de la diversification de la société montréalaise au cours des années 1930. De même, la Société St-Jean-Baptiste avait fait un gain important l'année précédente, soit en 1925, en obtenant du gouvernement du Québec que le 24 juin soit déclaré journée fériée dans la province : on peut penser que le sentiment nationaliste avait à cette époque une certaine résonance. Pour en rester au square et éviter, du coup, les extrapolations et les déductions douteuses quant à l'épisode de 1926, disons que c'est une représentation animée par un désir de continuité et de tradition qui a prévalu quant aux fonctions et à la signification que l'on a bien voulu donner à cet espace public.

Un autre débat sur la représentation de cet espace public comme lieu propre à la société francophone pourrait être celui sur sa dénomination : s'agit-il d'un « square » ou d'un « carré » ? Aucun terme n'a su rallier, par exemple, les auteurs cités jusqu'ici. On pourrait trancher rapidement en disant que le toponyme utilisé de nos jours est celui de « square Saint-Louis ». On pourrait renchérir en invoquant que la décision municipale de l'époque, rédigée en anglais, parle également d'un square. Mais le terme de « carré » ne constitue pas de ce fait un abus de langage : plus qu'un nom d'usage, c'est un québécoïsme. Hudon et Potvin argumentent que la tergiversation entre les deux désignations appartient au mythe de cet espace public :

Le carré Saint-Louis est l'appellation de tout ce qui entoure le mythe de cet espace. Les nombreuses constructions sociales et les représentations artistiques qui lui ont accordé son importance l'ont ainsi fait devenir un carré, symbole ironique d'une volonté « françisante » de la société qui a fait du square un carré. (Hudon et Potvin 2004, 3-4)

Si l'usage d'un terme comme de l'autre relève désormais de l'appropriation que chacun se fait du lieu, cette ambiguïté n'a pas historiquement été le propre de ce seul espace : tous les squares de Montréal comme de Québec ont pu à un moment être désignés comme étant des « carrés ». Mais dans le cas du square Saint-Louis (contrairement aux squares Victoria et Viger), il est vrai que ce mot lui colle particulièrement; qu'il fait partie du mythe de ce que le carré a déjà été.

#### 4.4 Un square pour les hippies : une rupture dans la continuité

Il fait épouvantablement chaud. Le Carré Saint-Louis est bourré d'ivrognes au torse nu. L'air est lourd et empesté la bière.

Le Carré Saint-Louis est un lieu assez spécial. Le sable moussieux. Les gosses sales à souhait. Une fille en train de photographier la maison de Pauline Julien. (Laferrière 1985, 117)



**Figure 4.9 : Une exposition au square Saint-Louis, le 29 juillet 1956.**  
Source : Archives de la Ville de Montréal



**Figure 4.10 : Une exposition au square Saint-Louis, le 29 juillet 1956.**

Source : Archives de la Ville de Montréal

Des photos prises le 29 juillet 1956 montrent une exposition de peintres montréalais au square Saint-Louis. Les tableaux, accrochés à la clôture de fer forgé qui, depuis 1914, ceinture la section centrale du square où se trouve le bassin, sont regardés par des curieux bien vêtus qui déambulent dans les allées (figure 4.9), alors que certains d'entre eux profitent d'un banc de parc pour les contempler (figure 4.10).



**Figure 4.11 : Photos de l'exposition « La fête de l'œil et de la main ».**

Source : Photos accompagnant un article publié dans *La Presse* (Brousseau 1970)

Une quinzaine d'années plus tard, les 8 et 9 août 1970, une autre exposition sera organisée dans le square : « La fête de l'œil et de la main » (figure 4.11). Regroupant une soixantaine de peintres et une vingtaine de sculpteurs, l'exposition est présentée ainsi dans le journal *Dimanche matin* :

Une fête de l'œil et de la main parce que l'on doit regarder les peintures et toucher les sculptures. Le but de cette manifestation artistique est de faire connaître des peintres, professionnels depuis de nombreuses années dans certains cas, qui n'ont pas eu la chance de se faire un nom à cause des moyens limités de se faire connaître par nos artistes. (*Dimanche matin* 1970)

Deux participants de cette exposition sont déjà populaires à l'époque : le peintre Tex Lecor et le sculpteur Armand Vaillancourt. Ce dernier expose alors quatre sculptures qu'il laisse sur le site sans prévenir, à la suite de cette manifestation. Deux d'entre elles s'y trouvent encore aujourd'hui : *La sainte Trinité* (1965) ainsi qu'une œuvre non-titrée de 1964, qui ont *de facto* intégré la collection municipale d'art public qui s'est institutionnalisée en 1989. Le *Montreal Star*, sous le titre de « Art exhibit reflects special culture », donne cette lecture de l'événement :

The exhibition, organized quite spontaneously by residents of the area, is just one manifestation of a rather special culture developing in Le Village Carré St. Louis, north of Sherbrooke between St. Laurent and St. Denis. For years it has been a centre for French young people, artists and students. (Dean 1970)

À raison, le journaliste explique que cette exposition se veut le reflet de ce que le quartier comme le square est devenu : un Village, tel que l'ont nommé ses nouveaux résidents.

Entre ces deux expositions, le square n'a pas perdu son rôle culturel; ce dernier s'est plutôt profondément transformé avec l'émergence du mouvement hippie. C'est autour du carré qu'ils établissent ce qu'ils nomment le Village Carré Saint-Louis, qui compte ses propres institutions. Alors que les hippies anglophones s'établissent dans le ghetto McGill, le sociologue Jean-Philippe Warren explique que :

Bientôt, des marginaux du carré Saint-Louis, habillés de vieux jeans râpés, auront rejoint la première vague contre-culturelle montréalaise anglophone. Les idéaux de la contre-culture allaient trouver un écho dans diverses initiatives cherchant à créer, dans ce secteur plus dynamique de Montréal, une sorte de village en ville où l'individualisme le plus exacerbé rencontrerait le communautarisme le plus fort. On visait à créer des centres de rencontre, des coopératives d'alimentation, des cafés communautaires. (Warren 2013, 23)

Avec leur mode de vie singulier, les hippies provoquent un choc à leur arrivée dans le quartier. En juin 1970, à peine quelques semaines avant « La fête de l'œil et de la main », les journaux font état de tensions sociales. Des résidents se seraient plaints du bruit et d'odeurs (qui découlent évidemment de la consommation de marijuana), mais aussi de la présence d'individus qui se rassemblent dans le parc, s'assoient dans l'herbe et jouent de la musique pendant des heures. C'est en appliquant un règlement municipal pourtant jugé désuet, le 1874 qui date de 1948, interdisant par exemple de s'asseoir sur la pelouse ou sur le dossier d'un banc de parc, que sont arrêtés des jeunes, ce qui est parfois fait de manière musclée. Ce

règlement ne serait pourtant pas mis en application dans les autres parcs de la ville, comme le parc La Fontaine.

Comme le suggèrent les quelques articles de journaux qui traitent de l'exposition d'août 1970, la diversité sociale qui n'avait pas réussi à se faire reconnaître en 1926, semble réussir à s'imposer peu à peu en s'appropriant le square. On peut lire, sous la plume de Pierre Rambaud, dans les pages du *Québec Presse* du 12 juillet 1970, ces observations sur le processus du « vivre ensemble » qui s'opère au Carré :

Le Carré Saint-Louis représente assez bien le Québec cosmopolite. Trois sortes de population y cohabitent : d'abord une population de souche française, composée de personnes à revenus faibles; une population d'immigrants, divisée en une kyrielle d'ethnies différentes (portugais, chinois, italiens, grecs... y compris quelques anglais) et enfin toute une population jeunesse qui habite le secteur soit à temps plein, soit à temps partiel, soit d'une manière momentanée. Ce frottement quotidien semble bénéfique pour les uns comme pour les autres. Il n'y a pas opposition de milieux, mais juxtaposition des forces. (Rambaud 1970)

Si cette nouvelle population plus jeune peut s'établir aux abords du square, c'est notamment en raison de l'exode vers la banlieue qui, en dix ans, fait perdre à la ville environ 25% de sa population; cela libère au passage des logements (voir : Hudon et Potvin 2004, 12). De manière parallèle, la diversification du quartier se poursuit, alors qu'une importante population portugaise vient s'établir dans le secteur (Consaur 1991, 26).

Il semble que les autorités municipales voient ces transformations un déclin du quartier. En 1971, de peur que le *Monument à Louis-Octave Crémazie* ne soit endommagé, celui-ci est déménagé dans un espace résiduel à l'intersection des boulevards Saint-Laurent et Crémazie, au pied de l'autoroute métropolitaine. Dans une de ses chroniques d'architecture et d'urbanisme intitulée « Pour sauver le square Saint-Louis », originalement publié dans *Le Devoir* du 5 juillet 1975, Jean-Claude Marsan se montre avec justesse critique de cette relocalisation qui survient « sur la simple suggestion d'un conseiller municipal. » Il écrit :

Ce déménagement constitue un bon symbole des difficultés d'être de notre culture. D'abord, ne pas respecter les volontés et les gestes des prédécesseurs est une trahison que seuls se permettent les peuples sans histoire. [...] La vérité est plutôt que ce déménagement constitue une tentative, probablement réfléchi de la part des autorités municipales, de « diluer » notre culture. Il y a, en effet, fort à parier qu'une prise de conscience collective survienne à l'ombre de la voie élevée du boulevard

Métropolitain, dans l'un des pires « no man's land » de la métropole, alors que le square Saint-Louis est devenu depuis quelques années, comme on le sait, le point de ralliement des manifestations populaires. (Marsan 1990, 323-324)

Il faudra attendre une vingtaine d'années, soit en 2002, pour que l'œuvre d'Hébert ne retourne au square, après avoir été restaurée et avoir fait partie d'une exposition organisée par le Musée national des beaux-arts du Québec. Cela dit, au début des années 1970, la véritable menace pour le square Saint-Louis ne vient pas des usagers, mais plutôt de nombreux projets urbains et immobiliers, surtout des grandes tours – une douzaine font leur apparition dans le secteur au moment où Marsan écrit sa chronique. En plus du fait que leur échelle est incompatible avec celle du square (c'est le cas du bâtiment qui abrite l'Institut de tourisme et d'hôtellerie du Québec sur la rue Saint-Denis), Marsan note que le nombre d'usagers de ces bâtiments accentue la pression sur les équipements et infrastructures locaux. Dans ce contexte, une importante lutte citoyenne s'est mise en place pour protéger le square, ce qui traduit une volonté de préservation architecturale et urbanistique dans un contexte de transformation sociale.

À partir des années 1980, s'ajoutent à la diversité sociale décrite précédemment d'autres groupes que l'on qualifie de marginaux. Hudon et Potvin écrivent à ce sujet :

Dès 1984, les problèmes sont croissants concernant l'entretien du parc et des « indésirables » du square. Les itinérants et les prostituées amènent des problèmes de seringues, d'odeurs, de détritiques et de sécurité. On résorbe les problèmes de prostitution et de vagabondage en changeant le sens de la circulation autour du square. (Hudon et Potvin 2004, 14)

L'accès à une source d'eau, ainsi que le confort et la sécurité que procure l'environnement du square attirent les toxicomanes et les itinérants – comme c'est fréquemment le cas dans les espaces publics des quartiers centraux. Peu documentées dans les quelques sources consultées, qui sont trop anciennes pour pouvoir les prendre en compte, ces clientèles sont facilement observables aujourd'hui. La typologie de la clientèle du square que font Hudon et Potvin, bien que non soutenue par une démarche méthodologique, indique d'ailleurs que les marginaux sont en présence très importante, au même titre que les travailleurs qui viennent y manger et que les marcheurs qui profitent du square comme lien piétonnier.

#### 4.5 De la diversité aux marginaux puis aux publics : une autre continuité

Quelques considérations d'introduction sur les flux et les individus qui animent le square sont utiles pour appréhender les publics qui sont aussi et d'abord les publics d'un espace, en l'occurrence le square. Bien que chacune des sous-sections où se trouvent les œuvres fait l'objet d'activités particulières, certaines dynamiques générales permettent de comprendre comment le square se rattache à son quartier. Le square est au cœur d'un important réseau piétonnier et cycliste. Il relie deux pôles d'attraction : la station de métro Sherbrooke (à l'est) à la rue piétonnière Prince-Arthur (à l'ouest), qui mène au boulevard Saint-Laurent. C'est donc dire que la circulation est-ouest est importante et, à cet égard, ses sentiers font preuve d'une grande flexibilité. On peut le parcourir en ligne droite, tant au nord qu'au sud, par les allées encadrées par des arbres matures. L'allée au sud est particulièrement populaire et on note une grande présence d'habitues sur les bancs qui la bordent, ce qui peut être intimidant pour certains et inciter à garder une certaine vitesse de marche. De plus, de nombreux sentiers permettent de sillonner le square et de se diriger vers les rues qui lui sont voisines. Ajoutons que cet espace public est bordé par des rues commerciales. La rue Saint-Denis (dont l'orientation est nord-sud) est une artère où bon nombre de touristes, de travailleurs et plus largement de Montréalais vont courir les magasins, flâner ou se restaurer. Pour sa part, la rue Prince-Arthur (est-ouest), qui débouche directement sur le square, comprend plusieurs bars et restaurants. Finalement, le square est le seuil d'un quartier résidentiel et joue aussi le rôle d'espace public de proximité pour certains des résidents qui habitent le secteur – plusieurs propriétaires de chiens viennent y promener leur animal de compagnie.

De manière complémentaire, des constats généraux peuvent être avancés sur les types d'individus qui ont été observés au square Saint-Louis. Force est de remarquer que les usagers déclinent cette diversité que l'on associe à l'histoire de cet espace public. Enfants, adolescents, adultes et personnes âgées (dont plusieurs sont à mobilité réduite, ou sont les patients d'un hôpital de réadaptation qui est proche) peuvent y jouer les rôles de résidents, d'étudiants, de touristes, d'habitues, de travailleurs, de flâneurs, de piétons et de marginaux (surtout des sans-abris et des *squeegees*<sup>27</sup>). Notons que des auto-patrouilles<sup>28</sup> y circulent régulièrement à basse vitesse, vraisemblablement pour y exercer une forme de contrôle. Dans le contexte de ce

---

<sup>27</sup> Les *squeegees* sont des personnes qui se postent à des intersections pour offrir aux automobilistes, qui attendent que le feu de circulation passe au vert, de laver leur pare-brise en échange d'une contribution financière. En anglais, le *squeegee* est l'outil qui permet de laver les vitres et qui désigne, au Québec, par procédé métonymique, l'individu qui l'utilise.

<sup>28</sup> Une auto-patrouille est l'automobile utilisée par des policiers, ici dans un contexte de surveillance.

quartier résidentiel diversifié (au sens socioéconomique et, dans une certaine mesure, culturel) qui est entouré de commerces, car il est aussi un quartier de centre-ville, il serait plus juste de parler de mixité que de diversité, tant les publics ne peuvent ici être typés facilement en fonction des catégories socioprofessionnelles usuelles, ou uniquement en fonction des actions qu'ils performant<sup>29</sup>.

#### **4.5.1 Au centre : les publics du *Monument à Louis-Octave Crémazie***

Quatre sessions d'observation filmée ont été réalisées pour ce monument, en plus de quelques visites de site complémentaires : alors que les observations ont été complétées avant que des travaux de restauration du square ne commencent à l'été 2012<sup>30</sup>, les visites de validation ont été effectuées une fois les travaux complétés. La caméra était positionnée près du trottoir de la rue Saint-Denis, en bordure du sentier faisant le lien entre cette artère et l'œuvre (figure 4.1) : depuis cet endroit, l'ensemble des sentiers menant à l'œuvre sont visibles, ce qui permet de voir comment les usagers entrent en interaction avec l'œuvre. Il ressort ainsi que, par son emplacement physique, ce monument est au centre du réseau de circulation piétonnière. Au moment des observations, deux bancs se faisant face se trouvaient dans le sentier reliant directement la rue Saint-Denis au monument, ce qui permettait d'être en marge de la rue sans être au cœur de l'action; bien que ceux-ci étaient constamment occupés, il n'en reste aujourd'hui qu'un seul. L'ambiance de cette partie du square est différente des deux autres qui le composent : la cime des arbres la protège du soleil (ce qui contraste avec la section centrale qui est ensoleillée, où se trouvent la fontaine et son bassin). Les activités qui y prennent place sont également distinctes. C'est un lieu de passage où les individus transitent à des rythmes variés, selon leur identité et leurs motivations personnelles. Si l'activité principale consiste en la simple circulation, les usagers vont également y promener leur chien, ainsi que photographier des éléments qu'ils perçoivent comme caractéristiques du square (des œuvres jusqu'aux écureuils). Des marginaux ont été aperçus en train de fouiller les poubelles pour y trouver des cannettes consignées (qu'ils pourront revendre) et de la nourriture, et chercher des restes de cigarettes au sol près des bancs. Mais c'est aussi un lieu de séjour. Des enfants ont été vus y

---

<sup>29</sup> La réflexion progressant, le point de vue sur les publics est de moins en moins systématique. Ce ne sont plus les publics eux-mêmes qui nous intéressent, mais leurs interactions avec les œuvres : cela explique pourquoi nous délaissions notamment la catégorisation par tableau qui avait été mise de l'avant dans le chapitre 3.

<sup>30</sup> Les observations ont été menées le samedi 24 septembre 2011, de 13 h 15 à 14 h ; le mardi 20 septembre 2011 de 17 h 05 à 17 h 50 ; le vendredi 7 octobre 2011, de 12 h 25 à 13 h 10 ; le mercredi 20 juin 2012, de 17 h 30 à 18 h 05.

jouer, sous la supervision d'un adulte. S'asseoir, sur un banc ou dans l'herbe, est très populaire et permet de lire, observer, téléphoner, fumer une cigarette ou un joint, discuter, manger, boire, quêter, marquer l'arrêt ou simplement attendre quelqu'un ou quelque chose. Malgré cette diversité d'individus et d'action, aucun conflit dans l'usage du square n'a été vu. Évidemment, les conditions météorologiques influencent le nombre d'individus présents dans le square et leur comportement, tout comme le moment du jour, de la semaine et de l'année.

À partir de ce décor et de ces notes de mise en scène, le premier registre d'interactions qui a été observé avec l'œuvre est la reconnaissance de la singularité de l'objet artistique. Cela se traduit par la perception (au sens visuel) de son caractère distinctif vis-à-vis des autres éléments de l'environnement, sans que cela entraîne une relation dans la durée. Le premier type de relations qui a été observé entre l'œuvre et les usagers regroupe les « regardeurs de passage » : le comportement le plus communément observé est que l'œuvre est vue par certains des piétons qui utilisent les sentiers qui la bordent. Le monument est généralement regardé sans même s'arrêter. Parmi les variations de ce comportement, on compte : élever la tête pour regarder le buste de Crémazie; tourner la tête pour continuer de contempler l'œuvre dans la distance. Parfois, regarder l'œuvre donne lieu à un bref temps d'arrêt qui ponctue la trajectoire des usagers dans l'espace : certains usagers se sont par exemple attardés à un détail ou ont pris le temps de lire une citation. Précisons que l'œuvre n'est pas toujours la cause première de cette réaction : un jeune homme qui flânait s'est arrêté pour regarder le monument, ce qui lui a permis en fait d'attendre sa copine qui se trouvait derrière lui.

Le deuxième type de relations, qui s'est somme toute moins manifesté que le précédent, présente l'objet comme un point d'intérêt particulier dans le site. Ce peut être un point d'attraction : c'est ce qu'a démontré un homme dans la quarantaine qui s'est dirigé vers lui pour s'attarder à un détail, avant de retourner vers son point de départ. Cela peut aussi être un objet à contempler sous tous ses angles, en raison de la complexité de la composition allégorique qui repose sur plusieurs éléments : un couple de touristes notamment a été vu en train de faire le tour de l'œuvre pour lire toutes ses plaques. De manière exceptionnelle, le point d'intérêt peut devenir un élément perturbateur dans la trajectoire des piétons : deux jeunes hommes se sont arrêtés pour regarder l'œuvre plusieurs secondes, puis poursuivre leur route en modifiant leur direction initiale; ils sont passés derrière l'œuvre au lieu de reprendre le sentier par lequel ils étaient arrivés.

Une sous-catégorie de ce premier registre relève du témoignage et consiste en la prise de photographies. Cette activité, prisée surtout des touristes, est également une forme de

relation à l'œuvre qui repose sur la spécificité de son apparence : ces personnes souhaitent sans doute documenter leur passage dans cet espace public en s'appuyant sur ce qui en fait la particularité. Mais surtout, l'idée du témoignage réfère au fait que la photo est une trace, un souvenir qui aura potentiellement un usage postérieur. Bien que ce soit une pratique commune, qu'un bon nombre de personnes soient vues prenant des clichés de divers éléments du square, précisons que photographier ce monument n'a pas été une action très fréquente.

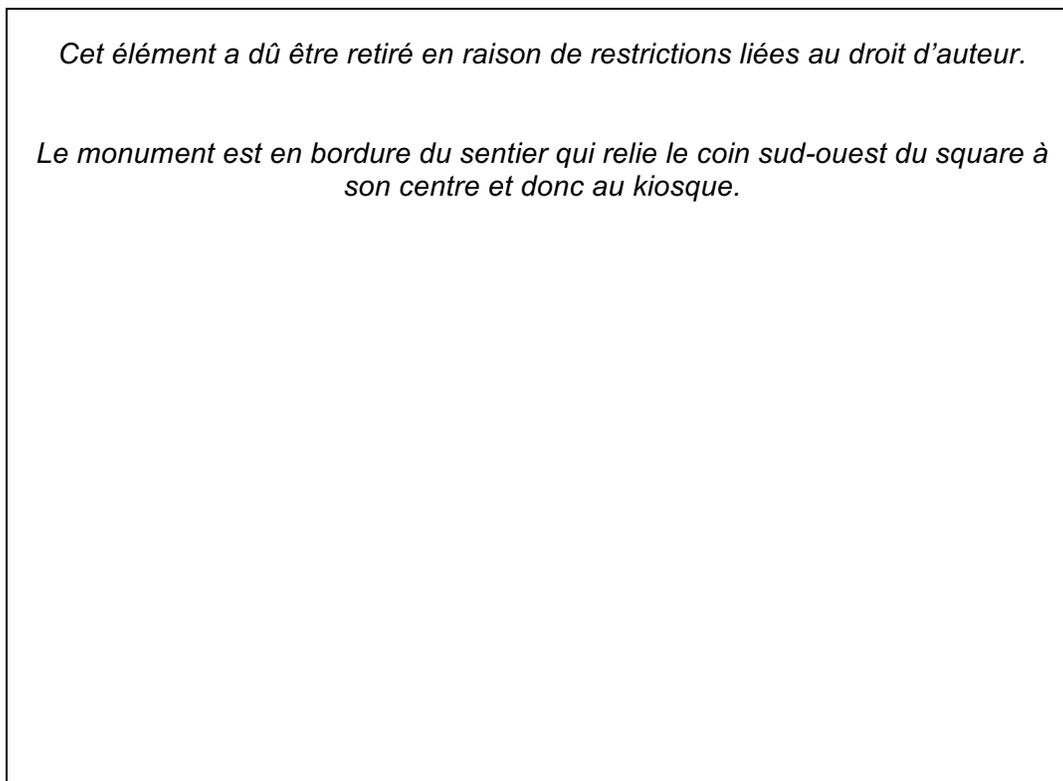
Le deuxième registre est celui de la reconnaissance de la matérialité de l'objet et de son potentiel d'action, ce qui se traduit par différents types d'usages. D'une part, ceux-ci peuvent être très brefs. C'est ce qu'illustre le cas de cet homme qui s'est appuyé sur l'emmarchement de l'œuvre pour nouer ses lacets. D'autre part, le *Monument à Crémazie* incite fortement à des usages qui prennent place dans la durée. À plusieurs reprises, son socle sert de pièce de mobilier urbain : des usagers s'y assoient, d'autres y déposent des objets pour vaquer à d'autres occupations. Puisque ces actions durent plusieurs minutes, elles peuvent avoir comme effet d'induire, ou d'accommoder différents types de rapports entre des individus. Par exemple, il a été observé que ce banc improvisé peut accueillir plus d'une personne qui ne se connaissent pas et qui peuvent cohabiter, sans socialiser ni développer de conflit. Le monument peut devenir intéressant pour quelqu'un qui cherche à se mettre en retrait de l'action se déroulant dans le square : c'est l'usage qu'en ont fait deux adolescentes qui, voulant se détacher du groupe avec lequel elles étaient, cherchant une certaine intimité, sont allées fumer une cigarette sur l'emmarchement, avant de rejoindre leurs amis.

Le troisième registre se caractérise par le fait que l'œuvre peut être un support à l'interaction sociale. Précisons que cela s'est manifesté de manière exceptionnelle et que l'épisode qui est ici décrit, dans lequel l'œuvre est un prétexte à une relation de sociabilité directe, repose sur une combinaison de rapports à l'œuvre. Trois jeunes femmes s'approchent de l'œuvre pour la photographier. Feuilles de papier à la main, s'intéressant spécifiquement à cet objet artistique avec une attention particulière, elles semblent participer à un rallye. Mentionnons au passage que leur présence crée un effet d'entraînement, en ce sens que leur comportement incite d'autres individus (qui passent ou qui sont assis sur des bancs à proximité) à regarder ou à photographier l'œuvre : en effet, les rapports à l'œuvre qui se déroulent dans la durée peuvent inciter d'autres individus, extérieurs à la scène, à devenir des membres de l'audience qui se font aussitôt des publics de l'œuvre grâce à un intermédiaire.

L'événement qui nous intéresse particulièrement se produit lorsque deux hommes d'âge moyen, interpellés par la présence des femmes, vont s'intéresser spontanément à l'œuvre — ce

qui s'avère être un moyen détourné d'entrer en contact avec elles. Un d'entre eux commence à prendre des photos, tourne autour des jeunes femmes, cherchant à s'approcher et à entrer physiquement en contact avec elles. Une des jeunes femmes s'éloigne, ne souhaitant pas établir de contact, mais une autre le taquine brièvement en braquant sa caméra sur lui. Le photographe replace ensuite son vêtement dans son pantalon, comme s'il veut s'assurer de bien paraître devant elles. Voyant qu'une véritable rencontre n'aura pas lieu, les hommes quittent la scène. Pour résumer, cet épisode de séduction met en lumière que l'œuvre, certes le décor central de cette comédie, peut être un support à l'interaction sociale : alors que les jeunes femmes ont illustré le premier registre de rapport à l'œuvre, celui de la reconnaissance visuelle, ce même comportement a servi d'alibi aux deux hommes qui ont voulu les rencontrer, via une relation de sociabilité directe qui ne s'est pas ouverte sur autre chose.

#### **4.5.2. En retrait : les publics du *Monument à Émile Nelligan***



**Figure 4.12 : Alors qu'un kiosque est situé au centre de ce sous-espace du square, le monument est plutôt dans un espace périphérique.**

Crédit photographique : Denise Caron, septembre 2013

*Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.*

*Des piétons circulent dans le sentier principal auquel l'œuvre fait dos.*

**Figure 4.13 : Le Monument à Nelligan fait face à un sentier secondaire et dos à un sentier principal.**

Crédit photographique : Denise Caron, septembre 2013

À une œuvre qui suscite des relations et des usages variés de la part de ses multiples publics s'oppose, dans le même square, un monument en marge de l'action. À l'instar de l'exclusion qui décrit l'existence d'Émile Nelligan, il semble que le monument qui lui est dédié est, tel qu'évoqué en début de chapitre, en exil dans cet espace public. Pour observer les interactions entre les publics et cette œuvre, l'observatrice et la caméra étaient du côté ouest de l'avenue Laval (figure 4.1) : bien que séparée du square par cette rue, nous étions assez distanciés de l'œuvre pour ne pas interférer dans l'action prenant place autour d'elle, tout en ayant un point de vue large sur cet espace et surtout sur le réseau de sentier autour du monument. Lors des trois périodes d'observation qui ont été menées<sup>31</sup>, un nombre très faible d'interactions avec l'œuvre a été observé : à titre d'exemple, lors d'une session qui a eu lieu un vendredi d'automne, sur l'heure du midi, aucune interaction n'a eu lieu. Les données, que l'on pourrait qualifier d'homogènes, ont saturé beaucoup plus rapidement que celles recueillies pour l'hommage à Crémazie et, comme l'ont corroboré des visites de sites complémentaires, une quatrième période d'observation aurait été redondante. Ce mutisme de l'œuvre s'explique facilement. Alors que cette section qui est ouverte sur la rue Prince-Arthur est surtout un lieu de passage, elle

<sup>31</sup> Les observations ont été menées le samedi 24 septembre 2011 de 12 h 20 à 13 h 05 ; le vendredi 7 octobre 2011 de 11 h 35 à 12 h 20 ; le mardi 20 septembre 2011 de 17 h 55 à 18 h 40.

accueille en son centre un kiosque<sup>32</sup>, et le monument est ainsi relégué à un espace périphérique (figure 4.12). Il faut aussi regarder la localisation de l'œuvre à l'intérieur du réseau de sentiers. Le monument fait dos à l'axe principal qui permet de traverser la portion sud du square en ligne droite; il fait plutôt face à un sentier secondaire qui est somme toute peu emprunté (figure 4.13). Par sa matérialité, le monument n'offre aucune possibilité d'action : la forme du socle ne permet pas de contact physique avec le buste (s'y asseoir ou l'escalader par exemple) qui est trop haut, à 1,7 m du sol, pour être facilement accessible. Pour compléter ce portrait, il faut noter que le seul banc qui permettrait de la regarder est trop loin pour être associé à cette activité. Sous la canopée, le bronze à la patine foncée se fond au feuillage des arbres.

Ainsi, le seul registre d'interaction avec l'œuvre qu'il nous a été possible d'observer, à quelques occasions seulement, est celui de la reconnaissance de la singularité de l'objet artistique. En effet, des usagers ont tourné la tête, sur leur passage, afin de regarder le buste. Un soir de semaine, en début de soirée, deux propriétaires avec leurs chiens sont passés à proximité de l'œuvre, à quelques minutes d'écart. Si les animaux ont reniflé le sol autour du socle du monument et y ont uriné, cela n'a pas incité leurs promeneurs à regarder l'œuvre : ceux-ci ont regardé leur chien et jeté un regard dans la foule.

#### 4.6 Un contraste partagé

Les observations, fort contrastées, mettent l'accent sur le fait que les interactions et les usages des publics répondent, d'une part, aux potentiels qu'ils perçoivent dans les œuvres d'art qu'ils rencontrent sur leur trajectoire. Alors que le *Monument à Louis-Octave Crémazie* est à l'échelle du piéton, qu'il a une iconographie riche comprenant des textes à lire, que son socle et ses marches forment une composante architecturale invitante, il est mis à la disposition visuelle et physique des publics qui, en plus d'entrer facilement en contact avec lui, y voient bon nombre de possibilités d'usages. Le *Monument à Émile Nelligan* étant à peine trop haut pour être considéré à l'échelle humaine, sa composition étant sobre, il rejoint plus difficilement des publics qui se distinguent par le fait qu'ils sont de passage. D'autre part, le lien entre l'œuvre et le site, au regard de l'aménagement et des dynamiques sociales, ne peut être négligé. L'hommage à Crémazie est au cœur de sa sous-section du square et du réseau de sentiers qui la structure et la polyvalence de ce secteur, en retrait de la rue, en fait un lieu privilégié pour le séjour :

---

<sup>32</sup> Celui-ci abritait, à l'origine, des vespasiennes. Ces toilettes publiques furent construites dans les années 1930, durant le mandat du maire Camillien Houde, dans le cadre d'un plan de nombreux chantiers visant à contrer les effets de la crise économique. Voir : Nadeau 2014.

d'autres types d'usages et d'interactions peuvent alors se développer. Pour sa part, le buste de Nelligan est décentré et fait dos à un chemin principal, étant visible depuis un sentier secondaire, dans ce qui se révèle être un lieu de passage : si on y observe des gens en séjour, ce sont plutôt des clients du kiosque, qui constitue le point d'attraction de ce secteur.

Deux entretiens semi-dirigés avec des résidents du square ont permis de corroborer l'analyse qui a été faite, dans ce chapitre, de la vie sociale du « Carré » et des interactions qu'ont les publics avec ses œuvres. Pour les identifier, un appel a été lancé à l'automne 2015 dans les réseaux sociaux, ce qui a permis de trouver très rapidement des amis d'amis qui y habitent. La résidente interrogée, retraitée, habite dans un condo donnant directement sur le square depuis vingt-huit ans. Le deuxième, un professionnel qui demeure avec sa conjointe sur une rue débouchant sur cet espace public, à quelques maisons de distance à peine, y réside depuis sept ans. Notons qu'ils font tous deux partie des couches sociales moyennes, ce qui pourrait indiquer le pouvoir d'attraction de ce quartier central auprès de ces catégories de citoyens. Ils partagent également une grande sensibilité aux arts et à la culture : dans un cas, il s'agit d'une déformation professionnelle et dans l'autre, cela découle d'un intérêt et d'une curiosité très marqués. Bien qu'ils le fréquentent différemment, ils partagent un attachement fort pour le « Carré Saint-Louis » : avoir accès à un espace vert en plein centre-ville est, pour eux, important.

Pour la résidente, le square est un « chemin » : elle le traverse en diagonale pour aller rejoindre les commerces de la rue Saint-Denis. À l'occasion, elle s'assoit sur un banc, pour feuilleter les livres qu'elle vient d'emprunter à la bibliothèque. De manière générale, elle s'y sent en sécurité, notamment en raison de sa grande fréquentation (beaucoup de gens vont y manger par exemple). Avouant avoir élu domicile sur le square un peu par hasard, son attachement à cet espace public n'en est pas moindre. En témoignent les albums de photos qu'elle en a prises, au gré des saisons et des événements (des tournages de films aux événements culturels en passant par les intempéries comme la neige, la pluie et la crise du verglas de 1998), traces de la vitalité de cet espace public à l'apparence sans cesse changeante – une pratique qu'elle poursuit aujourd'hui, moins fréquemment, à l'aide de son téléphone intelligent. Elle apprécie la tranquillité du « Carré », tributaire de la fontaine qui couvre le bruit de la circulation automobile l'été, ainsi que du fait que la rue qui l'entoure est difficilement accessible à la circulation automobile (en raison de sens uniques). Contrairement au deuxième résident, qui est en quelque sorte plus impliqué dans la vie sociale du square, elle semble aimer, comme nous le verrons, faire partie de son audience.

Pour sa part, le résident interrogé explique qu'il a choisi d'habiter à proximité du square, car c'est un ajout important à la qualité de vie du quartier, tout comme le sont d'autres espaces publics à proximité (dont le parc La Fontaine) et la ruelle verte non-accessible aux véhicules derrière sa résidence. Pour lui aussi, le square est une zone de transit; il le traverse « obligatoirement » pour accéder à d'autres quartiers de la ville quelque quatre fois par jour, tout comme son épouse qui se rend au travail à pied. On peut également dégager de cet entretien que le square est pour lui un contexte de socialisation. D'abord, il explique qu'il s'y promène principalement avec son chien, ce qui entraîne la fréquentation d'autres usagers du square : « Je dirais qu'il y a à peu près une trentaine de propriétaires de chiens. Et quand on veut rencontrer tel propriétaire ou tel chien, on sait qu'il est préférable de sortir le matin à telle heure, ou le soir à telle heure. » Il détaille qu'ils laissent les chiens courir sans laisse, ce qui les amène à tenir une vigie informelle leur permettant d'avertir les autres promeneurs à l'arrivée des policiers (ils savent tous, de son propre avis, que c'est interdit). Ensuite, il explique fréquenter le kiosque à café qui se trouve dans la partie ouest du square qui est tenu par des amis : « pratiquement quotidiennement, on arrête discuter comme si on était en Europe. » Il développe :

L'arrivée de nouveaux gestionnaires du kiosque café-croissant a complètement bouleversé, dans le sens positif du terme, l'action de ce côté-là du parc. [...] Pour la première fois depuis qu'on habite ici, depuis les deux dernières années, il y a une espèce de cœur qui bat autour de leur kiosque, en grande partie en raison de la personnalité des deux gestionnaires. Là aussi ça a créé un certain nombre d'aficionados qui sont poètes, ex-poètes, photographes, ex-photographes, des gens vieillissants, des belles âmes, des promeneurs de chiens, mais qui arrêtent de se promener. Ça crée une autre zone d'animation qui est fort intéressante.

Enfin, au regard de la sociabilité publique, il apprécie particulièrement la « belle clientèle » du soir qui vient y pique-niquer, ce qui ajoute une ambiance qu'il peut retrouver dans d'autres parcs du Plateau (comme le parc La Fontaine ou Laurier).

Au-delà de leurs usages personnels de cet espace public qui sont très différents, leurs perceptions de la fréquentation du square sont semblables sur plusieurs aspects. C'est d'abord, durant la journée et surtout le matin, un lieu de passage. Ils expliquent cela par la présence de la station de métro Sherbrooke, à l'est, et de la rue Prince-Arthur, à l'ouest, qui créent un axe piétonnier menant jusqu'au boulevard Saint-Laurent. C'est aussi un lieu de séjour dont la fréquentation varie énormément, disent-ils, selon le moment du jour et de la semaine. Ils

mentionnent la clientèle nocturne du square. Bien que la résidente ne le fréquente pas le soir, elle indique qu'entre minuit et trois heures du matin, à la sortie des bars, ça peut être assez bruyant – d'autant plus que certains immeubles créent de l'écho. Le résident, qui s'y rend notamment tôt le matin avec son chien et y constate les effets du soir, énonce que la nuit, le parc ressemble à ce qu'il était dans les années 1980 : la clientèle des bars, dont plusieurs touristes venus à Montréal faire la fête, s'y retrouve (il entend leurs échos depuis sa résidence), ainsi que des vendeurs de drogue. Par ailleurs, ils citent la présence d'itinérants qui utilisent le square comme espace domestique (ils y dorment entre autres). Mentionnant des conversations avec certains sans-abris, ils indiquent que la cohabitation avec eux se passe bien, qu'ils ne sont pas dérangeants. Au risque d'insister, ils parlent des propriétaires qui viennent y promener leurs chiens : la résidente confirme que pendant que les chiens courent, leurs propriétaires discutent. Enfin, la fréquentation varie aussi en fonction des différents espaces du square, comme nous allons le voir à travers leurs propos sur les œuvres d'art qui s'y trouvent.

Les deux résidents connaissent les hommages à Crémazie et à Nelligan qui se trouvent dans le square : ils sont également au courant de la présence des œuvres de Vaillancourt, mais aucun des deux ne semble pouvoir leur attribuer un auteur avant que l'intervieweur ne l'ait identifié. La résidente est très enthousiaste quand vient le temps de parler de la vie sociale de Crémazie. Les gestes d'appropriation de cette œuvre, dont elle apprécie être témoin, sont son entrée en matière pour parler du monument :

Je dois dire que l'œuvre qui est la plus fréquentée, c'est celle de Crémazie. Parce que les gens font toutes sortes de choses. [...] Cet été, à un moment donné, il y avait plein d'objets hétéroclites; ça avait l'air d'une vente de garage. [...] Un autre moment donné, quelqu'un a mis une espèce de clôture autour : y avaient des feuilles attachées avec tous les artistes qui ont vécu dans le coin, donc des poèmes de Godin, des trucs sur Jutra.

Y a souvent des gens autour, ils la regardent... Ils n'ont pas l'air de s'intéresser au sujet de la sculpture, ou à qui l'a fait. C'est pas ça. Ils se font prendre en photos, grimpent dans la sculpture.

Son rapport à l'œuvre se traduit par une expectative : « On se demande ce qui va se passer avec la statue aujourd'hui. » L'œuvre suscite constamment des comportements originaux et se présente, selon elle, comme un « défi » : « Je regarde juste ce que les gens en font comme utilisation, je trouve ça assez drôle. C'est rare qu'y a pas quelqu'un qui est en train de faire quelque chose autour de cette sculpture. C'est très curieux. » Elle explique sa popularité,

comme nous l'avons analysé, par le fait que cette œuvre est située en bordure d'une allée qui est très utilisée, et que son emmarchement sert de banc de parc pour certains qui viennent y manger (pas des gens du quartier à son avis). Finalement, il est intéressant de noter que l'œuvre n'était pas dans le square quand elle y a emménagé et qu'elle ne l'a connue que lorsqu'elle y fut réinstallée : « Je ne savais pas qu'elle avait été là à l'origine. Je me suis demandé pourquoi ils l'installaient là, alors qu'il y a plein d'autres artistes qui ont vécu autour, mais qui n'ont pas nécessairement d'œuvre d'art. Je me suis dit : ils avaient [cette œuvre] et où ils savaient pas où la mettre. »

Le résident reconnaît aussi que l'hommage à Crémazie est un élément attractif, qu'il relativise et met en contexte :

On est d'abord attiré par la fontaine. Je le remarque ça [...], ça fait vraiment plusieurs fois que je vois ça. Quand la fontaine, parce qu'elle est en entretien ou parce qu'on est dans les mois d'hibernation, n'est pas en fonction, c'est sûr que c'est le monument à Crémazie qui est le plus remarqué. Une fois inerte, elle parle moins, la fontaine. Alors que l'autre, il est égal à lui-même : sous la neige, il continue d'être intéressant, sinon plus. Il y a de l'action... Regarder, lire, s'asseoir, se faire poser. J'ai jamais vu quelqu'un se faire poser devant une des œuvres de Vaillancourt. La fontaine, on se fait poser avec : c'est plus comme un élément du décor, ça fait carte postale. [...] Mais l'œuvre, on la pose en soi.

J'ai jamais vu quelqu'un qui photographiait l'œuvre en hommage à Nelligan. L'œuvre est quand même menue.

C'est également par la comparaison et le contraste avec l'hommage à Crémazie que la résidente livre ses observations sur l'intérêt que suscite le *Monument à Nelligan* :

Je suis pas mal sûre que les gens ne savent même pas qu'est-ce que ça représente. Ils vont s'accrocher, ils regardent les différents objets autour... Nelligan, ça prend pas de la même façon je dirais. [...] Les gens vont lire... Probablement les gens qui passent pour la première fois. Les gens ne jouent pas avec, si peut dire. [Rires] C'est une œuvre, pas plus sérieuse, mais probablement qu'elle offre moins de possibilités de jeux que l'autre. Parce y a des gradins, on peut grimper dessus, alors que Nelligan, on ne peut pas.

Elle résume ainsi le potentiel d'action qu'offre ce monument contemporain : « On peut pas faire rien, c'est comme une stèle assez sobre. » Par ailleurs, autre signe de leur attachement au

square et à son histoire, ils sont d'avis que cet hommage est peu réussi. La résidente, affirmant que les touristes cherchent souvent la maison où le poète a vécu, dit au passage : « Y a la maison de Nelligan qui est plus haut avec un bas-relief au mur, qui est très beau. Plus ressemblant que celui-là d'ailleurs, mais bon... » Le résident se montre plus affirmé : « Il est impassible, alors que c'est un être tourmenté. C'est un buste poli, gentil, qui a rien avoir avec la personne qu'on a connue. [...] C'est pas lui, il est statique. [...] Cette œuvre-là, on passe un peu à côté. L'individu a un pouvoir d'attraction, bien que l'œuvre, je la trouve très mineure. »

Tous deux insistent, à des degrés différents, sur la signification de ces œuvres, dans ce contexte particulier, et sur la connaissance qu'en ont leurs publics. Si la résidente parle avec grand intérêt de l'originalité des gestes d'appropriation observés autour du monument à Crémazie, elle note parallèlement, dans les extraits cités précédemment, qu'il est plus que probable que les usagers, dont des touristes, n'ont probablement pas connaissance de qui sont ces personnages qui sont commémorés, et de la raison pour laquelle on leur rend hommage dans cet espace public. Cela dit, la coprésence de ces deux œuvres commémoratives est, pour elle, signifiante : « Je trouve agréable qu'elles soient là. Elles meublent bien le parc. Et ça a un rapport avec le carré Saint-Louis, c'est un endroit qui a été érigé par les bourgeois de l'époque. C'est comme une espèce de rappel en même temps. » Le citoyen ne partage pas cet avis. Se questionnant sur le fil conducteur entre ces œuvres, sur la logique *curatoriale* qui a mené à l'installation de ces œuvres de périodes différentes, il observe que, sur le site, très peu d'information est disponible pour les usagers qui voudraient s'y intéresser. Il livre ainsi ses interrogations et ses extrapolations à ce sujet :

Je trouve ça très poche ce qu'il y a au Carré Saint-Louis : s'il y a un fil conducteur, il faudrait qu'ils nous l'expliquent. D'abord, l'hommage à Nelligan, qui est l'un des rares, avec deux ou trois autres poètes, qui est vraiment *made in Québec*. La personne qui lui rend hommage n'est pas d'ici. Et, ce qui me désole le plus, c'est qu'on a une fonderie de bronze qui encourage tous les artistes du Québec, elle est à Inverness. [...] C'est un bronze, on l'a fait faire en France. Assez ordinaire merci.

Le lien entre l'hommage à Nelligan et l'hommage à [...] Octave Crémazie. Y en a un qui est mort l'année où l'autre est né : mais j'ai vraiment cherché fort. Dans les premières fois que je suis allé au parc, je me suis posé la question : c'est quoi le lien entre les deux, et je ne l'ai toujours pas trouvé à part cette année-là, 1879. [...] Et après ça je me suis dit : Nelligan a habité là, possiblement que Crémazie aussi. Il faudrait nous le dire

peut-être... C'est dit ni sur l'un, ni sur l'autre. Donc tout l'aspect pédagogique, par rapport au lien entre les deux œuvres [...], il n'est pas là.

Et la fontaine au milieu : à moins que tu fouilles par toi-même, tu peux pas savoir sur les lieux, *in situ*, que c'était un réservoir d'eau. [...] Et on se retrouve avec la fontaine du Carré Viger.

Et puis là j'arrive aux deux autres « trucs » : on n'arrive pas à savoir qui sont les auteurs de ces deux œuvres-là. Je soupçonne, par les styles... Est-ce que c'est parce que ces artistes-là, ces sculpteurs-là ont habité le Carré Saint-Louis? *God knows*... Y a personne qui nous le dit, nulle part, dans aucun coin, ou bien ça m'a échappé.

Mon point c'est que le fil conducteur, s'il est là, il n'est pas apparent. Si c'est que tous ces artistes ont en commun d'avoir habité le square, ou autour du square, c'est un très bon lien. Sinon, s'ils n'ont pas habité le square, c'est ordinaire, parce que ça fait un peu une démarche par opportunité plutôt que par cohérence. [...] Est-ce qui ne devrait pas y avoir une thématique; celle du square Saint-Louis? Et si c'est le cas, dites-nous-le, instruisez-nous, éduquez-nous.

La déception du résident tient au rôle éducatif qu'il attribue, à raison, aux œuvres d'art dans les espaces publics. Interrogé sur son expérience quotidienne des œuvres du square, il insiste sur cette dimension : « D'abord, je considère que dans toutes les formes d'art, la sculpture, c'est la plus accessible pour les enfants. On est grands-parents. [...] C'est régulier pour nous d'interpeller en particulier la sculpture avec nos petits-enfants. [...] Je joue au guide touristique régulièrement. » Ses commentaires sur les interactions qu'ont les usagers avec ces œuvres d'art vont dans le même sens :

Les deux de Vaillancourt passent plutôt inaperçues. Est-ce que c'est la façon dont elles sont installées, est-ce que c'est le fait qu'il n'y a pas de signalisation? [...] La fontaine est tellement dominante qu'à la limite, on la regarde, on va la contempler parce que c'est une belle œuvre. Mais les deux autres sont signalisées : c'est super important. [...] Enlevez l'information sur Nelligan, c'est sûr qu'il y a moins de gens qui vont arrêter pour la regarder. Si tu vois juste la tête de quelqu'un; puis tu te dis c'est qui; y a pas d'information [...]; je continue mon chemin.

Alors le touriste comme la personne du coin [...] en lisant un peu – y a un bout de *La romance du vin* je pense – tu t'attardes, tu la regardes, tu l'apprécies dans un contexte. Y a un espèce de caractère muséologique ou pédagogique.

S'ils nous permettent de valider de manière générale nos observations et d'insister sur le fait que chaque œuvre semble maîtriser l'art de cibler ses publics, ces entretiens sont soutenus par des points de vue très différents sur les monuments du square Saint-Louis : la première résidente est surtout intéressée par l'appropriation que font les publics de ces œuvres, alors que le second cherche à développer et diffuser la connaissance du square et de son histoire, pour son profit comme celui des autres. Lorsque juxtaposés, ces entretiens semblent d'une part pointer que, même si les œuvres d'art dans les espaces publics ont un rôle éducatif, qu'elles offrent une possible introduction à l'histoire de l'art directement dans nos milieux de vie, notre relation première à celles-ci serait de l'ordre de l'interaction ou, pour le dire autrement, de la rencontre. D'autre part, ces entretiens insistent sur le fait que la connaissance des œuvres n'est pas innée et qu'elle est tributaire d'une démarche cognitive dans laquelle chaque citoyen peut s'engager. Cela dit, il ne faudrait pas opposer ces types de relations à l'œuvre, l'une sociale, l'autre intellectuelle, ni se laisser aller à la tentation de privilégier l'une à l'autre. Les phénomènes culturels abordés en introduction aux deux prochaines études de cas, soit le tam-tam et le Piknic Électronik, sont signifiants à cet égard. Comme nous allons le voir, les participants à ces rassemblements musicaux populaires semblent d'abord et avant tout interagir avec les œuvres autour desquelles ils prennent place en fonction de leurs caractéristiques physiques et de leur mode d'implantation dans leur site. La signification de ces deux œuvres monumentales semble ainsi accessoire lors de ces événements, tant elle est éclipsée par les situations intenses de sociabilité publique qui les définissent.

## CHAPITRE 5 : LE MONUMENT À SIR GEORGE-ÉTIENNE CARTIER

### 5.1 Le tam-tam : un « vivre ensemble » négocié

L'été de 1993 marque un tournant dans l'histoire du tam-tam; cet événement spontané, dominical et estival, qui se déroule, encore aujourd'hui, autour du *Monument à sir George-Étienne Cartier* (1919), au pied du mont Royal. Jusqu'alors, ce rassemblement de percussionnistes (pratique désignée comme un *drum circle*), qui attire des adeptes des rythmes du monde venus danser et écouter ces musiciens ou, tout simplement, pique-niquer à proximité, s'intensifie par lui-même, sous l'effet d'un bouche-à-oreille. Dans les quotidiens francophones, les premiers articles sur le sujet s'attardent à faire état de ce phénomène, également appelé « tam-jam » et « jam » en ses débuts. C'est ce que fait, par exemple, un étudiant du Collège Lionel-Groulx qui collaborait à la section « La Jeune Presse » en 1992, en relevant les éléments de décor et de mise en scène indispensables pour que se produise ce phénomène :

Les gens intéressés à vivre une expérience multiculturelle qui sort de l'ordinaire n'ont qu'à suivre ce mode d'emploi simple :

- 1) choisissez un dimanche où le soleil plombe;
- 2) rendez-vous au Mont-Royal – monument de Cartier, coin Mont-Royal et Du Parc;
- 3) laissez-vous porter par les rythmes du monde (Legault 1992).

Les musiciens sont, faut-il le rappeler, inhérents au tam-tam : le groupe fondateur de l'événement est formé de percussionnistes, sur qui repose aussi la reprise hebdomadaire du rassemblement depuis son origine. La dizaine de musiciens qui fait vibrer, en 1989, une foule de 300 personnes par des rythmes dits « africains » serait de toutes origines : « Colombiens, Mexicains, Latino-Américains et Québécois » (Fortin 1989). Trois ans plus tard, ce serait une trentaine de percussionnistes « Québécois, Haïtiens, Sénégalais, Camerounais, Antillais et autres », qui produiraient des rythmes dits « du monde » pour un auditoire de 1200 personnes (Legault 1992). De nos jours, une cinquantaine de musiciens bénéficierait d'une affluence pouvant aller jusqu'à 4000 personnes.

En trame de fond, la question qui est au cœur de la réflexion de ceux qui se penchent sur le sens de cet événement spontané est : pourquoi vient-on au tam-tam? Les témoignages que l'on peut retracer dans ces premiers articles – via des observations et des entrevues avec des participants – mettent en évidence les trois éléments-clés qui attirent les participants des

tam-tam et qui sont, au final, indissociables : rythmes, diversité culturelle et sociabilité publique. Par exemple, un article de Claude-B. Fortin insiste sur cette dernière dimension, dans les conclusions d'une enquête menée « au pied du monument surmonté de l'ange. » Il donne la parole au saxophoniste Jean-François Lapierre, qui fait partie du groupe qui joue tous les dimanches et qui explique que : « Pour moi, jouer au parc, c'est un défoulement et un point de rencontre entre amis. » Pour sa part, la spectatrice Carole Ponce note que : « C'est gratuit, et en plus, ça me permet de rencontrer des gens. » Le journaliste conclut son texte en écrivant que : « c'est en quelque sorte un bar à ciel ouvert. Un rapide coup d'œil permet de repérer bière, cruise, fumée, danse et musique, bien sûr » (Fortin 1989). Pour sa part, l'étudiant Legault cité ci-dessus résume ses observations en intégrant ces trois éléments : « Pas de discrimination, pas de tensions, pas de racisme. Un seul point en commun dans ce 'melting-pot' culturel : l'amour des rythmes du monde » (Legault 1992). Dans le même cahier, son confrère collégien Jean-Sébastien Gagnon décrit l'événement en insistant sur le plaisir de danser et d'être ensemble dans la bonne entente :

Un petit Woodstock chaque semaine consacré. On y recherche l'harmonie : peu d'occasions sont offertes dans les grandes villes où l'on peut se laisser aller, où l'on peut enfin se regarder dans les yeux sans faire monter la tension. [...] On y vient pour de plus en plus de raisons : pour s'y ressourcer, pour y boire, pour s'y exorciser, pour y vendre du hasch et du couscous. [...] Les skinheads, les frustrés et les constipés n'ont pas leur place aux dimanches tam-tams du Mont-Royal. On doit tous brûler du même feu, de la même envie de se libérer, durant au moins un après-midi, des chaînes mesquines du quotidien. On doit tous mourir un jour, alors autant danser... (Gagnon 1992)

Au cours de l'été de 1993 donc, ce rassemblement qui s'est instauré et ordonné, pour ainsi dire, de manière organique, est remis progressivement en cause. C'est que le tam-tam connaît, comme on pourra le conclure à la fin de cette saison, une véritable « crise de croissance » (Bisson 1993c). Dans un premier temps, c'est l'interface entre les participants et d'autres groupes de la société montréalaise, dont le Centre de la Montagne (qui sera ultérieurement intégré à Les amis de la montagne), les autorités municipales et les riverains qui doit être négociée. Les premiers signes de la multiplication de la foule sont les nombreux déchets qui jonchent la pelouse, dont des bouteilles de bière, laissés par les participants d'un des premiers tam-tams de l'été. Ces ordures sont doublement visibles, car des centaines de personnes, dont de nombreux bénévoles, viennent littéralement de terminer la corvée de

nettoyage annuelle du mont Royal qu'encadre le Centre de la Montagne en mai (Bonhomme 1993; Dion 1993). Autre signe : la présence de graffitis sur le monument à Cartier, qui sont entre autres étayés dans un texte faisant état de la grande campagne d'entretien, de restauration et de mise en valeur du patrimoine artistique que la Ville a amorcée en 1989, avec la création de son Bureau d'art public :

Ces derniers temps, c'est le monument à Georges-Étienne Cartier qui force au travail. Chaque dimanche, des centaines de jeunes se rassemblent sous les ailes protectrices de l'ange de bronze, pour ce qu'on appelle maintenant « les tam-tams de la montagne. »

Le bruit fait grincer des dents les riverains de l'avenue du Parc. Il y a deux semaines, les policiers du poste 31 ont procédé à neuf arrestations pour possession de drogue douce dans le but d'en faire le trafic. Après chaque party hebdomadaire, les employés municipaux passent des heures à ramasser les cannettes de bière et les papiers gras de la fête et à nettoyer les graffiti irrespectueux sur le monument érigé en 1919. « Ce n'est rien comparé au vandalisme catastrophique que subissent les monuments de Philadelphie ou de Berlin, souligne finalement [la commissaire à l'art public Francyne Lord]. Et puis on n'a pas à se plaindre parce que les gens s'approprient les monuments... ». (Baillargeon 1993)

Si, pour décrire les graffitis qui sont faits sur cette œuvre de la collection d'art public, on met l'accent sur l'appropriation citoyenne plutôt que sur le vandalisme, il faut noter que parallèlement, l'idée de ne pas réprimer, voire de ne pas condamner le tam-tam semble faire consensus. Les autorités font valoir qu'il leur sera nécessaire d'intervenir dans cette situation, tout en respectant le caractère spontané de l'événement :

[Le conseiller municipal du district de Jeanne-Mance Michel Prescott] a fait une analyse tout en nuance du problème causé par les déchets laissés sur le site chaque semaine de beau temps et la consommation, théoriquement illégale, mais tolérée, de boissons alcooliques.

M. Prescott a souligné [...] que l'évènement tam-tam, de plus en plus populaire, constituait « un phénomène spontané intéressant, qu'il ne faut pas tuer. » Mais il a ajouté qu'un « meilleur encadrement » de l'activité, accompagné d'un peu d'autodiscipline de la part des participants, était indiqué. (Dion 1993)

Une fois impliquée dans le dossier, la municipalité constate d'autres problématiques au regard de sa réglementation, auxquelles elle devra trouver des moyens de répondre :

S'il ne s'offusque pas de voir les vendeurs offrir des aliments, des boissons et des babioles aux passants, [le membre du comité exécutif André] Lavallée souligne que la Ville doit veiller au respect des normes d'hygiène et de conservation des aliments pour protéger la santé publique. Il note aussi qu'un règlement municipal interdit la vente d'alcool dans les parcs. (Paquin 1993)

À la lumière de ces problématiques (déchets, graffitis, alcool), un éditorial de *La Presse* prône, en ce début d'été, un maintien du tam-tam, notamment pour des raisons de sociabilité publique : « Sans publicité aucune, il permet à des milliers de Montréalais de fraterniser gratuitement, d'échanger et de découvrir d'autres cultures » (Tougas 1993).

Dans un deuxième temps, si le développement du tam-tam conduit les autorités municipales à s'impliquer au cours des mois d'été, il amène de même ses protagonistes principaux (musiciens et vendeurs) à revendiquer leur place dans l'organisation d'une festivité qu'ils souhaitent maintenir spontanée. Pour contrôler les « vendeurs du temple » — c'est ainsi qu'André Lavallée nomme, sur le même pied d'égalité, ces commerçants improvisés qui écoulent nourriture, boissons ou drogue – des inspecteurs alimentaires, mais surtout des policiers sont déployés pour contrôler ces activités illicites (Gauthier 1993; Gruda 1993). Au cours du mois d'août, la présence policière est décriée : les représentants des forces de l'ordre étaient-ils les meilleurs intervenants pour encadrer un événement autonome? Si la participation des policiers est en partie nécessaire, même vue de l'intérieur –

« C'est vrai que ça devenait un peu le bordel depuis quelques temps », admet [un artisan], accusant surtout les vendeurs de drogue d'avoir abusé de la situation. Des groupes s'étaient constitués avec des territoires protégés. Depuis quelques semaines, il arrivait même que des « gros » viennent intimider les « petits ». (Bisson 1993a)

– celle-ci fait monter la pression du côté des participants, notamment en raison des arrestations qui sont faites (Poussart 1993). Dès lors, pour pouvoir prendre position devant la Ville et éviter que l'événement ne leur échappe, des participants prennent les choses en main soit à titre individuel – comme la sculptrice Caroline Grondin, qui s'assure de la propreté du site et qui intervient lorsque le ton monte entre artisans et policiers, pour éviter que des disputes ne virent mal – ou encore, comme Maryo Bouchard, à titre de représentant des Artistes Anonymes Associés (AAA) (Bisson 1993b). Malgré cela, lorsqu'on tente d'identifier un porte-parole pour discuter de l'encadrement d'un événement spontané, on est obligé de constater que personne

ne représente personne (Bisson 1993c). Au début de septembre, pour que la bonne entente soit de retour avec le printemps, on annonce que des représentants de chacun des groupes seront élus, dans les prochaines semaines, afin de s'assurer qu'une concertation soit possible entre les musiciens, les divers boutiquiers, les policiers, les représentants de la Ville et les groupes de pression qui ont le mont Royal à l'œil (Bisson 1993d). Au passage, notons que la croissance que connaît le tam-tam entache aussi l'harmonie musicale. C'est ce qu'explique à une journaliste, à l'hiver 1994, Jean Saint-Pierre, un percussionniste qui organise des répétitions au bar Les Foufounes électriques, tous les dimanches de l'hiver (un exercice semblable a cours au Belmont), en vue de la prochaine saison :

« Cet été, la polémique qui a entouré les tam-jams de la montagne a eu un énorme impact publicitaire sur l'événement. La foule s'est multipliée, ainsi que le nombre de percussionnistes. Malheureusement, le produit musical en a perdu en qualité. Il y a des gens qui ne pouvaient tenir que le même rythme pendant trois heures. Le résultat final donnait toujours sensiblement le même bouillon. » (Roy 1994)

La formule d'encadrement est finalement annoncée à la fin d'avril 1994 : elle se faisait attendre, puisque le tam-tam est en cours depuis quelques semaines (La Presse 1994a; Duclos 1994a et b). Aliments préparés et alcool ne pourront être vendus sur les lieux; par contre, les participants pourront apporter leurs boissons, même alcooliques, à condition que celles-ci accompagnent un pique-nique. Des policiers et des cadets vérifieront si cette consigne est respectée, dès l'arrivée des individus sur les lieux. Des toilettes chimiques et des poubelles seront mises à la disposition des participants. La Ville délivrera chaque semaine, par téléphone, une cinquantaine de permis à des artisans, selon le principe du « premier arrivé, premier servi »; ces permis désignent des emplacements numérotés. Des « gardiens spirituels » bénévoles auront comme mission de faire la promotion aux participants de la philosophie du tam-tam et du respect de la montagne. Le tout a été annoncé par la « Table de concertation du Tam-tam », qui regroupe le service de police, la Ville, les artistes et le Centre de la montagne. Ce dernier pourra vendre des rafraîchissements et de la crème glacée, et touchera un pourcentage des ventes pour subvenir à sa mission (Pelchat 1994; Hachey 1994). *La Presse*, dans un éditorial, souligne l'entente qui est survenue, et qui bénéficiera à la sociabilité publique : « Ils sont si rares, les endroits situés en plein centre du cœur d'une ville, où il est encore permis de partager ensemble et gratuitement du bon temps. Sans effort bureaucratique et sans renfort de publicité. Que le tam-tam résonne! Même encadré. » (Tougas 1994)

Au cours des étés qui suivent, le compromis semble avoir été atteint sur le terrain (Chouinard 1995a), hormis quelques graffitis sur le monument qui doivent être nettoyés (Laberge 1994; Lepage 1994; Tremblay 1995) et quelques arrestations policières pour possession et trafic de stupéfiants (Clément 1995c). En fait, la vente de drogue dans ce secteur du parc du Mont-Royal se poursuit, et pas seulement le dimanche (Côté 2008), bien que le tam-tam soit toujours perçu par les policiers comme le point de départ historique de ce phénomène (Meunier 2010). Cela dit, en coulisse, quelques soubresauts surviennent tout de même après 1994. À l'hiver 1995, l'AAA tente, en vain, de mettre la main sur une partie des profits de ventes qui sont faites sur le terrain, expliquant que les musiciens, condition *sine qua non* de l'événement, sont là à titre bénévole (Clément 1995a et b; Duclos, 1995). Par la suite, à la Table de concertation, on reproche aux « gardiens spirituels » de ne plus jouer leur rôle (Chouinard 1995b). Avec le temps, on se plaindra que cet encadrement a changé l'atmosphère du tam-tam (Gervais 1996).

### **5.1.1 Une implication légère réfutant la coercition**

Deux entretiens ont été effectués avec des intervenantes municipales qui ont été témoins, par leur implication respective dans le dossier, de l'évolution de l'implication de la Ville dans le tam-tam : les passages les concernant leur ont été envoyés à des fins de validation. La première travaille au Service de la diversité sociale et des sports et a été chargée d'assurer les liens entre les différents groupes impliqués, une fois la Table de concertation mise en place et ce, jusqu'à sa dissolution : c'est l'équipe de la diversité sociale, en raison de son expertise en développement communautaire et en concertation, qui avait été chargée de créer la Table. La seconde travaille pour la Division des événements publics, l'équipe qui a officiellement repris la coordination du tam-tam une fois la Table dissoute : elle a ainsi été responsable de la gestion des permis aux commerçants de 1999 à 2005.

Les deux rappellent qu'au départ, la situation était devenue très problématique, ce qui a nécessité l'implication de la Ville : elles listent les enjeux que nous avons notés (environnement, insalubrité, santé publique, commerce d'objets artisanaux, drogue, préservation de l'œuvre) et se souviennent que des camions faisaient la livraison de bière directement sur le site. L'entretien avec la représentante de l'équipe de la diversité sociale permet de revenir sur les premières années de l'événement. Elle explique qu'à son arrivée dans le dossier, la Table de concertation avait été mise en place, et que celle-ci devait permettre aux différents acteurs

d'échanger et de trouver des solutions. Selon elle, le rôle de son service était alors le suivant : « S'assurer que l'événement se déroule bien pour l'ensemble des parties impliquées [...]. C'est vraiment au niveau du déroulement harmonieux de l'événement, dans le respect de tout un chacun. » Elle se souvient avoir participé à une rencontre entre les riverains et des acteurs du tam-tam, ou encore avoir travaillé avec les policiers pour discuter des modes d'intervention appropriés à la clientèle sur place : il fallait intervenir de manière souple mais efficace. Cela dit, une fois qu'une formule légère d'encadrement a été mise en œuvre, la Table a pu être dissoute. Le pire a été évité car à son avis, l'événement aurait pu être interdit ou démenagé. Mais le climat était positif et le tam-tam ne créait pas de problématique de sécurité urbaine : « Rares sont les événements où il y a des milliers de personnes qui se passent de façon aussi pacifique. »

L'équipe des événements publics a par la suite repris le flambeau, avec la collaboration de l'équipe de la diversité sociale qui s'est assurée que la transition se déroule bien. La représentante de la Division des événements publics corrobore le fait que la Table de concertation n'avait plus sa raison d'être : « La machine était bien huilée. » Elle insiste sur l'esprit qui a animé l'intervention de la Ville dans ce dossier, qui a déployé un encadrement « très, très léger » afin que l'événement préserve son caractère spontané : « On ne voulait pas que ce soit quelque chose de coercitif [...]. Depuis ce temps-là, il n'y en a pas eu de bagarre, il n'y a pas eu de trouble [...]. Ça s'autorégule. » L'idée de l'autorégulation revient à quelques reprises durant l'entretien, suggérant que le « vivre ensemble » qui s'est opéré au tam-tam est à la fois tributaire et garant du caractère spontané de l'événement. Par ailleurs, cette intervenante précise que le rôle de la Division des événements publics est aujourd'hui en lien avec l'émission des permis de vente de petits objets sur le site. La formule d'encadrement est la même depuis 1994 : 54 permis de vente (chacun renvoyant à un site numéroté) sont attribués par téléphone, le jeudi soir, suivant l'ordre chronologique des demandes (voir le dépliant produit par la municipalité à cet effet, et qui se trouve à l'annexe 6 : Ville de Montréal 2010). Trois surveillants d'installations sont présents sur le site le dimanche. De 11 h à 14 h, ils remettent les permis à ceux qui les ont obtenus; la vente peut débuter dès midi et se poursuivre jusqu'au coucher du soleil. Deux de ces surveillants restent sur le site jusqu'à 18 h.

## 5.2 Une institution montréalaise en constante mutation

Le tam-tam s'est depuis les années 1990 ancré aux mœurs montréalaises et institutionnalisé. Par exemple, dans sa chronique d'humeur du dimanche 17 décembre 2000, Stéphane Laporte demande, dans un test en 25 questions permettant de déterminer si vous êtes Montréalais : « Quand il y a les tam tams sur le Mont-Royal l'été, est-ce que ça sent la drogue jusque dans votre cour ? » (Laporte 2000). Pour certains journalistes, le tam-tam est l'illustration de l'attachement que les Montréalais portent à leur montagne (Ouimet 2001). De manière plus générale, on constate que le tam-tam devient un point de référence et de comparaison. Il sert à signifier le retour de l'été (voir, parmi plusieurs autres : Grimaldi 1994). Bien qu'il s'agisse d'un événement social, on l'utilise pour désigner l'endroit physique où il se déroule, plutôt que de renvoyer au monument à Cartier (Gervais 2001). On peut relativiser l'importance d'un rassemblement qui a lieu au même endroit à partir de la foule qui prend part au tam-tam (Tremblay 2001). On l'utilise, dans des chroniques de voyage, pour faire des rapprochements avec des événements semblables qui ont lieu à l'étranger, comme les dimanches après-midi, à Madrid, autour du monument à Alphonse XII (Boudreault 2005), ou encore dans le quartier de La Recoleta de Buenos Aires (Touzin et Côté 2007); même chose les vendredis soirs à Tel-Aviv, pour annoncer le sabbat (Coutu 2014). Dans une autre perspective, les journaux listent régulièrement le tam-tam dans leurs suggestions de sorties estivales (Bouliane 2007; St-Jacques 2011), insistant parfois sur sa gratuité (Bérubé 2006 et 2007); ciblant des clientèles particulières, certains veulent intéresser les familles (Couturier 2004) ou les étudiants étrangers qui ont un budget restreint (St-Jacques 2005). Parallèlement, le tam-tam a fait son apparition dans des guides touristiques (Chouinard 1998; Lacroix 2004) et Tourisme Montréal, organisme dédié au développement touristique de la métropole, en fait état sur son site Internet (Tourisme Montréal, s.d.). Est-ce là l'instrumentalisation d'un rassemblement spontané?

L'événement lui-même continue d'évoluer, par le biais d'autres activités qui viennent s'y greffer. Celles-ci peuvent y prendre place de manière exceptionnelle. Le tam-tam est occasionnellement un lieu de revendication, en raison de l'important auditoire qu'il offre, que ce soit pour conscientiser la population à la cause de la Birmanie (Le Devoir 1994; La Presse 1994b) ou de la Palestine (Le Devoir 2003), pour demander l'annulation des résultats de l'élection présidentielle iranienne (Bélaïr-Cirino 2009), ou pour tenir un rassemblement procannabis (Pilon-Larose 2014). Si la foule du tam-tam peut servir à rallier l'opinion publique, elle peut également servir à convaincre de nouveaux adeptes ou clients : depuis le tournant des

années 2000, quelques activités de loisirs qui se sont établies autour du tam-tam ont été recensées dans les journaux. On compte par exemple le komball, qui pourrait se résumer par la pratique de « tricks » avec un ballon de soccer, qui y a été vue de manière événementielle (Goudou 2007). Le public a été invité à essayer le *slacklining*, qui consiste en une pratique de postures d'équilibre (tirées du yoga) sur une sangle fixée entre deux arbres, ce qui s'est avéré être une offensive publicitaire dissimulée (Désautels 2010).

Une activité de groupe, qui s'est greffée au tam-tam de manière permanente, a particulièrement retenu l'attention des médias : les batailles médiévales. Ce jeu de rôle fantastique y est recensé dès 2001 : « Ils sont nombreux les jeunes à venir se défouler ainsi tous les dimanches après-midi, le temps de quelques heures. Leur lieu de prédilection : le mont Royal, près de la place des tam-tams » (La Presse 2001). Ces jeunes viennent « s'entraîner » sous le regard de spectateurs, arborant les costumes et attributs en latex et en mousse qu'ils ont eux-mêmes confectionnés. Ils étaient alors jusqu'à 70 – une vingtaine font partie du groupe des Guerriers de la montagne – à s'entraîner en vue d'une compétition de quatre jours en plein air qui a lieu chaque année au duché de Bicolline, à Saint-Mathieu-du-Parc (Touzin 2004). En 2007, 150 participants à ces combats moyenâgeux ont été comptés, majoritairement des jeunes hommes dans la vingtaine. Comme pour les tam-tams, il n'y a pas d'organisateur et de représentant officiel, alors que les règles du jeu sont connues de tous (les joueurs se chargent de les faire respecter entre eux). Si le tam-tam a exercé une certaine force d'attraction sur cette activité qui l'a choisi comme espace pour s'établir, c'est probablement en raison de l'ouverture qui le caractérise; voire parce qu'il s'agit d'un haut lieu de sociabilité publique. Celle-ci joue un rôle dans cette pratique parallèle au tam-tam. Pour réintroduire les principes développés par Lyn H. Lofland et cités au chapitre 2, au sujet des interactions entre étrangers, les combats médiévaux suscitent le rôle de l'audience. En effet, ces batailles se déroulent sans conflit avec les nombreux autres individus sur les lieux et attirent l'attention de curieux : « Des dizaines de spectateurs s'arrêtent et applaudissent une passe d'armes particulièrement spectaculaire, comme ce combattant qui, l'autre jour, a littéralement sauté dans les airs par-dessus deux autres » (Cauchon 2007). Le spectateur de ces combats peut, avec le temps, en devenir un des acteurs, démontrant que le principe du rôle de l'audience peut se renverser. C'est ce qu'explique Peter, un mécanicien de 33 ans, qui pratique ce passe-temps depuis six ans : « [D]'autres participants ont pris goût juste à nous voir. Ils sont passés par ici et voulaient jouer » (King 2011). Ce jeu, qui met en contact des inconnus partageant une passion commune, peut ouvrir sur des relations plus soutenues de socialisation, comme le décrit Marc, étudiant en psychologie de 27 ans : « Ce sont tous des gars que je ne connaissais pas. Ils viennent d'un

peu partout, mais la plupart sont de Montréal et de la région. Avec le temps, certains sont devenus mes amis » (King 2011). Le plaisir de regarder, mais aussi d'être vu (bien qu'exacerbé dans cet exemple), qui est au cœur de la sociabilité dans les espaces publics, est une raison (sinon la raison) pour laquelle ceux qui pratiquent ces activités originales viennent au tam-tam.

### 5.3 Un phénomène en quête de sens

Si le caractère spontané de ce phénomène culturel et le fait qu'il attire une foule importante posent la question de sa signification, la musique, la danse et l'effervescence associées à cet événement récurrent ont contribué à ce qu'on le caractérise, dès ses origines, comme un rituel. Cette idée émerge dans certains des premiers textes dans les journaux au sujet du tam-tam, dans lesquels on remarque que tant des auteurs que des acteurs (musiciens, politiciens, commentateurs) recourent à un champ lexical propre à la religion pour raconter l'histoire du tam-tam. L'étudiant Legault, cité en début de chapitre, parle de l'existence d'une « confrérie du dimanche » dont la genèse remonte au tournant des années 1970. Michel « Séguin le père », comme il le nomme, percussionniste de réputation internationale qui serait l'instigateur de l'événement, aurait rassemblé autour de lui ses amis pour boire du vin et répéter des rythmes qu'il a appris au cours de voyages à travers le monde : « Il cultive alors non seulement le rythme, mais le mysticisme qui l'entoure. » Legault explique :

Un jour, un ami africain lui joue un rythme qu'il trouve particulièrement remarquable. Il lui demande alors de qui il l'avait appris. Réponse : de son père, qui l'avait appris de son grand-père, qui l'avait appris de son arrière-grand-père, etc. L'origine même de ce tempo remontait encore plus loin : jusqu'à Dieu. (Legault 1992)

Séguin, en entrevue avec Legault, renchérit : « Le tam-tam, c'est un culte; une sorte de yoga » (Legault 1992). Les journalistes ne sont pas en reste. L'un d'entre eux présente le tam-tam comme un de « ces rituels à la Woodstock du dimanche après-midi » (Bonhomme 1993). Au cours de la crise de 1993, plusieurs reprennent l'expression biblique « vendeur du Temple » employée par un membre du comité exécutif pour décrire les commerçants qui s'agglutinent autour du tam-tam. Une éditorialiste questionne d'ailleurs :

Des marchands du Temple? Les rassemblements dominicaux autour de la statue de Georges-Étienne Cartier seraient-ils donc devenus un événement de culte? Un rituel liturgique risquant la désacralisation au contact de quelques dizaines de vils capitalistes

profitant de la popularité des lieux pour – ô scandale – assouvir un trivial appât du gain? (Gruda 1993)

C'est à Denis Jeffrey, alors chargé de cours en sciences religieuses à l'Université du Québec à Montréal, que l'on doit la première véritable analyse du tam-tam comme « nouveau rituel religieux. » Dans une lettre ouverte publiée dans *La Presse* soutenant l'importance du tam-tam, il explique que : « Tous [les] rituels ont pour dénominateur commun le rassemblement de personnes partageant une émotion, un sentiment ou une ambiance commune » (Jeffrey 1993). Sans nier le fait que ce rituel se déroule hors du champ religieux, Jeffrey mentionne que le besoin de communion ou de synergie persiste dans nos sociétés, référant alors au concept de religiosité : « Si on définit la religiosité à partir du sentiment éprouvé par une personne ou une communauté de personnes, on peut alors postuler que l'expérience vécue du sacré prend un "niagara" de formes différentes. » Rassemblant des gens d'une grande diversité qui veulent vivre et partager une expérience « qui contraste avec l'ordre établi », le tam-tam répond, selon Jeffrey, à une quête d'exaltation. Est ainsi décrit un rassemblement dans la lignée du mouvement hippie, ou *peace and love* des années 1970, où musique du monde et danse permettent aux participants d'entrer, pour ainsi dire, en transe; dans un esprit de communion.

Au moins deux facteurs ont contribué à ce que le tam-tam soit caractérisé comme un rituel. Le premier et principal facteur se distingue par l'inscription du tam-tam dans le temps montréalais, à la fois dans le cycle des saisons et dans le calendrier hebdomadaire. Pierre Smith énonce qu'à l'intérieur des systèmes qui les composent, les rites ont tous un élément déclencheur de type contextuel qui leur est intrinsèque : « L'occurrence d'un rite donné est destinée à se répéter à chaque fois que les circonstances qui la commandent se reproduisent. On a là un principe fondamental et universel de l'élaboration des rites » (Smith 1991, 631). Dans le cas du tam-tam, sa récurrence est, d'une part, la conséquence du retour des températures clémentes, après les mois d'hiver; de froid et de neige. Une fois cette première condition rencontrée, ce qui survient dès l'arrivée du printemps, sa reprise est, d'autre part, fixée à un moment précis de la semaine, soit le dimanche après-midi. Tant l'une et l'autre de ces temporalités ont des résonances particulières dans la culture montréalaise. D'un côté, l'été à Montréal ramène son lot de traditions populaires; depuis les compétitions de feux d'artifice organisées par le parc d'attractions La Ronde jusqu'aux festivals qui animent le centre-ville et qui ont fait la réputation de la métropole, incluant le tam-tam. De l'autre, le fait que l'événement se déroule le dimanche après-midi l'inscrit *ipso facto* en continuité avec la tradition catholique qui, avec sa célébration eucharistique dominicale, rythme depuis longtemps la vie de la ville dite

aux cents clochers. Si le respect de cette journée de repos se module selon les sociétés, Paul La Verdure rappelle par exemple qu'au Québec, dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, il était possible de s'adonner à des loisirs, seulement après avoir participé à la messe du matin – le respect du dimanche comme jour de repos va par la suite disparaître peu à peu (La Verdure 1996). Du coup, le tam-tam semble avoir repris le flambeau de la messe du matin.

Le second facteur est propre à la mythologie du tam-tam; à ses origines mystérieuses. L'existence de ce rassemblement repose sur un mythe fondateur : bien que l'on sait qu'il est né d'un rassemblement de musiciens auxquels d'autres se sont ajoutés avec le temps, il est impossible de déterminer avec certitude qui l'a initié et à quel moment. Michel Séguin est souvent cité comme son instigateur, ce que des journalistes culturels ne manquent pas de rappeler lors d'un de ses rares passages à Montréal en 2000 (Grimaldi 2000; Renaud 2000). Par contre, dans un texte soulignant les 30 ans du tam-tam, une autre version fait surface. Ce serait le professeur de percussions Don Hill qui aurait amené ses élèves au pied de la montagne pour pratiquer. Tout en précisant que « lorsqu'il s'agit de raconter la genèse des tam-tam, chacun interprète l'histoire à sa façon » (Handfield 2008), la journaliste Catherine Handfield cite un Montréalais, Jeremy Dunlop, qui n'aurait jamais manqué le tam-tam au cours de ses quinze premières années d'existence, et qui soutient la thèse impliquant feu Don Hill. La mémoire de Dunlop semble à tout le moins faire défaut, puisqu'il se trompe de décennie pour décrire les événements de 1993 : « Mais au milieu des années 80, c'est devenu chaotique, se souvient Jeremy Dunlop. Des vendeurs de toutes sortes ont afflué au pied de la montagne. On trouvait de tout : des bijoux, des instruments, de la nourriture, de la bière, du fort... et bien sûr beaucoup de drogues » (Handfield 2008). Le mystère de l'origine reste entier, comme l'explique dans le même article le percussionniste Martin Bonin : « C'est un phénomène de masse, spontané. Personne ne l'a créé, et personne ne pourra jamais le diriger » (Handfield 2008). D'ailleurs, si l'on tente d'établir quand le premier tam-tam a eu lieu, on constate que les dates liminaires mentionnées dans les articles recensés vont de la fin des années 1960 au début des années 1990...

Aujourd'hui, cette idée de rituel fait figure de représentation sociale : autant est-elle largement acceptée, autant elle est de plus en plus remise en question. Par exemple, la journaliste Rafaële Germain, dans un article publié dans *La Presse* à l'occasion des 25 ans du tam-tam, cite une participante qui corrobore cette thèse en l'articulant à partir de l'effervescence de l'événement :

« C'est comme un rituel », explique Julie, une petite brune au style un peu granole rencontrée lors de l'événement.

Chaque dimanche, elle et ses amis partent de la Rive-Sud pour venir danser avec abandon au pied de la statue de George-Étienne Cartier. Il fait un temps radieux, les joueurs de tam-tam néo-peace & love bigarrés qui s'y rassemblent à toutes les semaines sont déchaînés. Il y a du monde partout et Julie se sent chez elle. (Germain 2003)

La journaliste confronte ensuite la vision des participants à celle de Madeleine Gauthier, professeure à l'Institut national de la recherche scientifique, spécialiste de la question des jeunes et de la culture :

Beaucoup de personnes rencontrées sur place parlent de rituel. Le côté rythmique, effectivement, peut faire penser à un rituel païen, comme les raves, d'ailleurs. « Je ne dirais pas ça, dit Mme Gauthier. Il y a un courant de pensée qui voit du rituel partout, parce que, en balayant la religion, on a aussi balayé nos rituels publics. Mais un rituel, c'est quelque chose qui marque un moment dans la vie. Quelque chose comme les tam-tam, c'est plutôt une mode. Une pratique culturelle. » (Germain 2003)

Il serait facile de tomber dans le double piège que tend l'analyse du rituel contemporain, que Martine Segalen exprime comme suit : « soit conforter l'idée de déperdition des rituels à l'échelle d'une génération, soit en voir partout » (Segalen 2009, 10). Dans le cas de l'imaginaire du tam-tam, il semble bien que ces deux écueils de la recherche contemporaine sur ce sujet sont en interaction directe – la désertion de la messe du dimanche aurait donné lieu à un rituel nouveau genre<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Il est intéressant de noter que les propos des deux représentantes de la Ville de Montréal à ce sujet corroborent, à notre avis, les thèses exprimées dans ce passage. En ce sens, elles illustrent que l'idée du tam-tam comme rituel est une représentation sociale qui a été remise en question au cours des deux dernières décennies. Toutes deux admettent que certes, à l'origine, le tam-tam pouvait peut-être être un rituel, pour certains participants. L'intervenante de l'équipe de la diversité sociale pense que : « Peut-être que pour certaines personnes prises individuellement, oui, ça peut ressembler à ça. Peut-être que certains le voyaient comme ça. Mais, ça n'a jamais été abordé comme ça [par la Ville]. » Si elle note qu'une atmosphère enivrante peut émerger de la présence de plusieurs personnes dans un lieu public, elle associe plutôt le rituel à une nostalgie de ce que le tam-tam aurait déjà été : elle donne l'exemple des musiciens qui, avec le temps, se sont plaints de la perte de qualité musicale et qui auraient été du coup à la recherche de cette caractéristique perdue. Même son de cloche chez celle qui travaille pour l'équipe des événements publics, pour qui la thèse du rituel n'est plus actuelle : « Au début, je pense, peut-être qu'il y avait un rituel dominical. Mais là, pour moi, c'est vraiment dépassé. » Pour justifier l'idée du rituel, elle réfère à une continuité historique : « peut-être, pour certaines personnes, ça a remplacé la messe, dans le sens où ils ont une raison de se rendre quelque part le dimanche. [...]. Y a-t-il un peu de relent de ça, de notre christianisme, de notre religion ? Je ne sais pas. » Au sujet du mythe qui existe sur la polysémie qui entoure l'origine et le créateur du tam-tam, elle dit : « S'il y a différentes écoles de pensées, c'est qu'il y a beaucoup de gens qui se le sont appropriés. »

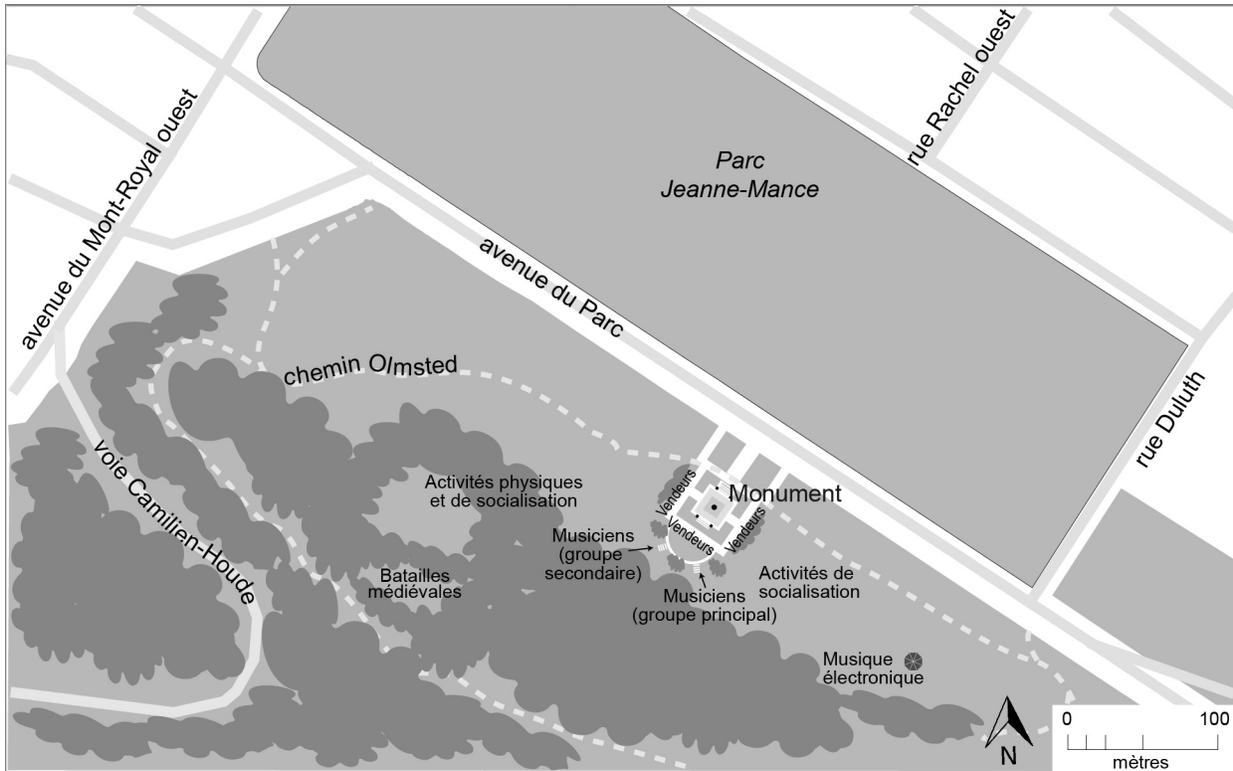
La professeure Gauthier, toujours dans le même article, soutient que les jeunes forment la grande majorité des participants à cet événement et qu'ils y viennent parce que le tam-tam leur offre une occasion de socialiser :

« Ce qui attire les jeunes vers les tam-tam, c'est leur sociabilité. La sociabilité est très forte à l'adolescence et chez les jeunes adultes. Et au cours des dernières décennies, on remarque qu'elle se prolonge plus longtemps, en particulier chez les jeunes hommes. »

« [Les] jeunes aiment se rassembler autour de la musique. Ils aiment les grands rassemblements, comme les raves, par exemple. Sociabilité juvénile, groupe et rythme : ce sont trois éléments qui sont très importants pour la construction de l'identité chez les jeunes. » (Germain 2003)

Gauthier réfère aux liens de sociabilité qui se développent entre amis; des liens choisis et soutenus, qui surviennent à un moment crucial du développement de ces individus. Ce qui nous intéresse ici, comme nous l'avons mentionné à plusieurs reprises dans ce chapitre, c'est cette autre forme de sociabilité que l'on qualifie de publique. Celle-ci s'exprime, sur le terrain, par ces nombreux groupes d'individus qui ont choisi d'être en séjour dans ce contexte singulier, sans nécessairement avoir de contact entre eux. L'idée de la sociabilité publique se démarque par le fait que les activités principales des participants du tam-tam ne sont ni originales ni, comme le remarque Rafaële Germain, celles que l'on associe au rituel, c'est-à-dire jouer de la musique et danser : « Les tam-tam sont donc, d'abord et avant tout, un « trip de gang. » Beaucoup s'y rendent pour pique-niquer ou pour flâner, mais pas nécessairement pour danser » (Germain 2003). C'est de la cohabitation de ces nombreuses unités sociales qu'émerge cette sociabilité publique, pour ainsi dire, exacerbée. C'est celle-ci qui est, pour nous, la caractéristique la plus importante et la plus intéressante du tam-tam; celle qu'il est possible de constater de manière pragmatique sur le terrain. Le tam-tam tel qu'il existe aujourd'hui, dans toute sa pluralité et sa vastitude, s'affirme non pas comme un rituel, mais comme une importante expérience de sociabilité publique de groupe.

## 5.4 Sur le terrain : une sociabilité publique paroxystique



**Figure 5.1 : Carte présentant l'utilisation du site durant le tam-tam.**

Source : Nathalie Vachon, INRS, carte préparée aux fins du présent projet de recherche

Les observations que nous avons menées lors d'au moins quatre dimanches après-midi de 2013 et 2014, ont permis d'abord de corroborer les observations journalistiques sur les différentes activités qui sont pratiquées au tam-tam aujourd'hui, puis d'approfondir notre compréhension de la vie sociale propre à ce rassemblement. De nature participante, ces séances d'observation se déclinent par des heures passées à déambuler, mais surtout à être assis parmi la foule, avec un groupe d'amis. Comme l'a évoqué Madeleine Gauthier et le confirme notre expérience, on vient y socialiser avec des amis (ou en sachant que l'on pourra se joindre à un groupe qui est déjà sur place). En regardant autour de soi, on constate que le tam-tam est en fait un regroupement de plusieurs petits groupes. Chacun d'entre eux choisit donc un endroit où s'asseoir en fonction des autres déjà présents : on peut vouloir être à proximité de certains individus et à distance d'autres. Les personnes assises peuvent passer des heures à discuter, manger, boire, fumer, tout en regardant la foule. Il n'est d'ailleurs pas rare d'identifier, parmi les centaines d'inconnus, d'autres amis ou connaissances, ce qui peut donner lieu à des

salutations dans la distance ou encore à des visites de courtoisie. Ainsi, les interactions entre ces différents groupes est de l'ordre de l'inattention civile : malgré leur grande proximité, les participants n'entrent pas en contact direct, bien qu'ils peuvent jeter un œil sur leurs voisins. Lors de leurs déplacements, malgré la densité sur le site, les participants circulent entre les groupes de manière à ne pas interférer dans les activités des autres, comme le veut le principe de la mobilité coopérative.

Si l'on considère la répartition des individus sur l'entièreté du site, on remarque que des centaines d'individus sont « passifs », assis à une certaine distance du monument, alors que le tam-tam proprement dit (les musiciens et les danseurs, qui seront traités dans la section 4.1) est concentré autour de l'œuvre d'art. Les participants sont représentatifs de toutes les couches de la société et leur coprésence témoigne que l'harmonie sur le site repose en partie sur un maintien de la civilité face à la diversité : on peut y croiser par exemple des itinérants, que l'on reconnaît pour les avoir vus la semaine, qui sont venus profiter de la fête en se fondant dans la foule. De manière générale, il n'y a pas débordement apparent. Même lorsque des individus particulièrement intoxiqués se font visibles (nous pensons entre autres à un homme tapant bruyamment sur une poubelle près des musiciens), ces situations semblent se résoudre d'elles-mêmes.



**Figure 5.2 : Entre le monument et le kiosque à musique, les participants au tam-tam sont surtout assis en groupe, avec des amis.**

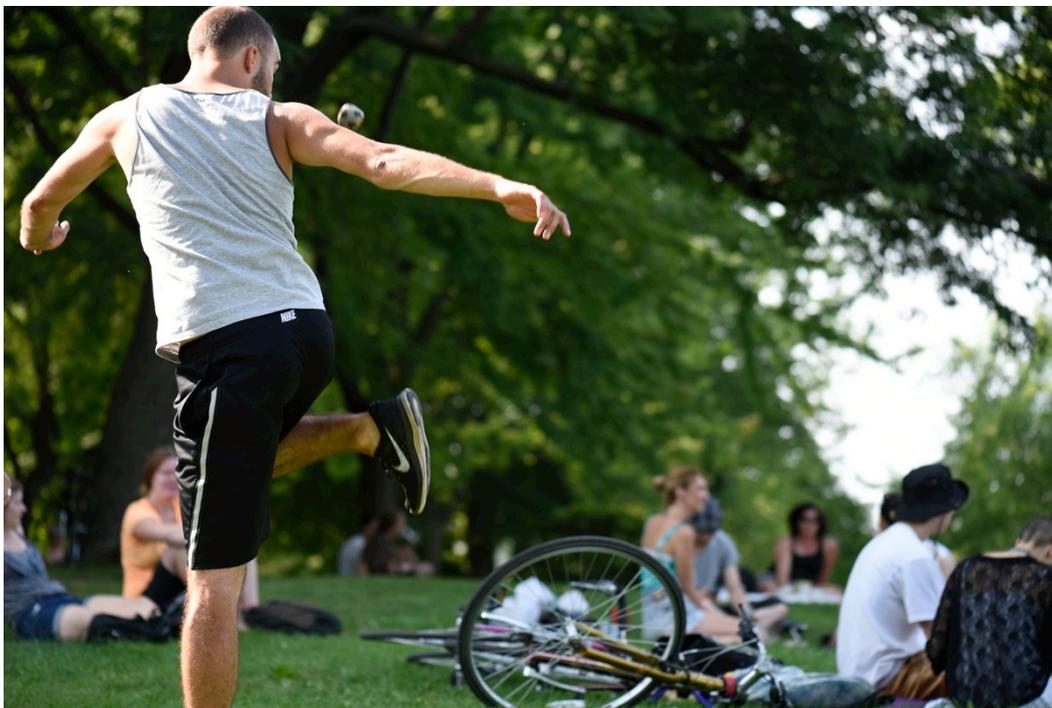
Crédit photographique : Thibaut Larquey, août 2014



**Figure 5.3 : Les batailles médiévales attirent une variété d'adeptes.**  
Crédit photographique : Thibaut Larquey, août 2014



**Figure 5.4 : Les batailles médiévales attirent également des spectateurs.**  
Crédit photographique : Thibaut Larquey, août 2014



**Figure 5.5 : Un jeune homme joue au *Hacky sack*.**  
Crédit photographique : Thibaut Larquey, août 2014



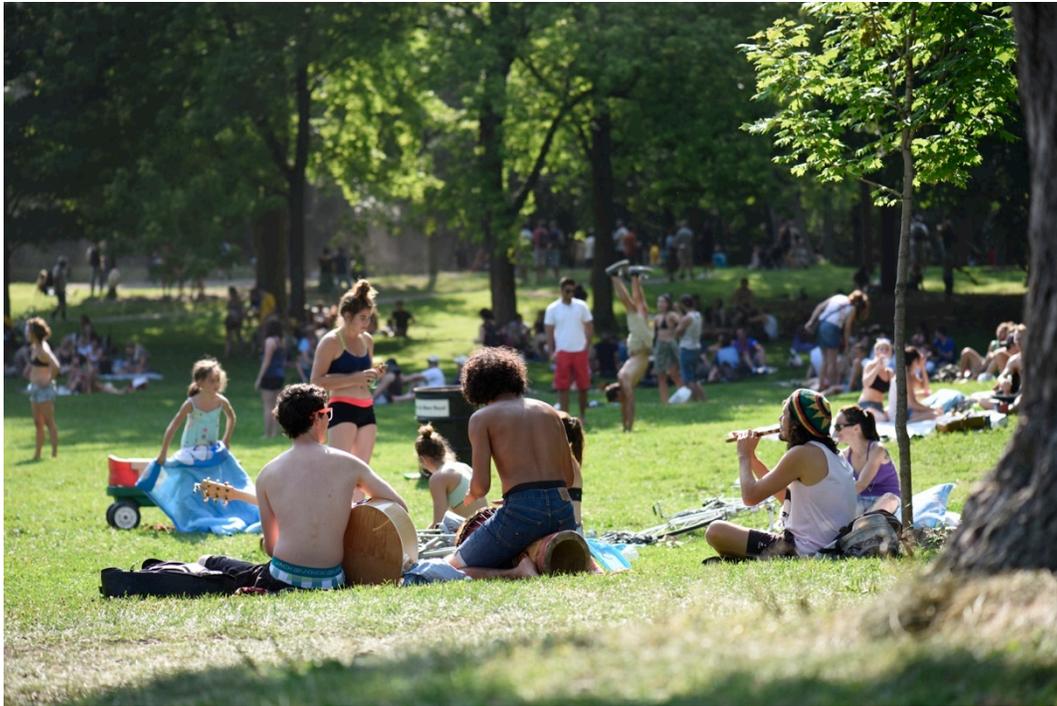
**Figure 5.6 : Les arbres rendent la pratique du *slacklining* possible.**  
Crédit photographique : Thibaut Larquey, août 2014



**Figure 5.7 : Une jeune femme pratique une posture d'équilibre.**  
Crédit photographique : Thibaut Larquey, août 2014



**Figure 5.8 : Les arbres rendent la pratique des tissus aériens possible.**  
Crédit photographique : Thibaut Larquey, août 2014



**Figure 5.9 : Des groupes de musiciens pratiquent.**  
Crédit photographique : Thibaut Larquey, août 2014



**Figure 5.10 : Des membres du mouvement Hare Krishna pratiquent des mantras.**  
Crédit photographique : Thibaut Larquey, août 2014

L'essentiel des 3 000 ou 4 000 individus présents sur le site, qui forment un tout diversifié, est composé de groupes de jeunes adultes (s'il faut généraliser, disons qu'ils ont entre 18 et 35 ans). La foule est physiquement scindée en deux, de part et d'autre du monument; cette division spatiale donne lieu à des regroupements d'usages tout en créant deux ambiances distinctes (les sous-sections du site sont illustrées sur la carte à la figure 5.1). Au sud du monument, jusqu'au niveau du kiosque à musique qui se trouve devant le Quartier général du Service de sécurité incendie de Montréal (sur l'avenue du Parc, en allant vers le Stade Mémorial Pervical-Molson et de l'avenue des Pins), les activités sont relativement homogènes : dans cet espace dégagé, on vient essentiellement socialiser, c.-à-d. se prélasser, boire et fumer (figure 5.2). C'est au nord, entre le monument et la clairière poussiéreuse où ont lieu les dramatiques batailles médiévales qui attirent toujours des dizaines d'adeptes (des enfants comme des adultes) (figure 5.3) et des curieux (figure 5.4), que les pratiques originales se font plus nombreuses. En plus des activités liées à la socialisation entre amis, on peut inventorier, surtout dans une autre clairière gazonnée, des activités sportives (*hacky sack*, *frisbee*, volleyball, *slacklining*) (figures 5.5 et 5.6), circassiennes (équilibre, jonglerie, bâton du diable, cerceau, tissu aérien) (figures 5.7 et 5.8), culturelles (groupes de musique) (figure 5.9) et même spirituelles (membres du mouvement Hare Krishna qui chantent leurs mantras) (figure 5.10); notons que certaines de ces pratiques (*slacklining* et tissu aérien) sont rendues possibles par la présence d'arbres. Dans toutes ces formes de performance, le rôle de l'audience est en jeu, en ce sens qu'il s'agit de pratiques personnelles dont la mise en œuvre se fait en ayant conscience du fait que l'on est regardé. Pour renchérir, la grande majorité des participants au tam-tam, qui ne pratiquent pas l'une ou l'autre de ces activités, peut choisir de s'asseoir à proximité ou à distance de ces spectacles spontanés.



**Figure 5.11: Un DJ s’installe près du kiosque à musique pour faire danser les adeptes de musique électronique.**

Crédit photographique : Thibaut Larquey, août 2014

Nous avons constaté qu’un autre événement musical s’est joint au rassemblement dominical, qui nous offre un cas de civilité face à la diversité musicale. Au pied du kiosque à musique, on trouve des personnes qui dansent au rythme de la musique électronique. Sous une tente-abri, un DJ a installé son équipement (ordinateurs, haut-parleurs et autres appareils électroniques) à une génératrice, car il n’a pas accès à l’électricité (figure 5.11)<sup>34</sup>. On retrouve autour de lui plusieurs danseurs, tandis que d’autres individus, qui souhaitent profiter de sa musique, sont assis au sol, dont quelques parents accompagnés de leurs enfants. C’est un microcosme du tam-tam, qui se comprend en continuité avec celui-ci : on peut voir dans la foule des individus pratiquant des activités issues du monde du cirque. Au fond de la scène, quelques tentes ont été plantées (impossible de savoir pourquoi), démontrant que c’est un lieu de séjour. Comparativement aux *drum circles* caractéristiques du tam-tam, l’ambiance de la musique de ce DJ est plus « hard ». Cette scène semble être la conséquence directe du *Piknic Électronik* (qui sera traité dans le chapitre 6), qui se déroule simultanément sur l’île Sainte-Hélène. Ce « *piknic patenté* » se distingue de l’événement officiel à plusieurs égards. En plus d’être gratuit (le coût

<sup>34</sup> Cet autre rassemblement spontané est suivi par la Ville, comme l’a énoncé en entretien l’intervenante de la Division des événements publics rencontrée en 2014, et ce, depuis environ trois ans. Ce suivi vise entre autres à s’assurer que le son diffusé par cette activité ne contrevienne pas à la réglementation municipale.

d'entrée au Piknic varie de 10 à 15 \$), il n'est pas soutenu par une organisation : il repose, à l'instar du tam-tam, sur la volonté des individus qui ont bien voulu préparer leur performance et amener leur équipement pour la livrer.



**Figure 5.12: Des personnes récupèrent les contenants consignés laissés par les participants.**

Crédit photographique : Thibaut Larquey, août 2014

L'importance de la foule attire des individus pour des motifs économiques. Quelques personnes parcourent le site pour récupérer les bouteilles et canettes consignées laissées par les participants (ils se feront ainsi rembourser ces emballages) (figure 5.12). Ils vont même jusqu'à aborder les gens directement, dès qu'ils ont terminé de consommer leur boisson, ce qui ne semble pas poser problème et s'avère même être apprécié. Il s'agit ici d'une forme d'aide restreinte, dont les protagonistes ressortent tous gagnants : alors que celui qui a terminé sa boisson n'a pas à se soucier de la gestion de son contenant, celui qui le récupère en fait les profits. Aussi, comme le veut la tradition qui remonte à 1993, les vendeurs de drogue sont toujours présents sur le site, de manière plus ou moins subtile. À l'orée de la forêt, près du monument, des hommes abordent les passants pour leur offrir leurs produits. Nous avons aussi vu un homme accompagné de deux jeunes femmes, portant chacun un panier d'osier, faire sonner une clochette pour attirer l'attention de consommateurs potentiels, tout en clamant à voix

haute avoir des *pot brownies* (des carrés au chocolat à la marijuana). La présence de ces individus ne perturbe aucunement l'ordre sur le site, d'autant plus qu'elle semble être appréciée par certains... Pour conclure sur les activités commerciales observées durant le tam-tam, en plus des vendeurs qui ont obtenu un permis de vente d'objets artisanaux, on retrouve quelques vendeurs de glaces et de boissons sur triporteurs.

#### **5.4.1 Une négociation constante**

Pour revenir sur l'histoire sociale du tam-tam et sur nos observations sur le terrain, celles-ci se caractérisent par un « vivre ensemble » en constante négociation. Ce récit, et particulièrement l'épisode de la « crise de croissance », soulève le fait que tout événement spontané qui repose sur la coprésence d'étrangers (ou de groupes qui ne se connaissent pas) doit faire l'objet d'un arrangement continu, d'une coopération entre ses différentes parties prenantes (incluant les autorités), si celles-ci veulent assurer la survie du rassemblement. C'est d'abord la croissance organique de ce groupe, par l'afflux d'individus autour d'un noyau initial, qui a conduit à la négociation de ce « vivre ensemble », à la fois à l'interne – entre les différents groupes qui font vivre le tam-tam, des musiciens aux vendeurs – et à l'externe – entre la foule et les autorités montréalaises, les groupes de pression et les autres citoyens. Notons que c'est cette crise qui a permis l'institutionnalisation du tam-tam; son acceptation et sa reconnaissance par la société montréalaise.

Il faut insister sur le fait que le tam-tam continue d'offrir, semaine après semaine, une expérience intense de sociabilité publique de groupe qui met en jeu les cinq principes développés par Lofland et qui, à partir d'ici, seront au cœur de notre analyse. Cela met de l'avant que le tam-tam repose encore sur une négociation du « vivre ensemble » qui prend place sur le registre de la microsociologie. Caractérisé par l'ouverture, soit par la civilité face à la diversité, le rassemblement accueille une diversité d'usagers qui performant une pluralité d'activités de loisirs, tant passifs qu'actifs, et ce, sans que l'harmonie qui règne soit remise en cause. La sociabilité publique peut notamment y être décrite par une tension entre le fait d'être vu et de regarder, de type « acteur-spectateur », surtout lorsque des individus performant des activités plus actives : c'est le cas des percussionnistes, DJ, danseurs, sportifs, et chevaliers des temps modernes qui, parmi bien d'autres, s'exécutent pour leur propre plaisir, tout en sachant qu'ils sont regardés, voire reconnus pour leurs aptitudes particulières (par le biais d'applaudissements notamment), insistant du coup sur le rôle de l'audience dans cette situation.

Cette tension peut s'incarner plus subtilement, tel que le soutient le principe de l'inattention civile, comme le démontrent les centaines d'individus qui sont assis dans l'herbe, le plus souvent avec des amis, regardant autour d'eux tout en sachant qu'ils sont eux-mêmes regardés. Malgré le fait que le territoire est occupé de manière très dense, tous les déplacements et activités physiques se déroulent sans heurt au tam-tam, illustrant que le principe de la mobilité coopérative participe à son bon déroulement. Enfin, certaines interactions plus rarement observées reposent sur une aide restreinte entre les personnes impliquées, ce qu'exemplifie la situation où des personnes récupèrent les contenants consignés des autres.

## 5.5 Le monument comme point de rassemblement et centre névralgique

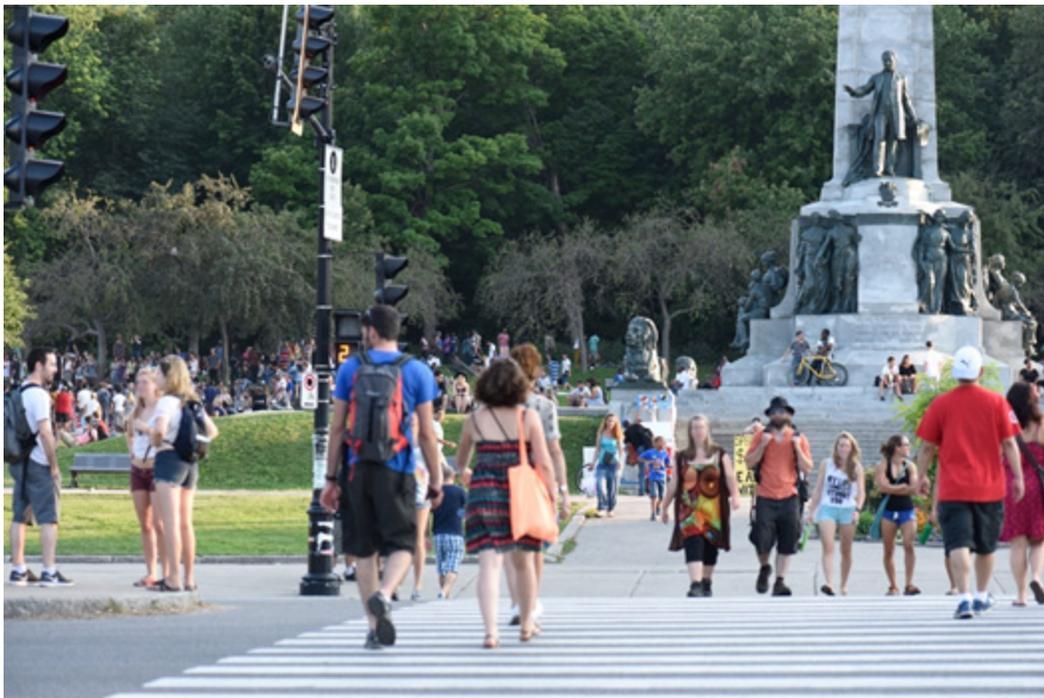
Qu'en est-il du *Monument à sir George-Étienne Cartier* dans le contexte du tam-tam? On ne peut douter du fait que cette œuvre est aussi intrinsèque à ce rassemblement que le sont les musiciens. Cela se dégage des articles de journaux cités précédemment qui, dès qu'ils font plus qu'une simple mention du tam-tam, tendent à énoncer la présence de cette œuvre d'art majeure. La manière de le nommer reflète toutefois différents degrés d'appropriation et de compréhension de l'objet : en plus de la version officielle, on retrouve des dénominations raccourcies (monument de Cartier), toponymiques (monument Sir-Georges-Étienne-Cartier), métonymiques (monument surmonté de l'ange; statue de l'ange; statue de Georges-Étienne Cartier), erronées (monument à Jacques Cartier) et généralistes (grand monument au bas de la montagne; la statue). Le plus souvent, sa mention sert à situer spatialement le tam-tam, qui se déroule ainsi « au pied » ou « autour » du monument, mais aussi, avec moins de popularité, « près », « devant », « au », ou quelquefois « aux abords », « sous » (la statue ou les ailes de l'ange) ou « sur les marches de... » De manière rarissime, la mention du monument force l'interprétation de son rôle dans un tel contexte. C'est le cas de ce journaliste qui, s'interrogeant sur le rôle des œuvres d'art dans l'environnement urbain, note que certaines œuvres peuvent devenir des points de rassemblement et de célébration :

Le monument dédié à Sir George-Étienne Cartier [...] symbolise la liberté, la paix et l'harmonie entre les peuples. C'est ce qui est écrit dessus. « We are of different races not for strife but to work together for the common welfare », peut-on y lire (citation de Cartier, père de la Confédération, alléluia !). En remplaçant « to work » par « to have fun », nous avons là une devise qui colle bien aux tam-tams du dimanche.

Ainsi monopolisé par les jeunes, le magnifique monument sort des oubliettes de l'histoire et reprend vie. Il prend un nouveau sens, un sens plus profond que la simple commémoration d'un vieux document poussiéreux.

C'est à se demander si ce n'est pas le monument, plus encore que les tam-tams, qui exerce un tel magnétisme sur les foules. (Lepage 1994)

À l'évidence, on sait que c'est une expérience de sociabilité exacerbée et non le monument qui attire les foules.



**Figure 5.13: Le monument à sir George-Étienne Cartier est le point de repère du tam-tam, notamment en raison de son emplacement en bordure de l'avenue du Parc et dans l'axe de la rue Rachel.**

Crédit photographique : Thibaut Larquey, août 2014



**Figure 5.14: Comme porte d'entrée au tam-tam, le monument est un lieu où l'on se donne rendez-vous.**

Crédit photographique : Thibaut Larquey, août 2014

Pour rester sur le terrain de la sociabilité publique, nos observations ont permis d'étayer les dynamiques autour du monument à ce père de la Confédération canadienne et de lui attribuer quatre fonctions dans ce rassemblement qui sont interreliées. Les deux premières ne sont pas propres au tam-tam, mais y ont quand même une résonance particulière. Premièrement, le monument joue un rôle signalétique, grâce à sa hauteur exceptionnelle (30 mètres), à son ampleur et à son emplacement stratégique dans le parc et la ville. En effet, il se trouve dans l'alignement de la rue Rachel et fait face au parc Jeanne-Mance, du côté ouest de l'avenue du Parc (figure 5.13). Visible dans la distance, l'œuvre permet aux participants de s'orienter et agit, en quelque sorte, comme point de rassemblement. Pour celui qui n'est jamais venu le dimanche après-midi, mais qui sait devoir se diriger vers l'ange qui trône en haut de la colonne, c'est un repère facilement reconnaissable. Cela est tout de même relatif : avant de voir le monument, le participant pourrait être appelé par le rythme des tambours qui résonne dans les quartiers environnants. Deuxièmement, l'œuvre marque le seuil du parc du Mont-Royal et est la porte d'entrée du tam-tam. Concrètement, on constate que les participants, après avoir traversé l'avenue, arrivent par l'est et s'introduisent à la scène en déambulant sur la terrasse ou encore en bas de celle-ci. On y voit plusieurs personnes qui utilisent cet espace comme point de

rencontre : qu'ils soient seuls ou en groupe, qu'ils soient venus à pied ou à vélo, ces individus assis ou debout balaient le paysage du regard pour retrouver leurs confrères, usant parfois de leur téléphone cellulaire. Plusieurs profitent tout simplement des marches comme de bancs publics où ils peuvent être passifs (figure 5.14).



**Figure 5.15 : Le monument exerce une force centrifuge sur les activités du tam-tam, alors que la majorité des participants s'installent et ainsi rayonnent autour de lui.**

Crédit photographique : Thibaut Larquey, août 2014



**Figure 5.16: Les vendeurs qui ont obtenu un permis sont installés autour du monument.**

Crédit photographique : Thibaut Larquey, août 2014



**Figure 5.17: Les percussionnistes sont installés aujourd'hui dans le terrain en pente, à l'arrière du monument, où ils attirent plusieurs spectateurs. Sur cette photo, on voit le rassemblement causé par le groupe principal de musiciens.**

Crédit photographique : Thibaut Larquey, août 2014

Les deux autres fonctions reposent sur le fait que le monument participe activement à l'organisation de l'espace du tam-tam et qu'il agit comme point de concentration des fonctions centrales à l'événement. Autrement dit, alors que la troisième fonction est de type centrifuge, la quatrième est centripète : pour comparer l'organisation du tam-tam à une forme urbaine, on constate que le monument est le centre-ville autour duquel d'autres fonctions et développements se rattachent. L'œuvre est troisièmement le point central autour duquel rayonne l'ensemble des activités du tam-tam décrites précédemment (figure 5.15). Quatrièmement, le monument est le centre névralgique du rassemblement, une fonction importante qui mérite une discussion en profondeur.

Le monument est en effet le noyau social du tam-tam : c'est autour de lui que l'on retrouve la plus grande concentration d'activités (musique, commerce), mais aussi la plus grande densité de participants (danseurs, spectateurs, acheteurs) (figures 5.16 et 5.17). L'aménagement autour du monument contribue à cette fonction (voir la carte à la figure 5.1 et le détail qui suit à la figure 5.19). Les trois plateaux en forme d'hémicycle, aménagés à même la pente de la montagne, permettent de répartir l'action mais aussi d'encadrer la scène, d'autant plus qu'une végétation dense vient entourer le monument sur ses côtés nord et sud. Au sol, en bas de la terrasse, se trouvent les vendeurs qui ont obtenu un permis. Dans la pente, quelques spectateurs ont pris place : ils ont ainsi un point de vue privilégié sur les percussionnistes et sont aux premières loges pour profiter de la musique. Tout au fond, à l'orée de la forêt, on peut se procurer des substances illicites.

Pour sa part, l'énorme terrasse qui fait partie de la composition du monument, circonscrite par des marches et ceinturée par quatre sculptures de lions, a changé de fonction au cours de l'histoire du tam-tam. À l'origine, les marches qui se trouvent sur les côtés de la base du monument accueillait une cinquantaine de percussionnistes. Lors d'un entretien, la représentante de la Direction de la diversité sociale explique qu'il s'agissait de leur scène où ils étaient mis en valeur. Les musiciens étaient le centre de toute l'attention et le monument était en quelque sorte leur décor ou, à tout le moins, leur arrière-plan. L'action s'articulait autour d'eux : on pouvait danser partout sur la terrasse, alors que des spectateurs pouvaient les regarder, assis dans la pente derrière le monument. Selon l'intervenante de l'équipe de la diversité sociale, le choix de ce lieu est en quelque sorte naturel : « Spontanément, les gens l'on fait là. Il y a une raison : c'est comme une agora [...]. C'était naturellement un lieu qui prêtait à des festivités comme ça. » Aujourd'hui, on constate que les musiciens sont toujours dans l'enceinte autour de l'œuvre monumentale, mais ils forment deux groupes. Le plus grand des deux, autour

duquel sont rassemblés dans une grande proximité spectateurs et danseurs, se trouve au sud de l'œuvre : il est installé dans un coin formé d'un mur de soutènement qui a été construit parallèlement aux trois plateaux derrière l'œuvre, et sur lequel certains spectateurs s'assoient. Le second groupe est au nord et ne compte généralement qu'une dizaine de musiciens et quelques curieux. Ce deuxième groupe a sa propre démarche musicale, qui ne crée pas de conflit rythmique avec le premier groupe, plus important d'un point de vue sonore.

Le déplacement du groupe des musiciens, accompagné de sa curieuse division, survient en mai 2005, alors que le Bureau d'art public de la Ville de Montréal amorce d'importants travaux de restauration sur l'œuvre, qui vont se poursuivre jusqu'en mai 2008. L'investissement de trois millions de dollars permet : « la reconstruction de la structure en béton supportant la terrasse, la restauration des éléments en granit, le rétablissement de l'intégrité structurale de la sculpture couronnant le monument et la restauration des bronzes » (Fisette et Popova 2012-13, 26). En amont des travaux, la Ville a prévu un scénario pour le tam-tam, qui dévoile que le monument fait partie intégrante de la manifestation : « Après plus de 20 ans passés aux abords de la statue de Sir George-Étienne Cartier au pied du mont Royal, les célèbres tam-tam déménageront quelques centaines de mètres plus loin l'été prochain le temps que soit retapé le monument qui date de 1919 » (Rodrigue 2004). Entre-temps, en 2006, alors que le chantier dévoile sa complexité, ce qui entraîne des retards, une porte-parole de la Ville précise que ceux-ci auront aussi des conséquences sur les tam-tam : « Une partie des travaux seront effectués sur place. Les tam-tam ne pourront donc vraisemblablement pas retrouver leur nid avant 2008. Ils devront continuer d'avoir lieu chaque dimanche en périphérie du chantier » (Béland 2006).

Dans l'entrevue qu'elle nous a accordée, la représentante de la Division des événements publics revient sur la solution qui est développée de manière concertée par son équipe (qu'elle représente) et le Bureau d'art public (soit l'ingénieure responsable de la restauration), afin d'offrir une alternative au tam-tam pendant la restauration du monument. Du coup, c'est le rôle évolutif du monument dans le tam-tam qui est validé. Si un déménagement au parc Jeanne-Mance a été évoqué (« On aurait eu bien de la misère à amener le monde là », de l'aveu de l'intervenante), la solution retenue a plutôt consisté à installer des gradins. Ceux-ci ont été installés à l'extérieur de la terrasse, du côté nord-ouest, faisant face à la montagne. L'idée était d'offrir aux musiciens des marches reproduisant l'emmarchement du monument, pour leur offrir un contexte semblable : « une place, une installation, un point de rencontre. » On a mis de l'avant le rôle du monument comme scène des musiciens et comme porte d'entrée du site, mais surtout comme point de repère autour duquel se développe le tam-tam. Selon cette

représentante, la Ville devait se montrer proactive et offrir la solution qui était, à son avis, la moins dérangeante pour la tenue de l'activité.



**Figure 5.18: À l'arrière du monument, des jeunes hommes se disputent une partie de *sepak takraw*.**

Crédit photographique : Thibaut Larquey, août 2014

Nos observations ont aussi permis de constater qu'une fois le chantier fermé, le tam-tam n'est jamais revenu sur la terrasse, directement autour du monument. Le déplacement physique, prévu pour être temporaire, marque une donc rupture dans l'histoire de l'événement. Du coup, le rôle du monument a aussi changé : de scène principale, il conserve le rôle de porte d'entrée et de cœur du rassemblement. Certains continuent de profiter de son rôle de scène et y pratiquent le *hacky sack*. En bas des marches, on peut également distinguer des jongleurs, qui utilisent des balles et des quilles, mais aussi des joueurs de volleyball au pied (pratique nommée *sepak takraw*, qui serait originaire d'Asie du Sud-Est); ces derniers sont toujours au même endroit, derrière les vendeurs à l'arrière du monument (figure 5.18).

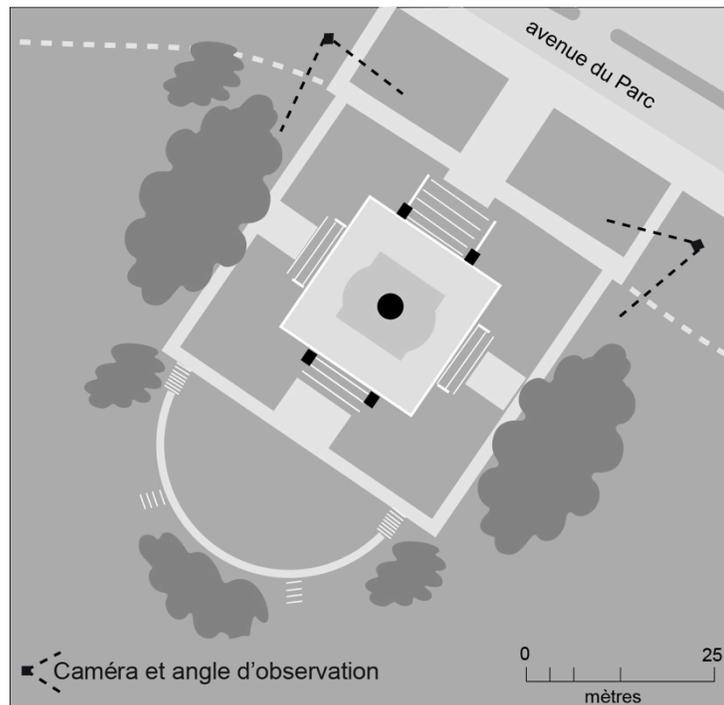
### **5.5.1 Une œuvre comme une inconnue**

Malgré que l'œuvre soit le point de rassemblement et la porte d'entrée du tam-tam depuis plus de vingt ans, qu'elle en constitue le cœur névralgique et qu'elle en articule l'espace, il faut

admettre que son identité, voire son statut en tant qu'œuvre d'art n'est probablement pas connu d'un grand nombre de personnes. Il faut envisager qu'il est tout à fait possible d'aller au tam-tam sans conceptualiser la présence de l'œuvre, ou encore sans véritablement la regarder : une personne qui participe au tam-tam pour la première fois a plus de chance de remarquer le monument qu'un habitué. Cela peut être exemplifié par le fait qu'à part quelques allusions à sa composition (piédestal, figure allégorique, terrasse et marches), aucune description complète ou précise de l'œuvre n'a été nécessaire jusqu'ici pour bien saisir le mode d'opération du tam-tam. Le *Monument à sir George-Étienne Cartier* n'est pas accessoire au rassemblement : nous argumentons que la manière par laquelle on apprécie sa présence est semblable à celle par laquelle nous sommes en relation avec ces centaines de personnes qui nous sont étrangères au tam-tam et avec qui nous sommes pourtant en séjour.

Dans cette perspective, nous croyons que l'œuvre d'art est appréciée au tam-tam, à l'échelle individuelle (les quatre fonctions décrites ci-haut relèvent de l'échelle du rassemblement), à la manière des principes développés par Lofland. Ainsi, pour ceux et celles qui remarquent plus ou moins sa présence, le rapport entre ces participants et l'œuvre se décrit comme une inattention civile : peu importe, selon ce principe, qu'elle soit réellement vue ou reconnue, les usagers sont d'une certaine manière en interaction avec elle, même de manière ténue. Pour les participants qui s'y donnent rendez-vous, l'œuvre offre une aide restreinte : elle leur propose une localisation. Même chose pour ceux qui l'utilisent comme banc et s'y assoient, nous dirons aussi que c'est l'aide restreinte qui se manifeste. Pour sa part, la terrasse de l'œuvre est fortement empruntée par des piétons qui y déambulent de manière coopérative avec sa composition, en faisant usage ou en contournant les marches, ou en évitant certaines composantes artistiques (pensons aux lions sur les socles). Ce vocabulaire de la sociabilité publique, dont nous venons d'esquisser la transposition dans l'étude des interactions qu'ont les publics avec les œuvres d'art dans les espaces publics, aura réellement été mis à l'épreuve pour étayer les observations que nous avons faites autour de ce monument à d'autres moments que le tam-tam. Si la logique de la sociabilité publique s'applique tant durant le tam-tam que dans la quotidienneté, les observations qui suivent ne mettent plus en scène des groupes, mais bien des individus.

## 5.6 Une placette souple pour publics nombreux



**Figure 5.19 : Détail du site du monument, ainsi que la position et l'angle de la caméra durant les observations.**

Source : Nathalie Vachon, INRS, carte préparée aux fins du présent projet de recherche

Le *Monument à sir George-Étienne Cartier* (1919) de l'artiste canadien George William Hill est un hommage à cet homme politique et père canadien-français de la Confédération de 1867. Perçu, même au moment de son inauguration, comme étant « a strange mix of British imperialism and Canadian nationalism » (Gordon 2001, 89), il est composé de 18 figures de bronze qui se déploient autour de la base et sur la colonne qui composent le monument. Faisant face à l'est et à l'ouest se trouvent des figures allégoriques des neuf premières provinces à joindre la Confédération; les groupes statuaire faisant face au nord et au sud sont des représentations de l'éducation et de la loi, deux domaines dans lesquels sir Cartier a fait sa marque. Une statue de l'homme de plain-pied, ainsi qu'une autre d'un soldat tenant dans ses mains un drapeau se trouvent au-dessus des figures des provinces. Tout en haut de la colonne a été installée une statue de ce que l'on croit communément être un ange, mais qui est en fait la figure allégorique de la Renommée, tenant dans ses mains des lauriers. La composition complexe s'articule sur une architecture conçue par les frères Edward et William S. Maxwell, comprenant une terrasse entourée de marches qui fait partie intégrante du monument : les

interactions en lien avec ces éléments architecturaux seront donc pris en compte dans l'analyse des publics (le travail de Hill est indissociable de celui des frères Maxwell)<sup>35</sup>. Même chose pour les quatre lions, symboles de l'Empire britannique, qui se trouvent aux quatre coins de la terrasse et qui sont en fait l'œuvre du sculpteur belge Louis François Étien : ils font sans contredit partie de la composition (cette description est basée sur : Gubbay 1979).

Six périodes d'observation filmées ont été effectuées entre 2011 et 2014, de manière à couvrir différents moments de la journée et de la semaine, entre les mois de juin et septembre. Nos analyses ont été validées lors d'un retour sur le terrain qui a eu lieu en juin 2014. La caméra a été disposée à deux endroits le long de l'avenue du Parc : au nord-est de l'œuvre à cinq occasions, ainsi qu'en son sud-est lors d'une période (voir figure 5.19). Si le choix de positionner la caméra du côté de la rue (et non du parc) a l'inconvénient de se priver d'une partie de la vie sociale qui se déroule autour du monument, reste qu'il est possible de voir les quatre lions qui ceinturent la terrasse dans la quasi-majorité des bandes vidéos, et que le champ est assez large pour suivre la trajectoire des usagers qui passent dans l'enceinte de l'œuvre. Sans vouloir diminuer le fait qu'il y a une tache aveugle dans l'image (et dans nos observations), causée par la présence du piédestal de la figure de la Renommée, une proportion importante de l'activité autour de cette œuvre découle de l'interface entre l'œuvre et les axes de circulation qui font face à son côté principal, à l'est (c.-à-d. l'avenue du Parc et la rue Rachel). C'est plutôt hors champ, dans la distance, que se trouvent les publics qui sont exclus de nos observations, dont les automobilistes, les usagers du transport en commun et les cyclistes qui empruntent l'avenue, ainsi que les piétons qui empruntent les larges trottoirs de part et d'autre de celle-ci. De par sa stature, le *Monument à sir George-Étienne Cartier* marque le seuil de cette entrée du parc du Mont-Royal à l'échelle de l'automobile. Notons au passage que, selon Janice Eleanor Seline, ce type de geste monumental allait contre le plan du créateur du parc, l'architecte paysagiste Frederick Law Olmsted :

Even the George-Etienne Cartier monument, designed by George Hill and erected in 1919, seems, by its height and gigantism, to be designed to be viewed from a distance or from a speeding vehicle. It signals the existence of the park, but it is out of keeping with the idea of seductive intimacy of Olmsted's increasingly tranquil, leafy boulevards leading the visitor easily in the upper regions of the park. (Seline 1983, 155-156)

---

<sup>35</sup> Dans le cas du *Monument à la reine Victoria*, abordé au chapitre 3, le dispositif de mise en valeur (lit de plantation et muret) a été conçu ultérieurement, et non de manière conjointe comme c'est le cas pour le *Monument à sir George-Étienne Cartier*.

Pour ces innombrables personnes en transit, qui peuvent noter ou non la présence de l'œuvre en passage, en raison de sa monumentalité qui la rend très visible, et ce, particulièrement dans un espace gazonné non planté (à l'exception de quelques arbres qui le mettent en valeur), nous dirons que leur rapport avec l'œuvre est de l'ordre de l'inattention civile.

À partir des observations, on peut établir les dynamiques générales de ce secteur du parc du Mont-Royal. Durant la semaine, la fréquentation du parc augmente généralement au cours de la journée. La fin de semaine, le parc est populaire tout au long de la journée. Nous retenons principalement que le parc, qui est connecté à plusieurs quartiers résidentiels, est sans contredit un lieu d'activité physique et de loisirs très prisé par les Montréalais. Lors de toutes nos visites, un grand nombre de cyclistes et de joggeurs a été vu en déplacement autour de l'œuvre, ainsi que des promeneurs, dont plusieurs avec leurs chiens, ainsi que des parents avec des poussettes. La grande majorité des individus pratiquant un sport qui reposent sur un déplacement (les cyclistes et les joggeurs) passent à côté ou contournent la terrasse de l'œuvre afin d'éviter ses marches. Contourner l'œuvre exprime, pour ces sportifs, une forme de mobilité coopérative : le fait d'emprunter une trajectoire qui permet d'éviter les marches menant à la terrasse, que ce soit parce qu'elles rendent le déplacement plus ardu ou parce que d'autres usagers, se déplaçant plus lentement, sont déjà dans l'enceinte du monument, rend visible la présence de l'œuvre par la négative. Parfois, c'est tout à fait l'inverse qui se produit. Des sportifs en quête de défis (des coureurs) ou encore de sensation peuvent choisir d'emprunter les marches et de traverser la terrasse. Nous avons aussi vu à deux reprises des cyclistes descendre, à une certaine vitesse, les marches du monument : l'œuvre accueille ce déplacement, ce qui produit un relâchement de la mobilité coopérative. Pour d'autres, comme les visiteurs (d'ici comme de l'étranger), le vélo peut être un mode de déplacement non pas sportif, mais plutôt de découverte, ce qui donne lieu à des comportements que l'on associe à l'inattention civile : c'est le cas de quatre cyclistes qui sont à la queue-leu-leu et qui jettent un regard sur l'œuvre en passant à côté.

Pour conclure sur les déplacements en traitant des piétons, il faut faire état de la tendance très lourde qui consiste à faire le choix d'entrer ou de sortir du parc (ils se déplacent beaucoup dans l'axe est-ouest) en passant par ce monument qui en marque le seuil. Cela peut se faire sans qu'une relation ne se matérialise avec l'œuvre d'art, sauf peut-être par des regards. Ce comportement très commun est tributaire du fait que l'œuvre comprend une terrasse; il est directement influencé par les composantes architecturales du monument (marches et immense socle supportant la colonne au centre) avec lesquelles les usagers doivent composer. Traverser

l'enceinte de l'œuvre se décrit par la combinaison des principes d'inattention civile et de mobilité coopérative. Dans le cas des nombreux curieux qui s'approchent du monument pour le regarder et qui en font possiblement le tour, le ralentissement de leur rythme de promenade ou encore le fait de marquer l'arrêt devant l'œuvre vient témoigner qu'ils s'intéressent à l'objet avec plus ou moins d'insistance. Dans ces cas-là, il s'agit d'une combinaison des deux mêmes principes d'inattention civile et de mobilité coopérative : pour être plus précis, il s'y produit un relâchement de l'inattention, au profit d'une reconnaissance et d'une valorisation de la singularité de l'objet. Cette appréciation de la singularité de l'œuvre est encore plus marquée, s'éloignant de plus en plus de l'inattention, lorsque des individus viennent spécifiquement voir l'œuvre et la regarder : nous avons observé ce comportement à quelques occasions. Aussi fréquent est le fait de marquer l'arrêt dans sa trajectoire pour regarder l'œuvre, dans la distance : cela se justifie par le fait que cette œuvre monumentale demande un certain recul pour apprécier certaines de ses parties, ou encore pour la contempler dans son entièreté. Cette relation à l'œuvre est empreinte d'une certaine appréciation de la singularité (moins importante que pour ceux qui en font le tour). De plus, la prise de photographies de l'œuvre va souvent de pair avec la question des déplacements : nous y reviendrons plus bas.

Pour revenir aux activités sportives, certaines se pratiquent en séjour. C'est le cas de cours de groupe qui ont lieu dans ce secteur, comme la cardiopoussette (vu la semaine en avant-midi), mais qui est sans lien avec le monument. En d'autres moments, l'œuvre peut accommoder ceux qui font de l'exercice et devenir un véritable plateau sportif : cela met en lumière la souplesse et la richesse de ses composantes architecturales, tout en proposant diverses lectures du principe d'aide restreinte. Par exemple, sur l'heure du midi un jour de semaine, nous avons vu un groupe faire des exercices directement sur la terrasse du monument (pendant qu'un autre groupe est en arrière-plan); le groupe se déplacera à l'arrivée sur les lieux d'un camion d'employés municipaux. Ici, la terrasse prête sa surface quelques minutes à ce groupe, en supportant son activité : elle devient alors un lieu, qui se distingue par sa flexibilité. Les personnes qui font de l'exercice seules ou en petits groupes peuvent tirer profit de l'une ou l'autre des composantes du monument; les comportements qui sont relatés dans ce passage ont été observés à quelques occasions seulement, sur l'heure du midi la semaine et le samedi matin, ce qui ne veut pas dire qu'ils ne peuvent être relativement courants. Tout en profitant de ce lieu qui les accueille (qui les aide, d'une certaine manière dans leur entraînement), ces personnes provoquent un relâchement graduel de l'espace. À ce titre, il faut mentionner les marches et les bases des lions qui sont en bordure de la rue que des individus apprécient quand vient le temps d'étirer les muscles de leurs jambes. Ces socles, parce qu'ils

font face aux marches menant à la terrasse, permettent de choisir la marche qui offre la hauteur recherchée à celui qui veut y poser son pied et s'étirer. Les marches menant à la terrasse offrent un substitut intéressant aux « steps » que l'on retrouve dans les salles d'entraînement et qui offrent plusieurs possibilités. Nous avons vu un homme faire des tractions sur celles-ci, en s'appuyant sur des marches plus hautes que ses pieds.

Le tam-tam a des effets secondaires qui sont visibles à d'autres moments de la semaine que le dimanche. Nous avons entendu en fin d'après-midi (la semaine et le samedi) des tam-tams résonner. Mais surtout, le commerce de substances illicites, dont le tam-tam serait à l'origine selon un journaliste cité plus haut, fait partie de la vie sociale de ce secteur. Nous le comprenons dès notre première période d'observation, un samedi en fin d'après-midi de 2011, alors que nous vivons nous-mêmes, en raison de la caméra que nous avons installée sur un trépied, une déclinaison du principe de civilité face à la diversité. À deux reprises, des hommes s'approchent de nous pour s'enquérir, si l'on peut dire, de la raison de notre présence. La première fois, un homme qui est assis dans les marches menant à la terrasse se lève six minutes après que nous soyons arrivés et marche dans notre direction : il flâne de manière plus ou moins subtile, pour nous observer. Cinq minutes plus tard, une altercation survient juste au sud de l'œuvre (hors du champ de la caméra); un homme descendant l'avenue du Parc, interpellé à la fois par la scène et notre présence, s'arrête à quelques mètres de nous et « flâne. » La tension monte et un attroupement se produit, attirant l'attention de plusieurs personnes sur le site, auquel notre curieux se joint. Une fois la scène terminée, cet homme repasse devant nous avec la même curiosité puis continue, tout en s'éloignant, à jeter un œil sur nous. Bien que la vie retrouve rapidement son cours (un couple prend une photo de l'œuvre, puis de l'un d'entre eux avec un lion dès qu'un certain calme est rétabli), nous choisissons de partir de ce site après 22 minutes d'observation, en raison de notre inconfort. Un jeudi après-midi de 2014, c'est la présence des caméras d'une populaire émission de caméra cachée, où des personnes ordinaires se font prendre dans des situations loufoques, qui les intriguent. Un homme, que l'observatrice indique reconnaître parce qu'il est souvent présent sur ce site, se poste dans les marches menant à la terrasse pour observer la situation. Il y restera jusqu'à ce qu'un confrère vienne le rejoindre, accompagné de deux jeunes femmes : alors que les hommes s'assoient sous la statue de Cartier, les femmes se dirigent vers le nord-ouest, dans la direction que leur indique l'un des hommes. De manière générale, les hommes qui sont dans l'enceinte du monument doivent tenir le rôle de vigie, car il y a une présence plus forte de commerçants tout en haut de l'hémicycle, à cet endroit plus discret près du boisé. Le monument leur offre ainsi une aide restreinte, car il leur permet d'être surélevés, en bordure de la rue, ce qui facilite

leur surveillance des environs : on peut imaginer que la base du piédestal leur offre une forme d'intimité et la possibilité de se dissimuler. Dans l'ensemble, le pacte de civilité dans la diversité entre eux et nous n'a pas été brisé, comme l'évoque l'observatrice dans ses notes quand elle écrit : « ils étaient un peu indifférents [à] ma présence (et [à] la présence des policiers qui passaient souvent et par les caméras [lors de] la journée de tournage de leur émission). »

Le monument a une fonction de point de rencontre pour les individus qui se donnent rendez-vous dans ce secteur du parc du Mont-Royal, ce qui s'est manifesté lors de la plupart des périodes d'observation : c'est pratiquement la seule œuvre de notre corpus où cela s'est produit. Nous l'observons particulièrement un après-midi de semaine, alors que plusieurs personnes s'y donnent rendez-vous autour de 15 h, mais surtout un samedi matin, à 9 h 30 puis à 10 h. Le monument étant la réponse à la question « où allons-nous nous rencontrer ? », il offre un lieu, et donc un type d'aide restreinte à ces groupes qui ont également déterminé l'heure de leur rencontre. Puisque certains arrivent en avance et d'autres, en retard, le temps ainsi dégagé entre les arrivées et les rencontres offrent une multitude de possibles – l'aide restreinte est alors doublée. La terrasse, où l'on peut flâner, et les marches qui font face à la rue, où l'on peut s'asseoir sous la statue de Cartier, sont alors pratiques et populaires : en raison du fait que le monument est surélevé par rapport au reste du site, il offre la possibilité d'être visible tout en balayant du regard les environs pour savoir si son ami arrive enfin. Nous ajoutons dans cette catégorie les gens qui se sont rejoints sur les bancs qui sont adossés au monument, parce qu'ils sont en lien avec lui; leur présence à cet endroit repose sur celui-ci. Par ailleurs, les gens qui se rendent à leur rendez-vous avec un vélo doivent composer avec leur moyen de transport : une femme, venue rencontrer une amie et son enfant, l'a ainsi sécurisé sur un support à vélo. Celle-ci démontre bien qu'attendre ne veut pas dire rester sur place : arrivée vingt minutes avant l'heure de leur rencontre, elle est allée se promener dans le parc. Pour un cycliste, dont la tenue démontre le sérieux de la pratique, attendre un ami huit minutes lui offre l'occasion de pratiquer ses « tricks. » Arrivé avec une compagne, qui s'assoit sur un banc, ce cycliste monte les marches menant à la terrasse en sautant avec son vélo : il force du coup un groupe qui fait une visite du parc à emprunter la pente gazonnée pour descendre la terrasse plutôt que les marches. Il fera un tour sur la terrasse, répétant l'exercice sur les marches centrales. Une fois l'ami arrivé, tous les trois discuteront quelques minutes avant de reprendre la route ensemble. Ce cycliste téméraire illustre donc l'activation de deux déclinaisons de l'aide restreinte : le monument comme point de rencontre et comme équipement sportif d'un certain niveau. Ce dernier est couplé à la reconnaissance de la singularité de l'objet, et provoque un relâchement de ceux-ci.



**Figure 5.20 : Une mère et son fils se font photographier sous un groupe sculptural.**  
Crédit photographique : Denise Caron, juin 2014



**Figure 5.21 : Un enfant, assis sur un lion, se fait photographier.**  
Crédit photographique : Denise Caron, juin 2014

Comme le rappellent certains membres de ce groupe de visite guidée, qui prennent quelques photos de l'œuvre depuis l'avenue du Parc avant de reprendre la rue Rachel, ce monument est très souvent photographié (plus d'une vingtaine d'occasions au cours de nos observations filmées). Cela témoigne à la fois d'une aide restreinte (avoir une trace de notre passage ou de notre présence en ces lieux, que l'œuvre vient localiser) et d'une appréciation de sa singularité (l'œuvre comme élément distinctif du parc). Notons que l'activité est en fait si populaire qu'il arrive fréquemment que des individus prennent des photos en même temps : cela est possible parce que l'œuvre joue sur plusieurs échelles et que ses composantes peuvent être isolées dans l'espace (il y a des éléments sculpturaux sur les quatre côtés du socle qui sont placés à différentes hauteurs). Cela n'a jamais entraîné de liens plus directs entre individus, sauf à une occasion qui est détaillée plus loin. En raison de l'échelle monumentale de l'œuvre, elle est souvent photographiée dans la distance. Prendre des photos de loin peut répondre au fait que le visiteur n'a pas envie de prendre le temps de marcher plus près de l'œuvre : on voit des touristes prendre une photo et poursuivre leur route. On se fait aussi prendre en photo avec le monument malgré la distance : plusieurs sujets choisissent de se placer dans l'escalier menant à la terrasse. L'œuvre est alors entière et l'humain peut en quelque sorte servir à en comprendre l'échelle; comme pour cette jeune femme qui lève les bras dans les airs, en forme de « V », pour signifier la majesté et la grandeur du monument comme de la montagne. On se fait aussi prendre en photo dans la proximité, avec un groupe statuaire par exemple (figure 5.20). Se faire prendre en photo avec un lion est une action fréquente (figure 5.21). La photo prise à côté d'un félin sculpté peut aussi permettre de saisir l'échelle du monument. Des adultes choisissent de s'asseoir sur un lion, ce qui est déjà humoristique en soi, et d'autres y ajoutent une touche supplémentaire, comme le fait de lever le bras pour prétendre que l'on prend part à un rodéo. Par ces scénarii, ces personnes utilisent la singularité de l'œuvre pour mettre en valeur leur propre créativité, ce qui a pour effet de relâcher la spécificité de l'œuvre. La prise de photo donne lieu dans plusieurs cas à d'autres activités et à un séjour dans l'enceinte du monument. Par exemple, la photo incite souvent les gens à prendre un peu de temps pour la regarder, ou encore pour en faire le tour : l'intérêt pour sa singularité se développe alors dans le temps, allant jusqu'à 9 minutes. Le fait de prendre une photo incite certaines personnes à s'asseoir dans l'enceinte de l'œuvre ou sur un banc à proximité. Dans un cas, c'est la prise de photo en soi qui incite à un séjour : un homme posant son vélo et sortant son trépied a pris des photos pendant cinq minutes.



**Figure 5.22 : La patine des lions en bronze témoignent de leur grande utilisation.**

Crédit photographique : Denise Caron, juin 2014

Le fait que l'œuvre se divise en plusieurs composantes (architecturales et artistiques) lui permet d'entretenir des rapports avec ses publics à diverses échelles. Les marches, surtout celles faisant face à la rue, peu importe leur niveau, sont employées comme banc, ce qui dénote une aide restreinte pour quiconque a besoin d'assouvir ce besoin basique. Cette populaire fonction, dont la durée observée va de deux à des dizaines de minutes, répond à différents impératifs dans le parcours de ces publics : la nécessité pour un cycliste, un piéton ou un groupe d'amis de prendre une pause ou de boire une boisson, ou encore, pour un touriste, la possibilité de consulter une carte pour réfléchir à son itinéraire. Enfin, l'aide restreinte des marches est doublée de celle offerte par les lions pour un jeune homme. Assis sur les marches en haut de la terrasse, il assiste à la montée de tension décrite ci-dessus (alors que nous notions la présence de vendeurs de drogue) et décide alors de se déplacer pour s'asseoir sur la bordure de la terrasse, à quelques mètres de l'animal : il est alors moins visible des protagonistes de la dispute, car le lion le place dans leur angle mort. Les quatre lions sont, comme nous l'avons vu avec la photographie, un élément particulièrement apprécié des publics. Un homme qui attend une amie pendant une vingtaine de minutes se couche sans son chandail sur le dos d'un des lions (du côté du parc), pour se faire bronzer : l'aide restreinte dont il profite découle d'un détournement de la sculpture, créé par son utilisation comme pièce de mobilier,

qui s'ajoute au fait que le monument était son point de rencontre. Enfin, il faudra noter que les enfants apprécient cette œuvre et bien sûr les lions, qui offrent de riches possibles (la patine du bronze des lions démontre qu'ils sont très utilisés, comme à la figure 5.22). Nous avons pu observer que ceux-ci aiment toucher les lions et les monter, ce qui est à la rencontre de l'aide restreinte et de la reconnaissance de leur singularité. Puisque ce sont toujours les adultes qui décident, nous avons entre autres vu un parent, mécontent de voir son enfant sur un lion, lui tendre la main pour l'obliger à descendre, car cette activité n'était pas prévue à leur horaire. Il en est de même pour les enfants, grands amateurs de différences de niveaux de sols, qui aiment monter les marches ou encore courir sur la terrasse ou dans la pente gazonnée qui conduit à celle-ci.

Puisqu'il est très fréquent d'observer plusieurs individus ou groupes en action au même moment sur le site, la question de la sociabilité entre personnes s'imposent. Cela dit, le monument couvre un très large territoire et comprend plusieurs composantes, ce qui fait qu'il accommode une pluralité d'actions en simultané : les humains sont souvent distancés les uns des autres et n'ont pas nécessairement à être en contact. À une seule occasion, nous avons vu deux couples s'échanger leurs caméras pour se prendre mutuellement en photo avec le monument (manifestation d'aide restreinte, entre humains). À cela s'ajoute un possible effet d'entraînement. Un couple, voyant que l'autre se met à faire le tour du monument pour le regarder sous différents angles, décide de l'imiter : c'est là une manifestation du principe du rôle de l'audience. Enfin, la présence de l'observatrice et de la caméra incite un homme à lui demander l'heure à deux reprises (aide restreinte). Aussi, une jeune femme impliquée dans le tournage de l'émission de caméra cachée vient également s'enquérir de ce que l'observatrice est en train de filmer.

## **5.7 Les avantages de la monumentalité et de la densité**

La transposition et la mise à l'épreuve du vocabulaire de la sociabilité publique pour qualifier les interactions qu'ont les publics avec le *Monument à sir George-Étienne Cartier* ont profité de l'échelle monumentale et du vocabulaire architectural de cette œuvre, ainsi que de la densité de la sociabilité publique du tam-tam. Au cours de cet événement hebdomadaire estival, qui fait partie de sa routine (il ne relève pas de l'exception), le monument joue un rôle quadruple : il signale un point de rassemblement dans la distance; il est le seuil de l'événement; il est son cœur névralgique où sont regroupées les fonctions importantes; il organise l'espace, en ce sens

que des sous-espaces se déploient autour de lui. C'est par la rupture, lors de sa restauration, que son rôle se précise : en entraînant la scission et le déplacement permanent des musiciens, il se dégage que ceux-ci ont besoin d'une scène pour performer et d'un espace pour que leur audience puisse les regarder et danser. D'une certaine manière, cela illustre qu'ils ne sont plus, et ce, depuis un certain temps, l'attraction principale du rassemblement, mais que c'est bien l'expérience de sociabilité publique qui en est le moteur principal : le monument est désormais utilisé comme seuil et comme point de rencontre.

La densité de la sociabilité publique du tam-tam nous a permis d'envisager que les interactions que le monument entretient avec les participants à cet événement sont du même ordre que celles que ces personnes ont entre elles. Pour n'en donner qu'un exemple, les principes d'inattention civile et de civilité face à la diversité, qui permettent aux groupes assis au sol d'être en séjour pour le simple plaisir de le faire, sans que la tension monte, sont tout à fait utilisables pour décrire que ces mêmes groupes n'ont pas de contact avec cette œuvre qui est pourtant très visible sur le site. Cela est d'autant plus vrai dans la quotidienneté, lorsque nous observons que plusieurs personnes empruntent la terrasse de l'œuvre sans regarder les composantes artistiques du monument (autre exemple d'inattention civile doublée d'une mobilité coopérative). Autant la densité sociale a exigé de s'approprier un vocabulaire sociologique pour l'articuler, autant la monumentalité de l'œuvre, ainsi que le fait qu'elle se décline en plusieurs composantes ont exacerbé ses caractéristiques et ont rendu évident un constat important de nos recherches. Si, pour des usagers, le fait de ne pas avoir une relation est également une relation (ce qui est de l'ordre de l'inattention civile), il en va de même pour le rapport entre une œuvre et ses publics. Difficile alors de relayer les personnes, aussi désintéressées par une œuvre soient-elles, au rang de non-public.

Le prochain chapitre se lit comme une variation sur un même thème et traite d'un autre rassemblement qui a lieu le dimanche, l'été, autour d'une œuvre monumentale qui est installée dans un grand parc central. L'étude du *Piknic Électronik*, où *Man, Three Discs* d'Alexander Calder joue, au final, le même rôle quadruple que le *Monument à sir George-Étienne Cartier*, repose sur la mise en évidence d'une autre facette de la sociabilité publique et donc d'une autre manière de vivre les espaces publics et leur culture à Montréal.

## CHAPITRE 6 : *MAN. THREE DISKS*

### 6.1 Le Piknic Électronik : un « vivre ensemble » encadré

Lorsque le festival Piknic Électronik est créé, en 2003, c'est en le comparant à l'institution du tam-tam que l'on dégage, dans les journaux montréalais, sa spécificité. *Le Devoir* brosse le portrait suivant de l'événement, qui ne compte alors que deux semaines d'existence :

La culture du plein air rattrape celle, nocturne, de la musique électronique. Depuis deux dimanches, les DJ ont pris d'assaut, mais alors là tout en finesse, le site de la sculpture de Calder, au parc Jean-Drapeau, un site encore trop méconnu des Montréalais. Tout l'après-midi durant, les rythmes de la fête déferlent en famille. Les Piknic Électronik, sorte de réponse technoïde aux happenings des tam-tam du mont Royal, en sont à leurs premiers pas. (Lamarche 2003)

Il est vrai qu'à première vue les similitudes sont nombreuses entre les deux rassemblements musicaux : ils ont lieu les dimanches après-midis, dans des grands parcs historiques en marge du centre-ville montréalais, autour d'œuvres d'art monumentales. Ce sont ces caractéristiques que relève l'année suivante la journaliste Frédérique Doyon dans le même quotidien, relevant que les expériences que donnent à vivre le tam-tam comme le Piknic pourraient être un trait constitutif de la culture montréalaise :

Dimanche, jour de repos? Quoi qu'il en soit, dominical rime avec estival et se conjugue pour plusieurs Montréalais aux rythmes de la musique et de la danse. Il n'y a désormais plus seulement les tam-tam du mont Royal pour ceux qui veulent se trémousser sur l'herbe fraîche ou se prélasser au soleil. En plein cœur du fleuve Saint-Laurent, le parc Jean-Drapeau de l'île Sainte-Hélène vibre au rythme d'un autre genre de percussions, celles du Piknic Électronik, qui installe ses pénates hebdomadairement, depuis l'an dernier, sur le site de la Place de l'homme. (Doyon 2004)

Cela dit, pour Pascal Lefebvre, l'un des quatre instigateurs du Piknic (avec ses amis Nicolas Cournoyer, Louis-David Loyer et Michel Quintal, qui sont toujours impliqués dans la gestion et la programmation du festival), les similitudes s'arrêtent ici : « L'idée est de rejoindre tout le monde. Il y a une demande pour la musique électronique. Et les tam-tam sont devenus un happening touristique. C'est toujours la même formule » (Lamarche 2003). Contrairement au rassemblement spontané qui a lieu au pied de la montagne, le Piknic a une mission clairement

énoncée – démocratiser la musique électronique en la « sortant » des *raves* et des *after-hours*. Il est voué au grand public et accorde une place importante aux familles : des pataugeuses sont entre autres installées pour les enfants.

Le Piknic Électronik gagne si rapidement en popularité que les derniers articles qui réfèrent au tam-tam pour le décrire remontent à sa deuxième année d'existence. L'événement se mérite alors les appellations de « tam-tam des grands » (Ici 2004)<sup>36</sup> et de « tam-tams du 21<sup>e</sup> siècle » (comme le souligne de manière rétrospective Michel Quintal dans : Côté 2011). De plus, les traits communs avec le tam-tam permettent même de le proclamer comme tradition en plein essor : « Avec le beau temps nous revient ce qui est en voie de devenir une tradition montréalaise de la trempe des tam-tam du mont Royal : le Piknic Électronik du parc Jean-Drapeau » (Renaud 2004). Puisque les chiffres ne mentent pas, la fréquentation de l'événement traduit cette même popularité : si l'achalandage moyen était de 300 personnes la première année, il grimpe à 1 000 personnes l'année suivante (Lamarche 2005), avec des pointes allant jusqu'à 2 000 individus (Doyon 2004). Ces personnes ont toutes défrayé un prix d'entrée de 5 \$ de 2003 à 2005; les moins de 14 ans ont accès au site gratuitement, en écho aux valeurs familiales de l'événement. En 2006, alors que 2 000 individus prennent part au Piknic chaque dimanche, le coût du billet passe de 5 \$ à 7 \$ à partir de 15 h, et l'âge de la gratuité diminue de 14 à 12 ans. Notons que le Piknic se déroule, dans ses premières années, de 13 h à 20 h.

Qui sont ces centaines de personnes et que font-elles sur le site du Piknic? Le défunt hebdomadaire culturel *Ici* fait les observations suivantes quant à la composition du public du Piknic au début de sa deuxième saison : « C'est par son éclectisme que se définit la qualité d'une foule. Au Piknic Électronik, il y a des accros d'électronique, des familles, des gais et des lesbiennes, des jeunes trippeux » (Ici 2004). Le Piknic s'impose comme un événement où la civilité face à la diversité règne; où elle est recherchée. Cette ouverture fait partie de l'approche inclusive du tam-tam, comme l'explique Nicolas Cournoyer en entrevue :

On veut toujours présenter la musique dans un cadre sain, explique Cournoyer. Il y a des familles, on veut donc que les gens modulent leurs comportements en fonction de ça. On garde une philosophie d'ouverture, il ne s'agit pas de faire découvrir la musique électronique aux seuls initiés. On veut que les gens viennent dans une optique de découverte. (Lamarche 2005)

---

<sup>36</sup> Bien que nous ayons conservé cet article sous la forme d'une coupure de journal, nous n'avons pas sa référence complète, puisque cet hebdomadaire a fermé ses portes depuis.

Selon lui, « l'esprit hédoniste » du Piknic est important. L'ouverture qu'il évoque se reflète aussi dans la souplesse des règles mises en place pour gérer un rassemblement qui est de nature privée. Si l'organisation vend des jus de fruits santé et tient un casse-croûte, les participants peuvent apporter leur propre alcool, et ce, même lorsqu'un service de bar est mis en place à la quatrième saison (Blais 2006).

Pour renchérir sur cet esprit hédoniste, les participants viennent écouter des DJs de la scène électronique locale que la programmation met en valeur, ainsi que danser au gré de leurs rythmes. Mais ils viennent aussi y pique-niquer, ce qui donne lieu, comme les nomme le journaliste Philippe Renaud, en référence au célèbre tableau d'Édouard Manet, à des « déjeuners sur l'herbe » (Renaud 2004). Autrement dit, ils viennent paresser au soleil ou à l'ombre avec leurs amis, leur famille et leurs ravitaillements, afin de : « parler, manger des hot-dogs (on en vend sur place, et même des végétariens) ou rien faire pantoute » (Blais 2005). Pendant que les enfants barbotent et dessinent avec les crayons de cire et les craies mis à leur disposition, les célibataires peuvent de leur côté *flirter* : « Une vue superbe sur Montréal, de la verdure et des rythmes haletants, hypnotisants et intenses : quoi de mieux, pour favoriser ou bonifier une rencontre, que de passer son dimanche après-midi au Piknic électronique, dans l'île Sainte-Hélène? » (Blais 2006). Le Piknic Électronik attire des adeptes pour des raisons qui vont au-delà de la musique. Comme le jeu de la séduction en témoigne (il s'agit de jeux de regards qui provoquent un relâchement de l'inattention civile qui engendrent une forme de socialisation), on comprend qu'en arrière-plan, l'expérience de sociabilité publique joue un rôle important, comme c'est le cas au tam-tam.

Peut-on s'étonner que la popularité de l'événement entraîne, comme pour le tam-tam, une crise de croissance? Celle-ci survient à partir de 2007, soit après cinq ans d'existence, alors que la fréquentation hebdomadaire moyenne a décuplé depuis la fondation du Piknic, atteignant jusqu'à 3 500 participants. C'est ce que note le journaliste Philippe Renaud, qui interroge Nicolas Cournoyer :

Crise de croissance en vue ? « Pour nous, la cinquième présentation en fut une de consolidation. La sixième en sera une d'amélioration », commente Cournoyer. Les pointes de 3700 entrées ont mis l'organisation à l'épreuve. Des réaménagements sont prévus : la scène sera reculée pour donner encore plus d'espace aux danseurs sous le stable de Calder. Le parc d'enfants sera déplacé pour maximiser la pelouse. (Renaud 2008)

Autre décision basée sur la croissance de l'événement : un changement d'horaire (l'événement débute désormais une heure plus tard, à 14 h) et une augmentation des tarifs (l'entrée est désormais de 10 \$ après 15 h 30). Cournoyer justifie cette décision de la manière suivante : « [P]lus de monde demande plus d'organisation, plus de sécurité sur place. Environ 70 personnes travaillent avec nous tous les week-ends » (Renaud 2008).

Les familles qui étaient, à l'origine, l'une des clientèles principales du Piknic semblent être les premières à sentir les effets de cette croissance qui affecte les conditions de sociabilité publique. C'est ce qui ressort d'un vox pop mené par *La Presse* au début de l'été 2007, où la civilité face à la diversité est mise à l'épreuve. Le père d'un enfant qui est « facilement intimidé » note que les participants sont « des gens bien », mais rappelle toutefois l'importance de « garder des règles très strictes. » Une mère de famille se montre plus critique : « Au début, c'était plus tranquille, il y avait plus d'espace pour les enfants. Maintenant, il y a des journées où c'est trop. Il y a trop de monde, et du monde vraiment sur le party. Reste qu'on réussit à se trouver un petit coin. Sinon, on fait autre chose, et on va au parc à côté » (Galipeau 2007).

Dans les années qui suivent, les nuisances et autres problématiques auxquelles doivent s'attaquer les organisateurs du Piknic, qui viennent avec la croissance de la foule et sa gestion dans un espace public, sont pour l'essentiel les mêmes que celles auxquelles le tam-tam a été confronté une dizaine d'années plus tôt. À la différence ici que les solutions ne se trouvent pas de manière concertée et organique, mais qu'il incombe aux organisateurs de les mettre en place et de les faire respecter aux participants. La première problématique découle de la consommation d'alcool. En 2010, l'équipe du Piknic décide d'interdire la consommation d'alcool qui n'aurait pas été acheté sur place : « Raison invoquée : la recrudescence, marquée l'année dernière, « d'événements fâcheux reliés à des pikniqueurs intoxiqués à l'alcool. » » (Renaud 2010). La réaction des participants est vive et rapide, allant jusqu'à la création d'une page Facebook, incitant les organisateurs à revoir leur décision :

« Ce qu'on avait pas prévu, dit [Pascal] Lefebvre, c'est le nombre de gens qui tenaient autant à venir avec leur lunch et leurs consommations pour profiter de la journée. On a réalisé qu'on était en train d'enlever quelque chose à des gens qui ne causaient pas de problèmes. »

La direction s'est alors ravisée : limite d'une bouteille de vin ou trois bières par personne. L'affaire était close. Le party est sauvé ! (Renaud 2010)

Avec le recul, il apparaît que la consommation d'alcool était réellement devenue une question sensible, comme le décrit une journaliste dans un bilan fait à l'occasion du 10<sup>e</sup> anniversaire du

Piknic : « Une popularité qui grandit pour le meilleur et pour le pire aussi, alors que l'équipe s'essouffle un peu en 2008 et qu'un incident force un retour à la mission initiale : pique-nique et esprit familial sont ramenés au cœur de la fête notamment en imposant une limite de l'alcool entrant sur le site » (Doyon 2012b). C'est finalement en octobre 2012 qu'il est statué qu'en raison de « contraintes législatives », seules les boissons alcooliques qui sont achetées sur le site peuvent être consommées (Agence QMI 2012).

La deuxième problématique rencontrée est celle du bruit. Dans ce cas précis, le Piknic Électronik n'est pas seul et fait partie d'une série d'événements sportifs (courses automobiles) et culturels (pensons aux nombreux festivals comme Osheaga) qui excèdent les résidents de la Rive-Sud, et plus particulièrement ceux de la Ville de Saint-Lambert (Morissette 2010). La solution serait alors, pour le Piknic, d'acheter de nouveaux équipements, ce que l'organisation ne peut à ce moment pas se permettre. Le problème du son fait toujours l'objet d'une discorde entre la Ville de Saint-Lambert et l'arrondissement de Ville-Marie et des recours, notamment légaux, ont été entrepris tant par la municipalité de banlieue que par un groupe de citoyens nommé Silence Saint-Lambert (voir, entre autres : Fortin 2011; Cardinal 2014; Zapirain 2014).

De manière parallèle, l'organisation du festival, en tant que bon citoyen corporatif, décide de revoir la gestion des matières résiduelles sur le site à partir des principes de développement durable. En 2008, l'événement met en place des mesures écoresponsables pour répondre aux défis qu'impose la présence de 5 000 personnes dans un parc. Les mesures qui sont mises en place incluent des dispositifs de compostage, ainsi qu'un rabais « vert » de 25 cents pour ceux qui se présentent au bar avec leur propre verre. En plus de collaborer avec la Société de transport de Montréal (STM) à la création d'un titre spécial pour les navetteurs du Piknic, les organisateurs souhaitent acheter les saucisses de porc, qui serviront aux hot-dogs, d'un producteur biologique de Lanaudière (Côté-Paluck 2008). En 2013, le concept d'un verre consigné (pour 2 \$) et réutilisable est introduit, afin de faire l'économie d'entre 20 000 et 30 000 verres de plastique et d'une heure de travail à l'équipe d'entretien (Blais 2013).

## **6.2 Une institution en plein développement**

La renommée du Piknic Électronik dépasse rapidement le territoire montréalais. Prisé par les locaux qui choisissent de passer la belle saison en ville (Lortie 2010), digne d'intérêt pour les touristes informés à la recherche des singularités montréalaises (Cardinal 2011), l'événement est cité en 2008 par le *New York Times*, dans le cadre d'un palmarès des villes à visiter (Ballivy

2008). Pour arriver à atteindre ce statut « d'incontournable », les organisateurs du Piknic misent dès ses débuts sur des collaborations avec des organismes et producteurs montréalais, dont MUTEK, Osheaga, Pop Montréal, les Week-ends du monde et le festival Fringe : « C'est important pour nous d'avoir une dynamique associative. Il faut une synergie entre les événements pour que Montréal soit une ville à visiter pendant l'été, indique Nicolas Cournoyer » (cité par : Côté 2011). Autant le Piknic est-il un « événement signature de l'été montréalais » (Folie-Boivin 2013), autant est-il dans sa nature de se décliner et de s'exporter au Canada comme à l'étranger. Déjà en 2005, on rapporte que le concept a mué et donné lieu au Piknic des neiges, à la Nuit électronique et même à la Cabane à sucre électronique (Lamarche 2005) – le festival Igloofest, créé et administré par la même équipe, prendra la relève du Piknic des neiges en 2007, et une édition de la Cabane à sucre électronique a lieu en 2009 (Renaud 2009a). Le Piknic part ensuite en tournée, notamment à Trois-Rivières, Québec (Côté-Paluck, 2009) et Vancouver (Doyon 2012a); il fait l'événement aux abords du canal de Lachine (Doyon 2010; il tente au passage un ancrage permanent à Gatineau (St-Pierre 2011) qui n'aura duré au final que deux ans. C'est au Montjuïc de Barcelone, en Espagne, que le Piknic réussit à s'implanter en 2012, tandis que Melbourne, en Australie, accueille son premier en janvier 2015 – grâce à des partenaires locaux qui veulent s'associer à la bannière Piknic (Piknic Électronik s.d.).

Pendant ce temps, la version originale montréalaise se bonifie et se module. Ces modifications visent parfois l'expérience individuelle. À ce titre, citons l'introduction des passes de saison en 2009 (Renaud 2009b), ou encore, l'apparition du paiement électronique en août 2014, que nous expérimentons lors de séances d'observation : tout paiement sur le site (aux bars comme dans les commerces) se fait exclusivement au moyen d'une passe de saison ou d'un bracelet muni d'une puce électronique (ce dernier servant aussi à contrôler les entrées et sorties sur le site). Par ailleurs, les augmentations tarifaires se poursuivent : bien que le Piknic est toujours gratuit pour les 12 ans et moins, le prix d'entrée monte à 12 \$ en 2011 (Le Devoir 2011), alors qu'il est en 2014 de 15 \$ (10 \$ avant 15 h 30). D'autres mesures touchent l'expérience collective qu'offre un festival qui prend encore de l'ampleur (lors de certains Piknics de 2011, 6 900 personnes ont pris part à l'événement : Côté 2011). Du point de vue musical, la programmation, qui s'ouvre de plus en plus aux nouveaux talents émergents internationaux, profite de l'ajout d'une deuxième scène. Celle-ci est érigée à partir de 2009, en retrait de la principale qui se trouve sous l'œuvre de Calder et propose une ambiance différente aux festivaliers. Du point de vue des installations (temporaires) sur le site du Piknic, des améliorations sont faites lors de sa dixième saison, qui est ainsi marquée par la mise en place de « nouveaux "aménagement paysagers" pour mieux recevoir les hordes de danseurs,

toujours plus nombreuses » (Renaud 2012). Celles-ci visent surtout à bonifier l'offre alimentaire et à remettre l'idée même du pique-nique à l'avant-plan :

Enfin, et non la moindre des annonces, la fête renoue avec ses origines, le pique-nique, en réaménageant la promenade joignant les deux scènes pour accueillir les ventres creux et autres épicuriens. On apporte son lunch ou on déguste l'une des spécialités du casse-croûte du Piknic et de ses chefs invités, Grumman 78, Pas d'cochon dans mon salon et Fruixi. (Doyon 2012a)

C'est qu'en dix ans, l'expérience « Piknic Électronik » et surtout son public ont changé. Comme l'écrit une journaliste de *La Presse*, parallèlement à une entrevue avec Nicolas Cournoyer lui permettant de faire un bilan de la neuvième saison : « Il a fallu un certain temps avant de toucher "monsieur et madame tout le monde", mais le Piknic est graduellement devenu un happening dont la musique électronique était le prétexte d'une expérience plus globale » (Côté 2011). La mission de départ, qui était de démocratiser le genre électronique, aurait été, d'une certaine manière, remplie, puisque les organisateurs ont du coup élargi leur mandat. Cette idée d'une « expérience globale » est désormais intégrée à la mission du festival : « Le Piknic Électronik est un événement hebdomadaire innovateur alliant hédonisme et découverte. Ayant comme principal pilier la musique électronique, sa mission est de décroïsonner le genre tout en offrant une expérience sociale immersive » (Piknic Électronik s.d.). À l'instar du tam-tam – un événement musical spontané qui est devenu un happening offrant une expérience de sociabilité publique importante –, la raison d'être du Piknic ne serait pas exclusivement musicale. À la différence que, contrairement au rassemblement « organique » du mont Royal, les aménagements, animations et autres moyens de créer des ambiances qui y sont mis en œuvre sont « programmés. » Mentionnons au passage que la question de la signification ou de son association à un rituel n'a pas été soulevée dans la revue de presse (ni dans l'entretien avec le directeur général de l'événement qui suit), ce qui est probablement tributaire du fait que le Piknic est un festival; que c'est un événement structuré par une organisation.

### **6.2.1 Questions de programmation**

Un entretien avec le directeur général du Piknic Électronik, réalisé en décembre 2014, permet de revenir sur les transformations qu'ont connues l'événement et ses publics depuis 2003. Il raconte qu'après dix saisons, les fondateurs ont fait le constat que le Piknic est parvenu, en

collaboration avec d'autres organismes et des artistes (il insiste sur l'importance de DJ Champion), à démocratiser la musique électronique, en faisant notamment une grande place à la scène artistique locale. En sortant ce genre de son milieu naturel et en le présentant dans un parc, ils ont réussi à transposer l'esprit d'ouverture et de communauté propres au *rave* ou au *after-hour* dans un contexte extérieur et diurne. Il fait le constat que l'expérience sociale a toujours été aussi importante que la musique dans le Piknic et soutient qu'elle est toujours au cœur du festival, malgré la croissance exceptionnelle qu'il a connue:

T'avais un noyau qui venait pour la musique, mais il y a plein de monde qui venait pour l'ambiance.

Même si on est devenu de plus en plus populaire, même si les gens qui étaient là les premières années disent : « les Piknics, c'est plus ce que c'était, c'est rendu commercial » ... Oui, à un certain degré, on est commercial, parce qu'on a réussi notre mission de démocratisation de la musique électronique. Mais je pense qu'on retrouve quand même quelque chose là qu'on ne retrouve pas dans d'autres événements, et qui fait en sorte que oui, c'est devenu des expériences sociales immersives, avec un petit côté *edgy*.

Quant au prix d'une entrée au Piknic, qui a triplé depuis 2003, il rappelle que celui-ci est équivalent à celui d'un billet de cinéma et bien moins dispendieux qu'un billet de spectacle.

Expliquant qu'ils ont géré l'évolution de l'événement semaine après semaine – « On a été chanceux, ça s'est jamais fait de façon trop drastique » – la dixième saison leur a tout de même donné l'occasion de s'interroger sur les caractéristiques fondamentales du Piknic sur lesquelles ils ont décidé de tabler, c.-à-d. : la musique électronique évidemment, mais aussi l'idée même du pique-nique (manger et boire), l'environnement (le fait que l'événement se déroule dans un parc), ainsi que l'interaction sociale. L'ambiance qui est offerte aux participants se traduit à travers différents aspects. C'est pour cela que l'offre alimentaire a été bonifiée (l'espace familial est devenu l'espace mangeoire) et que du mobilier est installé chaque semaine (tables à pique-nique, estrades, chaises), pour que les participants aient un séjour confortable sur le site – nous y reviendrons dans l'analyse des observations, dans la prochaine section. La préoccupation pour l'expérience sociale est prise en compte jusque dans le choix des employés, en continuité avec le fait que c'étaient les quatre fondateurs et leurs amis qui étaient sur le terrain les premières années. La tenue de journées thématiques et d'événements particuliers permet d'attirer de nouvelles clientèles et de renouveler l'expérience offerte. Mettant à profit le rôle de l'audience et la civilité face à la diversité, ces thèmes favorisent les interactions entre

des individus qui ne se connaissent pas, en mettant l'accent sur certains traits de leur profil; par exemple, gratuité pour les hommes arborant une barbe d'une certaine longueur. À ces variables qui teintent l'ambiance du Piknic s'en ajoutent d'autres, indépendantes, comme la température : la pluie est particulièrement appréciée des participants.

Quant aux publics du Piknic lui-même, son directeur général explique que si le principe de l'offre et de la demande s'applique, la programmation musicale a une incidence sur leur diversification :

Tu ne peux pas toujours avoir mainmise sur [...] comment tu vas développer tes publics. Et c'est pas facile, ça. Nous, on avait l'avantage d'avoir la musique électronique dans ses déclinaisons. Alors si on voulait briser les tendances, alors on changeait les styles et on brassait un peu le monde.

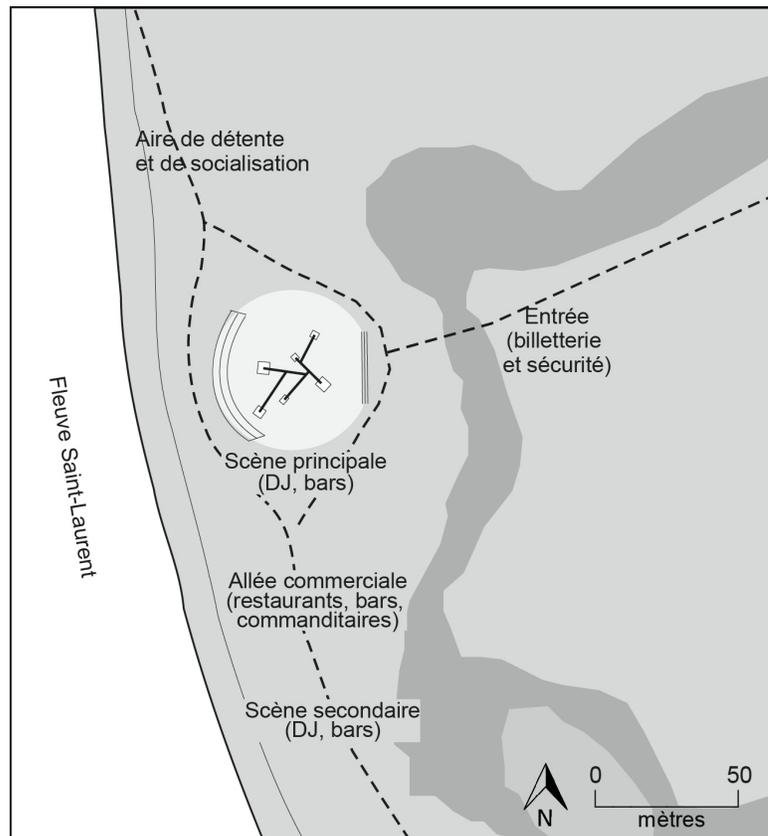
Pour nous, l'important c'est la mixité, c'est le *mix* des jeunes, des vieux, des *straights*, des *gays*, des *hipsters*, des *douchebags* [...], des familles... Ce qu'on a toujours voulu faire, c'est un genre microcosme de Montréal. De retrouver là des gens de plein de styles, qui ont juste le goût d'avoir du plaisir, qui ont l'ouverture d'esprit autant culturelle que musicale pour participer à l'événement.

Bien que la composition du public change d'une année à l'autre, Cournoyer fait le portrait suivant de l'évolution démographique de l'événement depuis ses débuts. Les quatre ou cinq premières saisons, les participants étaient surtout des amateurs de musique électronique, dont la majorité faisait partie du groupe des 25 à 35 ans. Si cette catégorie a été la plus grande pendant longtemps, elle l'est moins aujourd'hui, d'un point de vue proportionnel. Même chose pour les familles, dont la présence varie au gré de la programmation, mais aussi selon le moment de la journée, puisqu'elles viennent tôt. Aujourd'hui, la catégorie des 18-25 ans forme une grande partie des participants. Il explique cela par le fait que la musique électronique a gagné en reconnaissance, mais aussi parce que le festival Igloofest, qui est plus populaire, a amené d'autres publics au Piknic : « C'est comme ça que notre clientèle s'est renouvelée, avec des gens plus jeunes qui viennent et qui sont fidèles aux deux événements. » Corroborant les propos de Madeleine Gauthier sur le tam-tam comme lieu de socialisation pour les jeunes, le directeur général détaille que les jeunes viennent au festival pour la musique, mais aussi pour l'expérience sociale : « Eux, ils suivent [les festivals] pour la musique électronique, oui. Mais en même temps pour le happening. C'est là que l'approche sociale n'est pas la même. » On constate à quel point la socialisation et sa déclinaison plus ténue qu'est la sociabilité publique y jouent un rôle tout aussi primordial qu'au tam-tam. Enfin, si les gens sont fidèles et reviennent

souvent au Piknic au cours de l'été (à titre indicatif, 2 000 passes de saison ont été vendues en 2014), la nature de leur participation va varier de semaine en semaine, notamment en fonction de leur appréciation de la programmation (on peut danser plus une semaine, et socialiser plus une autre). Autre aspect de la sociabilité publique au Piknic : c'est également, selon lui, un lieu de *flirt*.

Le directeur général explique enfin que les différents événements « Piknics » dans d'autres sites que celui de l'île Sainte-Hélène ont comme objectif sa promotion et son développement : c'est ce que vise la participation à des festivals comme Nuits sonores à Lyon ou Astropolis à Brest. La tenue de ces Piknics événementiels, particulièrement dans les régions du Québec, l'a amené à faire le constat que l'événement ne peut fonctionner que si une masse critique d'individus y participe. Il note que ces tournées permettent aussi d'élargir les publics du Piknic et d'avoir un écho à l'extérieur de Montréal. La création de Piknics dans d'autres villes (Barcelone et Melbourne pour l'instant) contribue à la diffusion du festival, tout en le mettant en réseau à l'échelle internationale; à ce sujet, il observe que l'expérience sociale varie d'une ville à l'autre. Enfin, il note que près de 20 % des participants à l'événement montréalais proviennent de l'extérieur de la région (ce qui inclut les touristes, mais aussi les excursionnistes qui sont à plus de 40 kilomètres de chez eux). Il précise que pour eux, le Piknic n'est pas une destination : le bouche à oreille a fait son effet et ils ont entendu parler de l'événement une fois à Montréal, par des amis ou des concierges d'hôtel.

### 6.3 Sur le terrain : une sociabilité publique riche et programmée



**Figure 6.1 : Carte présentant l'utilisation du site durant le Piknic Électronik.**

Source : Nathalie Vachon, INRS, carte préparée aux fins du présent projet de recherche

Les effets de l'organisation de l'espace et de l'expérience de sociabilité qui sont « programmés » et organisés par fonctions, à l'instar d'un microcosme urbain (voir la carte à la figure 6.1), se font ressentir dès l'arrivée des participants sur le site du Piknic Électronik, comme nous le découvrons lors de deux séances d'observation participante en juillet et septembre 2014. Comme pour le tam-tam, ces observations ont été effectuées avec des amis, avec qui nous avons passé des heures sur le site, à déambuler et à socialiser, mais aussi à danser. Précisons que le point de saturation des données est atteint plus rapidement qu'au tam-tam car, comme le révèle ce terrain, le cadre offert par le Piknic est moins souple et les résultats sont plus homogènes. Le fait que nous ayons fréquenté assidûment ce festival dans ses premières années (de 2004 à 2006) et que nous n'y étions pas retournés depuis nous a permis d'observer et d'expérimenter, par contraste, ces effets.



**Figure 6.2 : Les festivaliers doivent suivre une séquence précise avant d’avoir accès au site du Piknic Électronik qui comprend un arrêt à la billetterie et à la station de fouille.**

Crédit photographique : Thibaut Larquey, juillet 2014

En sortant de la station de métro Jean-Drapeau, si tel est le moyen de transport privilégié, les participants marchent cinq minutes en direction de ce belvédère nommé place de *L'Homme*, aménagé en 1992 pour mettre en valeur l’œuvre du même titre que l’artiste américain Alexander Calder a créée pour l’Exposition universelle de Montréal en 1967. Ce sont les rythmes des DJs qui interpellent en premier lieu, avant que la sculpture de Calder ne se fasse visible dans la distance. La séquence d’entrée sur le site est pour ainsi dire obligatoire : les participants font preuve de mobilité coopérative, en suivant les règles qui leur sont dictés. Tous doivent faire la file et passer par la sécurité (où les sacs sont fouillés pour s’assurer qu’aucune boisson alcoolisée ne soit apportée sur le site), puis par la billetterie où l’on se fait remettre un bracelet électronique (figure 6.2). C’est à ce moment que tous doivent défrayer les 10 \$ ou 15 \$ de frais d’entrée, selon qu’il soit avant ou après 15 h 30. Ce coût a sans contredit un effet discriminant et est un indicateur que l’événement n’est pas accessible universellement. Au regard de l’expérience de la diversité, on comprend que la foule est socio-économiquement plus homogène qu’au tam-tam : on serait surpris de repérer facilement des sans-abris ou encore des individus qui récupèreraient des contenants consignés des autres participants. Les allers et venues des participants à l’extérieur du Piknic sont aussi contrôlés. S’il est possible de sortir de

la zone concédée à l'événement et d'y être réadmis, tous les points d'accès du site, qui est clôturé, sont contrôlés par des employés : ceux-ci vérifient que tous ont un bracelet électronique et demandent que les participants le scannent aux bornes informatiques installées à cette fin. Bien que le Piknic se déroule dans un parc sur une île, les organisateurs ont pris les moyens pour qu'aucun participant clandestin n'arrive à se faufiler sur le site entre les arbres.



**Figure 6.3 : À la scène dite secondaire, à l'ouest de la sculpture de Calder, on peut s'asseoir pour profiter de l'ambiance plus relaxe.**

Crédit photographique : Thibaut Larquey, juillet 2014

La musique étant au cœur du Piknic Électronik, les activités sont réparties essentiellement autour des deux scènes, qui accueillent chacune leur succession de DJs entre 14 h et 21 h 30. Celle qui est dite « secondaire », de taille plus petite, est à l'ouest du Calder : l'ambiance musicale y est plus relaxe. Le commanditaire de cette scène en 2014, une ligne de boisson à base de vodka, est visuellement présent : un bar exclusif à ce produit est installé à proximité et la cabine du DJ arbore les couleurs de la marque. Les participants peuvent y danser et surtout s'y asseoir, comme l'indiquent les nombreuses chaises et les gradins prévus à cette fin (figure 6.3). Les gradins font face à la scène et au plancher de danse, suggérant un point de vue vers « l'action »; démontrant que le rôle de l'audience peut être planifié dans un festival musical qui a une vision des interactions sociales. Les chaises de plastique peuvent quant à elles être déplacées pour accommoder les groupes d'amis qui veulent ainsi se

rassembler et discuter, tout en mangeant, en fumant et en prenant un verre. Bien que la majorité des individus soit assise directement sur le sol, la configuration spatiale est dictée en grande partie par les groupes qui ont réussi à mettre la main sur du mobilier; les autres devant s'accommoder de l'espace laissé libre.

C'est là que nous avons remarqué que si le Piknic a gagné en popularité et que l'offre expérientielle a été bonifiée, l'événement a perdu en souplesse. Citons en exemple ce que j'ai nommé le « test de la couverture ». Si jadis nous apportions des couvertures pour nous asseoir dans l'herbe, cette pratique est rendue d'une certaine manière obsolète, en raison du mobilier urbain déplaçable que l'organisation met à la disposition des participants. Ce n'est pas que l'usage de la couverture soit difficile ou impossible : il doit se faire en manœuvrant autour des utilisateurs du mobilier, ce qui demande une certaine négociation. Pour reprendre le vocabulaire de Karen Franck et Quentin Stevens (2007), cela illustrerait une forme d'inflexibilité de l'espace (« tightness »). Selon leur argument, les gestes d'appropriation des usagers pourraient provoquer un relâchement de l'espace (« looseness »). Mais dans le cas du Piknic, l'espace serait d'apparence relâché, un concept qu'ils définissent en comparaison avec l'expérience d'un centre commercial :

Many loose occasions and places can be seen as merely licensed « safety valves, » harmless ways to release tension which are carefully regulated in time, space and intensity. But controlled and pre-programmed « looseness » is not loose; people can only appropriate space for their own uses if they have full access and freedom of choice (Franck et Stevens 2007, 24-25).



**Figure 6.4 : L'allée qui relie les deux scènes est destinée, en son centre, au passage et est bordée, de part et d'autre, par des kiosques commerciaux.**  
Crédit photographique : Thibaut Larquey, juillet 2014



**Figure 6.5 : L'allée à l'est de la scène principale est dédiée à la détente.**  
Crédit photographique : Thibaut Larquey, juillet 2014

De part et d'autre de la scène principale se trouvent deux allées. Une première relie les deux scènes et se caractérise par le fait qu'elle est ponctuée de diverses installations. En plus des toilettes chimiques, il y a des bars (dont un à vin), un casse-croûte et un camion de bouffe de rue, la boutique Piknic, ainsi que les kiosques de certains commanditaires dont la STM. Cette allée est essentiellement destinée au passage, comme le révèle la quasi-absence de mobilier (seule la STM a installé une balançoire faite de vieux bancs d'autobus). En langage urbain, c'est un axe de circulation qui relie les deux pôles importants du Piknic, tout en étant bordé par une offre commerciale substantielle (figure 6.4). La mobilité est prévue pour y être coopérative : alors qu'on fait la file de chaque côté, au centre se trouvent les voies rapides, non-obstruées, pour qui veut poursuivre en ligne droite. Pour sa part, la seconde allée, à l'est du belvédère, est dédiée exclusivement à la détente. De populaires chaises de plastique ont été installées de chaque côté du sentier qui ne mène à aucune installation particulière; l'ambiance y est plus tranquille (figure 6.5).



**Figure 6.6: À la scène principale, d'où l'on peut apprécier un point de vue sur le centre-ville de Montréal, la cabine du DJ est surélevée.**

Crédit photographique : Thibaut Larquey, juillet 2014



**Figure 6.7 : Alors que les festivaliers peuvent s'asseoir sur le muret qui circonscrit la place, du tapis-gazon est installé pour créer un espace où l'on peut se prélasser.**  
Crédit photographique : Thibaut Larquey, juillet 2014



**Figure 6.8 : Des employés surveillent la foule, assis sur des chaises de sauveteurs.**  
Crédit photographique : Thibaut Larquey, juillet 2014

*Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.*

*Des participants, vus de dos, sont assis sur les gradins en bordure de la sculpture de Calder, afin de regarder les danseurs, devant eux, à l'arrière-plan.*

**Figure 6.9 : Des gradins sont installés et permettent de regarder les danseurs.**  
Crédit photographique : Thibaut Larquey, juillet 2014



**Figure 6.10 : Autour de la scène principale, des bars sont installés.**  
Crédit photographique : Thibaut Larquey, juillet 2014

La scène principale est le centre névralgique du Piknic. C'est là que des centaines d'individus dansent, sous et autour de la sculpture monumentale de Calder, profitant d'une vue sur le centre-ville de Montréal qui se fait de plus en plus spectaculaire à mesure que le soleil se couche. Le DJ est installé dans une cabine surélevée au nord-ouest de la sculpture, de manière à dégager la piste de danse et à ne pas bloquer le point de vue sur la ville (figure 6.6). En plus du muret qui circonscrit la place, sur lequel plusieurs individus peuvent s'asseoir du côté ouest, tout un mobilier urbain vient agrémenter la piste de danse. On compte : un tapis-gazon au pied du muret, qui génère une aire pour s'asseoir et fumer (il y a des cendriers) (figure 6.7); quelques chaises de sauveteurs pour les employés qui jettent un œil sur la foule (figure 6.8); des gradins au nord qui permettent de regarder la foule danser (figure 6.9). Ces gradins sont, encore une fois, l'illustration de la programmation du rôle de l'audience : on peut s'asseoir en hauteur pour contempler la faune. Un très grand bar est installé du côté est, tandis qu'au sud de la place, on retrouve des « bars à buckets » (des boissons à base de spiritueux servies dans ces seaux de plastique avec lesquels les enfants jouent dans le sable) et d'autres installations de services, comme des machines distributrices et un comptoir pour rapporter les verres consignés (figure 6.10).

La présence des commanditaires se fait sentir partout dans le secteur de la scène principale. On y retrouve, à l'été 2014, des bannières au logo d'une brasserie japonaise. À l'extérieur de la place, en juillet, un kiosque en bois accueille un salon de coiffure géré par un autre commanditaire; une ligne de produits capillaires. En septembre, dans le cadre d'une fin de semaine de festivités soulignant la rentrée scolaire, c'est l'événement Rep Your Flag qui prend d'assaut ce kiosque : ce festival incite les étudiants internationaux à se peindre le visage et à s'habiller aux couleurs de son pays d'origine. Si le Piknic accueille, ponctuellement depuis ses débuts, des événements (pensons aux partenariats listés ci-dessus ainsi qu'à un certain nombre de journées thématiques incluant des compétitions de *breakdance*), la présence de ces partenaires est à l'évidence bien réfléchi. En entrevue en 2012, le cofondateur Michel Quintal notait la préoccupation de l'équipe de gestion quant à l'image de marque du Piknic, qui s'est imposé des critères touchants tant à la programmation, aux aménagements qu'aux commandites : « On n'est jamais allé vers les gros DJ commerciaux et on a refusé des commandites de bière ou de cartes de crédit parce que ça ne collait pas à notre image » (Doyon 2012b).

Regarder la foule, écouter la musique, discuter avec des amis, boire, fumer et danser. La liste des activités que l'on peut pratiquer au Piknic est circonscrite par les fonctions que l'on a

attribuées à chacun de sous-espaces sur le site, évoquant que la sociabilité publique suit des paramètres qui sont pensés à la fois au regard de l'expérience individuelle et de groupe; soutenant que l'expérience individuelle est subordonnée à l'expérience collective. Ce spectre des possibles, qui est encadré, se constate dans la diversité des actions que l'on peut observer sur le site. Dans les premières heures du Piknic, alors qu'il n'y a que très peu d'individus sous le Calder, quelques participants se permettent de pratiquer le *hula-hoop* ou de jouer au *hacky sack*; mais les danseurs prennent ensuite d'assaut cet espace et ces activités disparaissent. La programmation de l'espace et des interactions sociales semble aller de pair avec la composition de la foule. Si cette dernière est composée majoritairement de jeunes adultes dans la vingtaine, l'événement attire visiblement des gens de tous les âges et de tous les horizons. Dans l'ensemble, une certaine forme d'homogénéité caractérise la foule, ce qui n'est pas étranger au fait que le coût associé à l'entrée sur le site (sans tenir compte des prix des consommations, comparables à ceux des bars) a pour conséquence que sont ici regroupés des gens appartenant aux couches moyennes de la société. Dans le même esprit, on remarque facilement que de nombreux participants portent une certaine attention à leur apparence physique, dans le but de manipuler le principe d'inattention civile, en ce sens qu'ils veulent attirer les regards : cela se remarque à leurs cheveux bien placés, à leurs accessoires à la mode (beaucoup de lunettes de soleil), ou encore à leurs tenues légères (quelques femmes portent un haut de bikini et plusieurs hommes, dont des adeptes des salles d'entraînement, n'hésitent pas à passer l'après-midi sans chandail). Précisons que des entretiens avec des participants auraient peut-être pu permettre de découvrir la diversité de la foule à partir de facteurs comme la profession, le lieu de résidence ou encore leurs valeurs.

Nous interprétons donc, au regard du Piknic comme situation d'interaction sociale, que les participants aiment se retrouver avec d'autres individus avec qui ils partagent des affinités musicales, mais aussi sociales, culturelles et économiques. On ne peut nier que la sociabilité publique joue ici, comme au tam-tam, son rôle. D'une part, on y vient avec des amis, pour être en séjour dans un espace public qui se retrouve, en fait, « privatisé » pour l'occasion. D'autre part, on se plait d'être en présence de tous ces groupes; l'on cherche à tirer profit de ce plaisir de regarder et d'être vu. Au Piknic, où l'on ne pratique pratiquement pas d'activités originales (comme c'est le cas au tam-tam), c'est peut-être la danse et l'apparence physique qui permettent aux participants de se distinguer les uns des autres et donc de jouer avec l'inattention civile. De cette coprésence entre les individus peut émerger des liens plus directs : nous avons en effet observé, à quelques reprises, des rencontres et des échanges de numéros de téléphone. Comme les observations l'ont démontré, la sociabilité publique est d'une certaine

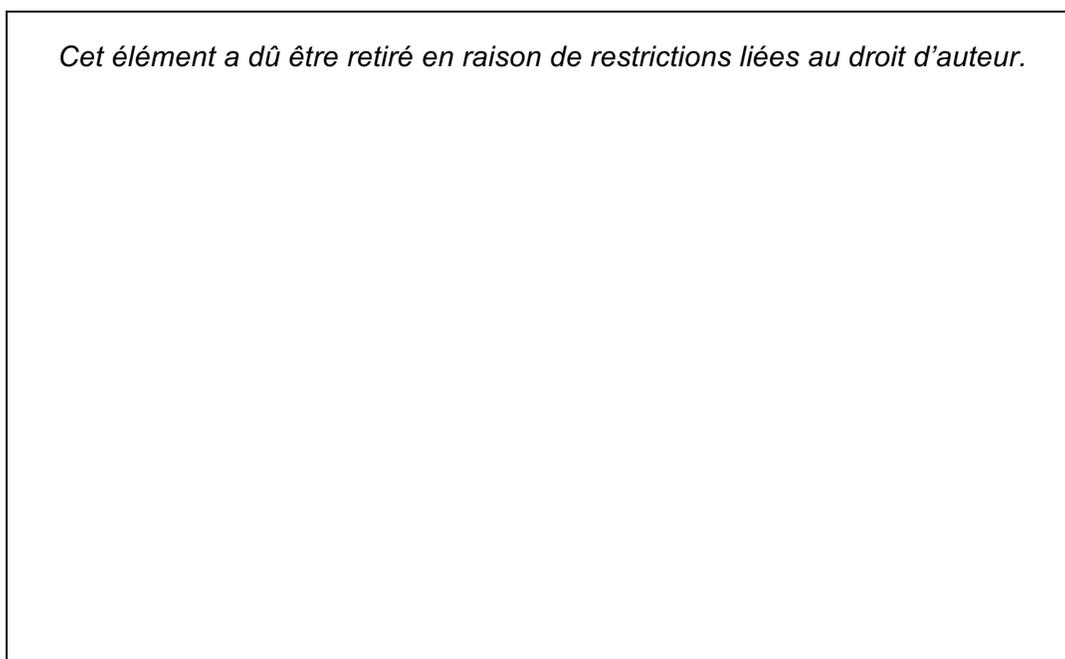
manière programmée, ou à tout le moins encadrée, ce qui est loin de déplaire aux nombreux participants.

#### **6.4 *Man. Three Disks* : un ancrage significatif et signifiant**

*Man. Three Disks* fait partie intégrante de la version « originale » du Piknic Électronik qui a lieu sur l'île Sainte-Hélène. Cela se remarque par le fait qu'il est souvent nommé par les journalistes. Le plus souvent, l'œuvre est désignée par le nom (non accompagné de prénom) de son créateur, Alexander Calder, qui peut s'ajouter à l'un ou l'autre des substantifs suivants : sculpture, stable, l'arche multiple... de Calder. Parfois, seul le nom de l'artiste suffit pour désigner de manière métonymique l'objet (le Calder) et, dans certains cas, c'est par le diminutif de l'Homme, référence directe au thème d'Expo 67, qu'on le nomme. C'est enfin « au pied » ou « sous » cette œuvre que le Piknic prend place. Avant d'aborder ses fonctions dans ce festival, décrivons *Man. Three Disks* comme une sculpture monumentale en acier inoxydable de 22 mètres de haut; ce qui en fait la deuxième plus haute œuvre de l'artiste. Ce stable, selon le néologisme que Jean Arp a créé pour désigner les œuvres de Calder, est le seul exemplaire à ne pas être peint (à la demande du commanditaire de l'œuvre, l'International Nickel du Canada), ce qui ajoute à sa singularité. Concrètement, cette sculpture abstraite est composée de cinq arches s'entrecroisant, reposant sur six jambages, dont les cimes sont chapeautés par deux pointes et trois disques (voir : Art public, Ville de Montréal s.d.). Son titre (*Man/L'Homme*) évoque l'unité dans la diversité; traduisant ainsi l'idée du village global formulée par Marshall McLuhan qui a depuis marqué l'imaginaire des années 1960.

Comme les observations ont permis de l'établir, *Man. Three Disks* a quatre fonctions dans le Piknic : ce sont *grosso modo* les mêmes que celles du *Monument à sir George-Étienne Cartier*, mais elles s'y manifestent autrement. D'abord, il s'agit du cœur du Piknic. Le Calder est la scène principale de l'événement; c'est le lieu où se consacrent les principales fonctions du Piknic et où l'on trouve la plus grande concentration d'individus et d'activités. La sculpture englobe et ponctue de ses six jambes la foule, alors que tout autour de la place s'articulent les différents services mis en place par l'organisation. Deuxièmement, à cette fonction centripète répond une fonction centrifuge : comme nous l'avons vu, la place où se trouve l'œuvre organise l'ensemble du site, en ce sens que ses autres sous-sections lui sont connectées. Troisièmement, au regard de l'inscription de l'événement dans le parc Jean-Drapeau, l'œuvre joue un rôle de signal, puisqu'elle est visible dans la distance pour les piétons qui se dirigent

vers l'événement et symbolise ici un point de rencontre. Contrairement au monument à Cartier, *Man. Three Disks* n'est pas la porte d'entrée du Piknic, qui est incarné par le dispositif d'accueil (billetterie et point de contrôle). Quatrièmement, il faut noter que l'œuvre, dont la composition rappelle une architecture pavillonnaire, aurait des propriétés acoustiques, en ce sens qu'elle permettrait dans cet espace ouvert au bord du fleuve de contenir le son – l'expérience sonore ne peut être, dans un parc, aussi contrôlée que dans une salle de spectacle ou un bar. C'est ce qu'on explique en 2003, dans ce court passage où l'on note les avantages liés au site retenu pour tenir l'événement : « Un site particulièrement bien choisi, au gré d'une sono particulièrement bien déployée, profitant des arcs de la sculpture pour gagner en dimension : tout semble converger pour assurer le succès de l'entreprise » (Lamarche 2003).



**Figure 6.11 : *Man. Three Disks* dans son site original.**

Source : Archives du Bureau d'art public de la Ville de Montréal, s.d.

D'autres fonctions « intangibles » s'ajoutent à celles-ci. À n'en pas douter, *Man. Three Disks* fait partie de l'image de marque, de l'identité visuelle de l'événement. Il prend la forme d'un logo sur les chandails qui font office d'uniforme du personnel du Piknic, ainsi que sur les verres consignés que l'on doit utiliser sur le site. L'œuvre apparaît dans toute sa beauté sur la plupart des photos et vidéos mises en ligne sur le site Internet du festival. La sculpture a été reproduite dans certaines des campagnes de publicité de l'événement depuis sa création. Mais

surtout, le Calder fait partie de l'identité (tout court) du Piknic Électronik, qui a à l'inverse participé à la valorisation et à la diffusion de l'œuvre. Cette idée est défendue par les cofondateurs du Piknic en 2007, puis par d'autres Montréalais en 2013, alors que la question de la relocalisation de l'œuvre refait surface. Rappelons qu'en 1991, l'œuvre a été déplacée de 300 mètres dans le parc Jean-Drapeau sur une place conçue pour la recevoir (Art public, Ville de Montréal s.d.) (la figure 6.11 montre l'œuvre dans son site original avec, en arrière-plan, le pont des Îles). En mars 2007, l'idée d'un deuxième déménagement est proposée par Charles Lapointe, président-directeur-général de Tourisme Montréal, qui suggère d'installer l'œuvre au centre-ville, possiblement au pied du mont Royal, au carrefour de l'avenue du Parc et de la rue des Pins; l'idée sera par la suite reprise par plusieurs commentateurs via des blogues et les réseaux sociaux dans les mois qui suivent (Gervais 2007). Les quatre cofondateurs du Piknic Électronik publient alors une lettre ouverte dans *Le Devoir*, pour exprimer leur profond désaccord avec cette idée. S'attaquant à l'argument que l'œuvre n'est pas accessible au parc Jean-Drapeau, ils écrivent que le Piknic a permis, au cours de ses quatre premières saisons, à 70 000 « amateurs de musique, petites familles, touristes, artistes locaux et internationaux », de découvrir et de s'approprier le stable : « Les « pikniqueurs », nés pour la plupart après Expo 67, ont découvert et se sont attachés à cette gigantesque œuvre d'art public au point de se l'approprier » (Quintal et al. 2007). Rendre l'œuvre visible pour les automobilistes, en la plaçant au cœur de l'échangeur automobile au pied de la montagne, serait injustifié. Au parc Jean-Drapeau, qui est accessible via plusieurs modes de transport, dont l'automobile, l'œuvre entretient un rapport étroit avec les usagers de cet espace public : « À notre avis, l'art urbain n'est pas simplement fait pour être regardé de loin. Il est aussi fait pour s'intégrer à la vie des citoyens. Le fait de se donner rendez-vous hebdomadairement aux pieds de cette sculpture pour y célébrer la musique électronique rend, croyons-nous, l'œuvre vivante » (Quintal et al. 2007). Temporairement clos, le débat refait surface en 2013. Cette fois, le dossier est porté par l'homme d'affaires et membre du Comité-conseil en art public de la Ville Alexandre Taillefer, qui soutient que l'œuvre doit être plus accessible et mise en valeur, au carrefour des Pins et du Parc (Robitaille 2013). Défendant l'idée que l'œuvre devrait rester là où elle est, le parti municipal Projet Montréal dépose une motion au conseil de la Ville. Parmi les arguments du parti politique se trouve celui-ci : « Projet Montréal souligne aussi que le site où se trouve la sculpture est davantage achalandé que par le passé, lors du festival Piknic Électronik, notamment » (Robitaille 2013). L'été suivant, heureux que la motion ait été entérinée par le conseil municipal (Paré 2013a), les organisateurs expriment le souhait de mettre *L'Homme* en

valeur et évaluent la possibilité de faire des vidéos projections sur l'œuvre; cette proposition sera rejetée par les ayants droit de l'artiste (Paré 2013b).

L'ancrage du Piknic Électronik autour du Calder est significatif et signifiant, et ses retombées sont importantes pour le parc Jean-Drapeau. Nicolas Cournoyer revient en entrevue, en 2011, sur le fait que la Société qui gère le parc a vu en cet événement un élément de développement : « On a soumis un projet au parc Jean-Drapeau et il a embarqué dans l'aventure. On a fait partie d'un plan de revitalisation du parc » (Côté 2011). Mais à quel point cet ancrage physique et symbolique, qui prend la forme d'un mouvement d'appropriation citoyenne, est crucial pour le Piknic Électronik? La question mérite d'être soulevée pour deux raisons. Premièrement, parce que le parc Jean-Drapeau fait actuellement l'objet d'un projet de réaménagement, dans le cadre duquel la relocalisation du site du Piknic Électronik a été étudiée. Le site potentiel est celui de la Place des Nations, qui a accueilli plusieurs événements durant l'Expo 67 (Laurence 2014). Deuxièmement (et surtout) parce que le Piknic a fait la preuve, en plus de dix ans d'existence, qu'il s'agit d'un concept qu'il est possible de transposer dans d'autres lieux. La question est d'ailleurs soulevée en 2010, alors que le festival est invité par Parcs Canada à tenir un événement près du canal de Lachine. Il s'agit simplement là d'un nouveau terrain de jeu, comme le commente Pascal Lefebvre : « Ça nous permet d'adapter le concept à d'autres contextes [...]. Ça nous pousse à aller plus loin et à renouveler la formule » (Doyon 2010).

C'est ainsi qu'à la lumière de nos observations et de ces commentaires tirés des journaux, nous constatons la double nature du Piknic Électronik : en tant que festival, les organisateurs veillent continuellement à son succès et à son développement; en tant que rassemblement populaire, la possibilité d'une relocalisation du Calder démontre l'attachement de ses cofondateurs pour l'œuvre qui les accueille depuis le début, et que des milliers de Montréalais ont pu découvrir grâce à eux.

#### **6.4.1 Un attachement profond**

Le directeur général du festival, dans l'entretien qu'il nous a accordé, va plus loin. Il rappelle que le concept du Piknic a été élaboré à l'origine pour ce site précis, en trois semaines seulement. C'est un de ses collègues qui en a eu l'idée, après avoir effectué une visite de repérage au parc Jean-Drapeau et avoir été marqué par les caractéristiques du belvédère : « C'était vraiment la

conjoncture de : le stable, la ville de Montréal, l'espace gazonné ». Les fonctions, physiques comme symboliques, sont pour lui liées :

Au début, on n'avait pas nécessairement un très gros système de son, parce que c'était juste une couple de centaines de personnes. [Ça] faisait en sorte que la structure absorbe le son, le garde. C'est pas une distorsion de son, au contraire; la réverbération améliore l'acoustique. [C']est pas scientifique le truc, c'est une question de *feeling*. Mais nous, on s'en est toujours servi, pis on a vraiment l'impression que l'acoustique est meilleure. [Q]uand t'es sous le Calder, t'as l'impression d'être enrobé, pis t'as les pattes qui sont massives, qui viennent vraiment te garder, comme s'il te prend sous son aile. Ça fait en sorte que c'est vraiment l'épicentre; le Calder, c'est notre emblème.

Son attachement à l'œuvre est plus soutenu quand il aborde la question d'une relocalisation possible, ce qui lui permet de défendre que l'événement est réellement ancré dans ce lieu. Rappelant que le Piknic a contribué à la redécouverte du Calder, il se souvient qu'au début des années 2000, peu d'événements avaient lieu au parc Jean-Drapeau et que cette sculpture était somme toute peu connue, sauf de quelques experts et amateurs d'art. Il explique que les fondateurs et organisateurs du Piknic ont été tenus à l'écart des débats de 2007 et 2013 :

On est totalement évacué de ces débats-là. Y a jamais personne qui nous pose la question : si on le déménage, qu'est-ce qui se passe avec les Piknics? [...] Est-ce que vous vous êtes vraiment posé la question : quel est l'apport du Piknic? [...] Y a-t-il une ville dans le monde qui dynamise autant l'œuvre, qui la rend vivante, *bougeante*[?]

Il invoque à ce titre les statistiques, expliquant que 5 000 personnes par semaine voient l'œuvre : en 2014, 100 000 personnes sont venues au Piknic et l'ont appréciée.

Au sujet du réaménagement du parc Jean-Drapeau qui, au moment de l'entretien devait être complété en 2017, il confirme qu'à ce moment, ce n'est pas le Calder que l'on veut déménager, mais le Piknic. N'ayant pas été consulté dans le cadre de ces travaux, il constate simplement qu'il est souhaité que l'événement soit déménagé à la place des Nations, pour rendre l'œuvre accessible au public. Il défend que l'ancrage de l'événement, c'est le Calder :

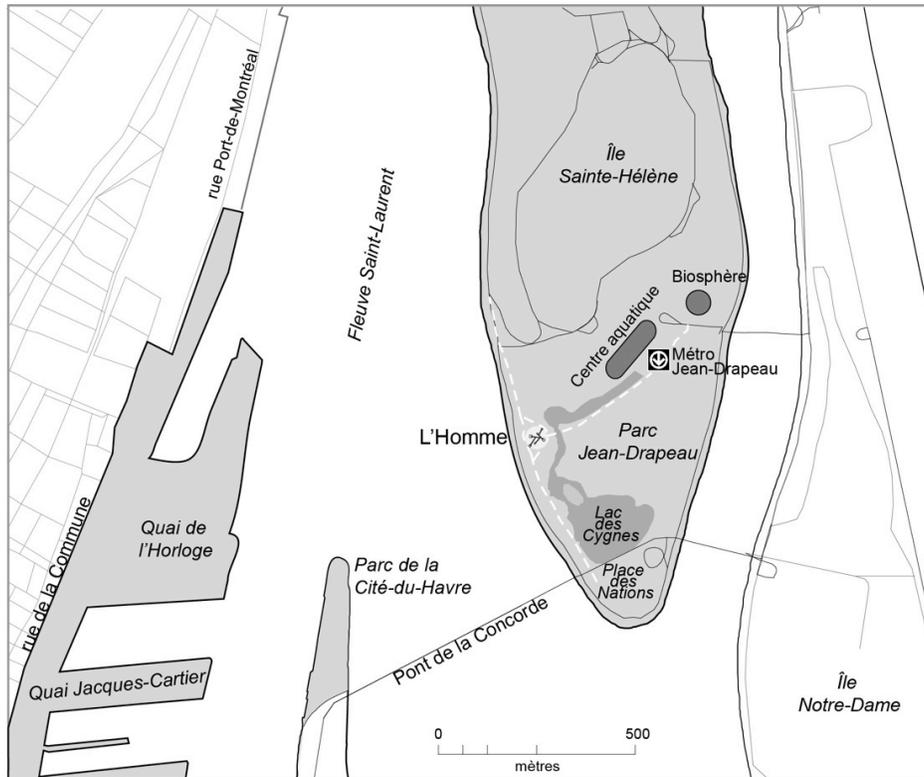
À Montréal, c'est lui; c'est l'âme du Piknic. C'est rien de moins. On fait de l'événementiel dans la vie : on est capable de produire n'importe quoi, n'importe où. Mais la volonté, c'est de rester là, avec cette œuvre d'art public d'importance [...]. Là,

ils parlent plus de la déménager, ils veulent la garder au parc, mais après, c'est nous qu'ils veulent sortir.

Le directeur général des Piknics Électroniks met de l'avant que valeur d'usage de l'œuvre ne peut être négligée : « La vie sociale autour du Calder, en Piknic, pour moi, c'est sa plus belle vocation – plutôt que d'être juste dans le contemplatif. »

Pour conclure sur le Piknic, si l'on se réfère au vocabulaire de la sociabilité publique pour qualifier la relation des « pikniqueurs » / publics avec le Calder, on constate que plusieurs principes sont employés en simultanément. Ces principes se manifestent de manières très relâchées, relevant moins d'une sociabilité publique que d'un rapport plus personnel, en raison du fait que l'œuvre fait office de scène centrale de l'événement : cela engendre des rapports plus étroits et plus soutenus avec l'œuvre. L'inattention civile décrit la relation à l'œuvre de tous ceux qui se présentent au Piknic : impossible de ne pas l'apercevoir à un moment ou l'autre. Quant aux principes de mobilité coopérative (l'œuvre au regard des circulations) et d'aide restreinte (l'œuvre comme support contextuel ou physique), le Piknic en propose une nouvelle formulation. Le fait de danser sous et entre les jambes du stable démontre que celui-ci est plus qu'un simple lieu de passage : c'est la destination du Piknic. De plus, *Man. Three Disks* bénéficie d'une grande valorisation de sa singularité, qui découle du fait que le Piknic en fait grandement la promotion (même lorsque, à l'inverse, le festival fait usage de l'œuvre dans son image de marque) et qu'il se porte à sa défense. À la sociabilité publique entre humains encadrée et homogène que met en scène le Piknic fait écho une forte relation à l'œuvre.

## 6.5 La double vie du Calder



**Figure 6.12 : Site de *Man. Three Disks* sur l'île Sainte-Hélène, dans le fleuve Saint-Laurent.**

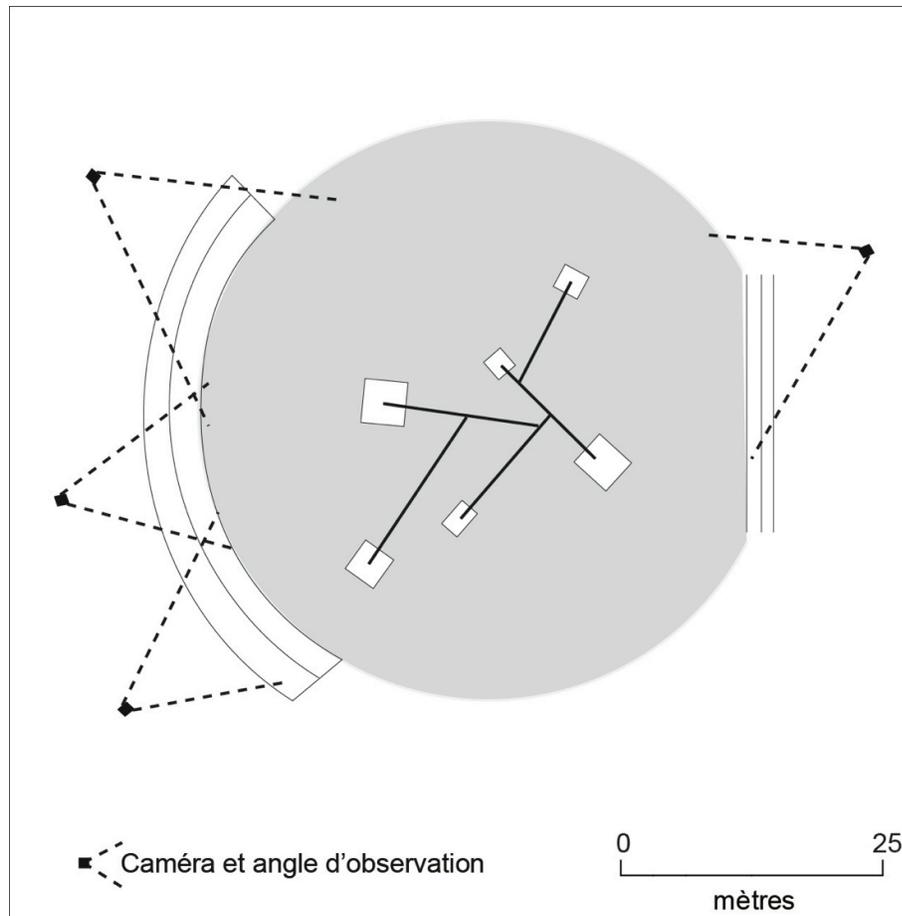
Source : Nathalie Vachon, INRS, carte préparée aux fins du présent projet de recherche

*Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.*

**Figure 6.13 : Vue de *Man. Three Disks* depuis le Vieux-Port de Montréal.**

Crédit photographique : Auteur, janvier 2016

*Man. Three Disks*, tel que mentionné précédemment, a fait l'objet d'un important projet de mise en valeur en 1991. Cette sculpture abstraite a alors été relocalisée dans une placette située en bordure du fleuve conçue expressément pour la recevoir. De forme circulaire, circonscrit d'un muret et entouré d'arbres, cet espace a une double fonction. Premièrement, c'est un lieu dédié à l'expérience du stable qui « permet au public de circuler autour de l'œuvre et de l'admirer sous différents angles, de près ou de loin » (Art public, Ville de Montréal s.d.). Tant la forme que l'échelle de la placette sont, pour ainsi dire, proportionnelles à cet objet monumental, ce qui a des incidences sur les interactions des publics avec elle. D'autre part, comme nous le décrivons de manière plus approfondie, c'est un belvédère qui offre une vue imprenable sur l'île de Montréal. Puisque ce stable est installé sur le bord du Saint-Laurent, il est également visible depuis l'autre rive, soit depuis le Vieux-Port de Montréal qui est un lieu à vocation récréotouristique très fréquenté (figures 6.12 et 6.13). C'est donc dire qu'il y a une tache aveugle dans nos observations, puisque nous n'avons pas pris en compte les publics qui peuvent interagir avec *L'Homme* dans la distance.



**Figure 6.14 : Détail du site de *Man. Three Disks*, ainsi que la position et l'angle de la caméra durant les observations.**

Source : Nathalie Vachon, INRS, carte préparée aux fins du présent projet de recherche

Cinq périodes d'observations filmées ont été effectuées sur une période de trois ans (2011-2014), en plus de deux périodes complémentaires pour valider, cette fois par la prise de photos, les dynamiques qui ont été établies (en avril et en juin 2014). Lors des périodes filmées, l'observatrice a positionné la caméra à différents endroits à l'intérieur du belvédère de l'île Sainte-Hélène. Au cours des trois premières séances (en 2011 et en 2013), la caméra était adossée à l'extrémité nord du belvédère, faisant ainsi dos au fleuve : cela permettait de voir les gens arriver dans la placette par la voie principale la reliant directement à la station de métro. Lors des deux dernières séances (en 2014), la caméra a été installée à l'extrémité sud de la placette, qui occupe la plus grande partie du belvédère (figure 6.14). Ce second point de vue permettait d'apprécier un peu mieux l'importance d'une des caractéristiques de ce site : le panorama spectaculaire qu'il offre sur le centre-ville de Montréal. Étant donné la vastitude du site, le champ de la caméra a été défini de manière à voir principalement l'œuvre et la placette,

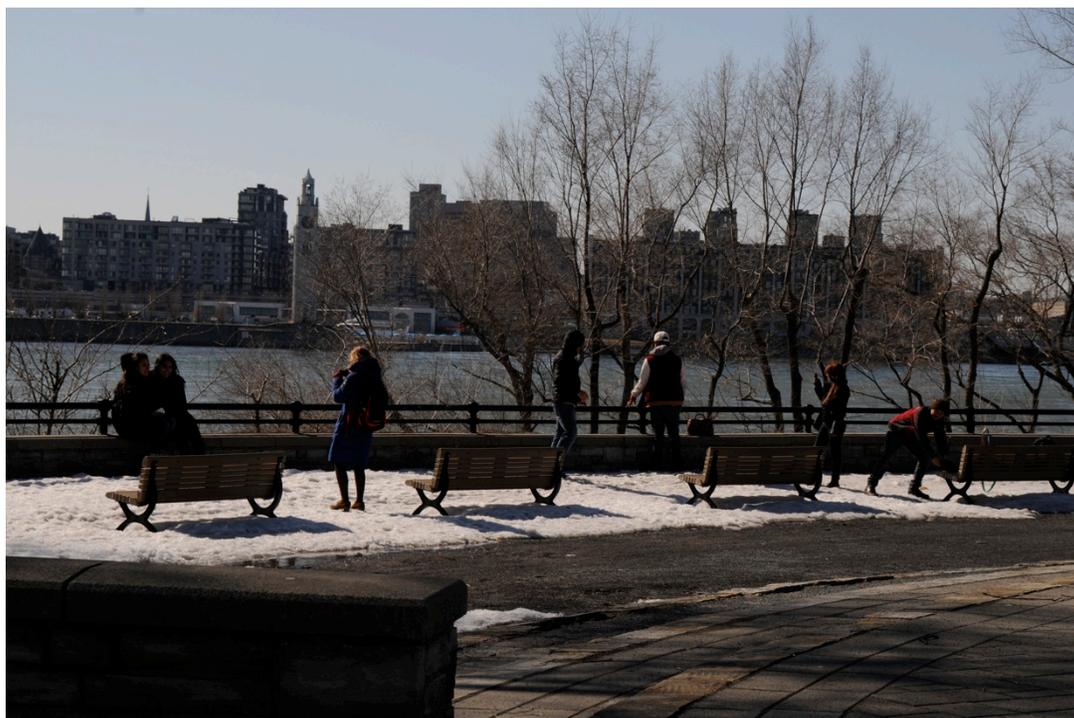
mais pas nécessairement la section en retrait qui est dédiée à l'appréciation du point de vue sur la ville et où l'on trouve des bancs (qui est recouverte de gravier comme l'allée qui la sépare de la placette). Il est souvent arrivé que des individus initient ou poursuivent leurs gestes hors champ : les notes d'observation ont alors été utiles pour mettre en contexte et mieux saisir certaines de ces actions; par exemple, lorsqu'adosé au muret faisant dos au fleuve, on a pu noter que certains individus qui avaient traversé la place s'étaient ensuite assis afin de contempler la vue et de prendre des photos. De plus, certains individus ont pu être visibles seulement en arrière-plan : leur présence a été intégrée au compte rendu qui suit quand un zoom dans l'image a permis de décrire leurs comportements ou que l'observatrice avait pu elle-même être en mesure de décrire.

Les observations qui suivent contrastent avec l'effervescence du Piknic Électronik, ce qui laisse croire que le Calder a une double vie : la forte expérience de sociabilité publique qui prend place dans le cadre de cet événement ne trouve pas écho dans la quotidienneté. Pour mieux comprendre les dynamiques générales du belvédère, il convient donc de le situer dans le contexte de l'île Sainte-Hélène du parc Jean-Drapeau. Comme l'indique le site Internet de la Société qui gère le parc, celui-ci :

Présente une panoplie d'attractions récréotouristiques [qui] attire tant les adeptes de sport, les jeunes familles, les fervents de culture, les amateurs de la nature que les visiteurs qui assistent à ses événements internationaux. Ses pôles d'attraction sont animés de spectacles, de compétitions sportives et de grands festivals, qui contribuent à son offre diversifiée. (Société du parc Jean-Drapeau s.d.)

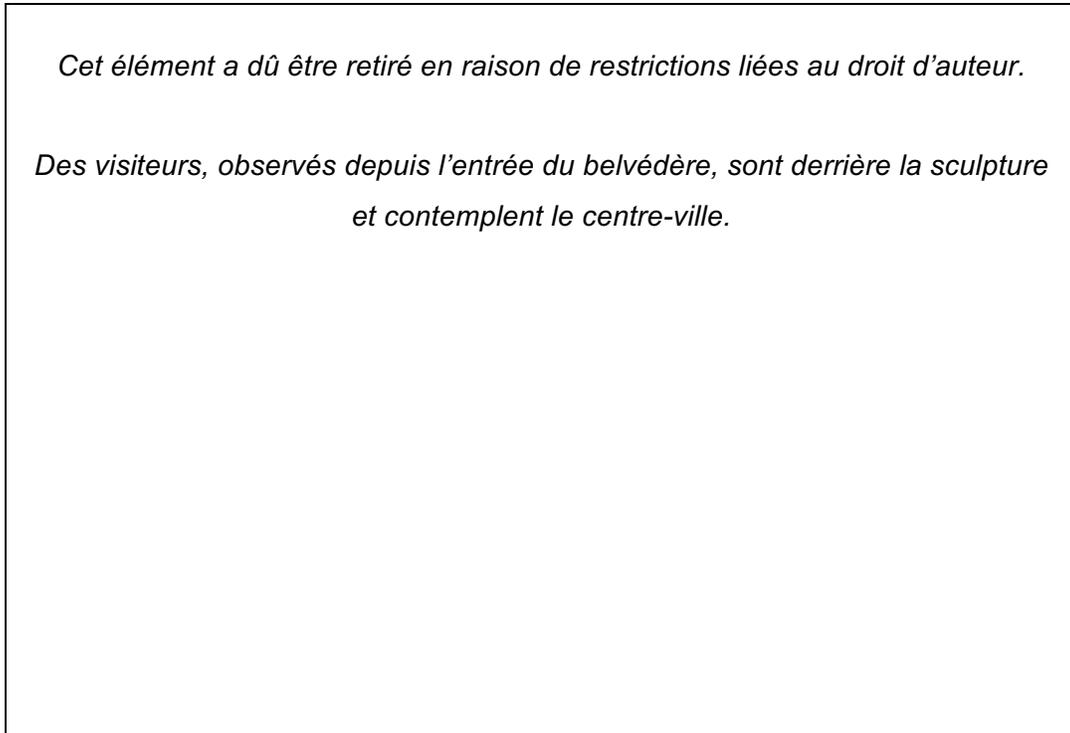
La vocation de ce parc est donc différente de celle du Mont-Royal. Contrairement à ce dernier, le parc Jean-Drapeau n'est pas en lien avec des quartiers urbains et il est exclusivement dédié à des activités de loisirs (il y a un casino, un parc d'attractions, mais aussi des infrastructures sportives, dont un complexe aquatique extérieur) et de culture (on y retrouve deux musées et des éléments patrimoniaux), et accueille plusieurs événements (concerts, festivals, courses automobiles). Les usagers que nous avons observés, dont plusieurs touristes (caméra autour du cou ou à la main, transportant des sacs sur le dos ou à la main), viennent profiter de ce que le parc a à offrir et le découvrir. Ces fonctions expliquent le fait que, sans grande surprise, le belvédère est très peu fréquenté le matin, même lors de belles journées de la fin juin (des observations ont eu lieu autour de 9 h le matin, la semaine et la fin de semaine). Le site est beaucoup plus fréquenté lors des périodes qui ont lieu entre midi et 17 h 15, en août et en septembre. Encore faut-il que le belvédère soit accessible : en raison des événements que l'on

tient dans ce secteur (dont le Piknic Électronik), l'observatrice, venue faire son travail, a dû rebrousser chemin à deux reprises. De plus, les modes de transport employés par les usagers qui viennent au belvédère illustrent la vocation récréotouristique du parc. Alors que le vélo est un moyen de déplacement très populaire, le segway (ce transporteur personnel électrique sur lequel on se tient debout) a été vu, mais de manière marginale : il a été employé dans le cadre d'un parcours-découverte du parc qui est offert par une entreprise. Pour leur part, les marcheurs étaient non pas en mode transitoire, mais en promenade (comme l'indique notamment leur rythme); à ceux-ci s'ajoutent quelques joggeurs.



**Figure 6.15 : Peu importe la saison, le belvédère est très fréquenté.**

Crédit photographique : Thibaut Larquey, avril 2014



**Figure 6.16: La vue spectaculaire sur le centre-ville, avec la montagne en arrière-plan (à gauche), retient d'abord l'attention des usagers.**

Crédit photographique : Denise Caron, juin 2014

Ce belvédère constitue sans contredit un point d'intérêt important dans le cadre de l'expérience du parc : une grande proportion des visiteurs a tendance à y rester au moins deux minutes. Plusieurs personnes qui déambulent dans les îles viennent y marquer l'arrêt et profiter de ses installations : les bancs au nord, avec leur vue en plongée sur le fleuve, sont populaires, et certaines personnes y pique-niquent (figure 6.15). En fait, il faut avouer que la vue imprenable sur Montréal et la montagne retient, en premier lieu, l'attention de plusieurs usagers à leur arrivée au belvédère (figure 6.16). Cela s'explique par le fait que cette vue panoramique est incroyable, mais aussi parce que le soleil est souvent à contre-jour (ce qui arrive tôt l'été) et qu'il est aveuglant : la vue sur la ville, au niveau des yeux, est du coup plus reposante. Il est très fréquent que les usagers regardent l'œuvre dans l'après-coup. À titre d'exemple, un couple qui marche vers le nord se contente, à son arrivée, de se retourner pour regarder l'œuvre une fois qu'il l'a contournée (l'homme s'arrête une dizaine de secondes alors que son accompagnatrice poursuit son chemin). C'est au moment de partir, après quelques minutes passées au bord de l'eau, que cet homme se fait prendre en photo par sa compagne, en s'appuyant sur la sculpture. Autre cas d'utilisateur qui déambule et s'intéresse à l'œuvre dans les derniers instants de sa présence dans le belvédère : après avoir contourné l'œuvre pour aller apprécier la vue au bout

du belvédère, un homme revient sur ses pas, va jusqu'au bout de la placette puis revient au milieu de celle-ci pour lire la plaque commémorative pendant une minute. Les principes de l'inattention civile et de la mobilité coopérative sont mis en œuvre et débouchent sur une reconnaissance de la singularité de l'œuvre (s'ajoute dans le premier cas l'aide restreinte) : l'œuvre, qui est d'abord passée inaperçue et qui n'a pas interféré dans la trajectoire de ces usagers, est devenu un objet particulier dans un deuxième temps.

La présence de l'œuvre incite quelques comportements régulièrement notés au cours de nos observations et qui prennent la forme de relations ténues entre les publics et l'œuvre : ceux-ci relèvent de l'inattention civile. Porter son regard sur l'œuvre, même sans s'arrêter, s'inscrit dans cette catégorie : citons ce jeune homme, carte à la main, qui marche d'un pas décidé, puis tourne et hausse la tête au milieu de la placette pour regarder l'œuvre. La monumentalité de l'œuvre permet de le faire de loin, comme le fait un couple qui ne fait que ralentir pour la regarder, sans entrer dans la zone du belvédère. La sculpture peut, par sa taille, inciter des usagers à faire un détour pour la contempler : un homme est vu tirer la main de sa conjointe pour lui indiquer de changer de direction, afin de marcher sous l'œuvre et de la regarder par-dessous.

Autre forme de relation populaire entre l'œuvre et ses publics : la prise de photographies de l'œuvre, qui est une activité pratiquée tant par les cyclistes que les promeneurs, qui dénotent à la fois une reconnaissance de sa singularité et une forme d'aide restreinte. Étant donné l'ampleur de l'œuvre dans l'espace, celle-ci est souvent photographiée dans une certaine distance. En ce sens, il n'est pas rare de voir des individus la photographier, tant vers le nord que vers le sud, sans même entrer dans le belvédère, ce qui peut se faire très rapidement. Ou encore, un homme est vu s'approcher de l'œuvre simplement pour la photographier avant de repartir aussitôt. Dans des groupes, la prise de photos n'est pas pratiquée de tous : une jeune femme photographie l'œuvre pendant que ses trois amies attendent et s'assoient sur un muret; deux minutes plus tard, le groupe se reforme et reprend la marche, passant sous la sculpture, dans le but d'aller s'asseoir à l'autre extrémité du belvédère. Dans tous les cas, il n'y a pas qu'un seul bon moment pour photographier l'œuvre : cela peut être à son arrivée comme à son départ du belvédère. La prise de photo peut aussi être la première étape d'une série d'autres gestes d'appropriation : c'est le cas de ce couple de gens âgés, dont l'homme prend une photo de l'œuvre avant même d'entrer dans la place, avant de marcher sous l'œuvre, de lire la plaque, de déambuler de part et d'autre d'une jambe, puis de repartir en haussant la tête pour la regarder.

Peu importe que les usagers établissent une relation directe à l'œuvre ou non (plusieurs personnes ne tournent ou ne haussent pas la tête pour la regarder), il semble impossible d'échapper au fait qu'elle organise tout l'espace de la placette et ordonne les circulations. La placette étant circonscrite par un muret et une végétation dense et abondante, les usagers qui pénètrent dans cette enceinte, après être passés par ces entonnoirs que sont les sentiers qui y mènent, sont en quelque sorte captifs : ils ne peuvent faire abstraction de la présence de la sculpture en raison de son évidente monumentalité. D'un côté, les nombreux cyclistes comme les piétons qui ne veulent pas passer sous elle n'ont d'autre choix que de la *contourner*; un comportement qui traduit tout de même la reconnaissance de sa présence. Ces gestes insistent aussi sur la notion d'inattention civile : ne passant pas sous les arches de l'œuvre, ces usagers respectent la bulle de l'œuvre, en tant qu'objet relevant de l'univers artistique, et ce, sans avoir la curiosité de la regarder. De l'autre, ceux qui traversent la placette en ligne droite pour aller directement contempler le point de vue sur la ville passe *sous* la sculpture : même s'ils n'y prêtent pas attention, la sculpture vient encadrer leur trajectoire et les envelopper. La relation entre ces usagers et l'œuvre exprime une forme de mobilité coopérative : les usagers peuvent se déplacer comme ils le veulent dans la place, à la condition de tenir compte des passages laissés libres par l'œuvre. Peu importe que l'on passe à côté ou sous la sculpture, plusieurs usagers observés aiment le faire dans une grande proximité à la sculpture. De plus, en raison de son occupation du sol, le stable de Calder permet plusieurs types d'expérience de mobilité. Les personnes en groupe ont la possibilité de se séparer et de marcher de part et d'autre de l'un ou l'autre des jambages. Une cycliste a été vue faire trois tours autour de la sculpture, puis reprendre son chemin.

Également au chapitre de la mobilité coopérative, citons deux autres exemples où des employés de l'équipe d'entretien se déplaçant en véhicules ont dû composer avec la composition de l'œuvre : alors que cette dernière est, dans le premier cas, une contrainte, elle a semblé être plutôt stimulante dans le second. Premièrement, un mercredi matin de juin 2014, vers 8 h 50, un opérateur de balai mécanique commence à nettoyer la placette en faisant des ronds concentriques et en se rapprochant de plus en plus de l'œuvre. Au cinquième tour, il poursuit son travail en allant sous l'œuvre : il pratique alors une forme de slalom autour de ses six jambages. Il contourne minutieusement chacun d'entre eux, tout en s'approchant le plus possible. Cette tâche lui prendra 25 minutes. Deux touristes entrant sur le site et photographiant l'œuvre resteront pendant deux minutes en retrait de la scène, alors que le balai mécanique poursuit son ballet : ils se dirigeront alors vers le panneau d'identification de l'œuvre qui, pour sa part, est situé à l'extérieur de la placette, du côté sud. Deuxièmement, un lundi de septembre

2011 à 14 h 30, deux employés de l'équipe d'entretien arrivent sur le site en *pickup* (véhicule utilitaire). Une fois que l'un d'entre eux a accompli sa tâche (il est alors hors-champ), ils reprennent la route vers l'ouest : ils passent sous une arche de l'œuvre, alors qu'il aurait été plus facile de contourner l'œuvre avec un véhicule de cette taille. Dans les deux cas, l'œuvre impose aux conducteurs des trajectoires curvilignes. Ajoutons aussi que le matin semble être le moment propice pour faire le ménage. Un homme est présent à l'arrivée de l'observatrice sur le site, le mercredi matin : il fouille les poubelles à la recherche de contenants consignés (il traîne un grand sac-poubelle avec lui) et poursuit sa route en empruntant le chemin le plus court vers sa prochaine destination en passant sous l'œuvre.

Le site est si vaste qu'il est très rare que des individus aient à interagir ou que leurs comportements soient en réaction à la présence de quelqu'un d'autre : décrivant différents types de rapport à l'œuvre, les quatre situations qui suivent, où aucun conflit d'usage ne se produit, se démarquent à cet égard des comportements usuels observés. Les deux premières sont des situations où un effet d'entraînement a eu lieu; où des gens ont été incités à s'appropriier le contenu de l'œuvre en lisant la plaque commémorative au sol, au centre de la place, parce que des individus étaient en train de le faire. Ces exemples démontrent la mise en œuvre du rôle de l'audience. La première se décrit comme suit. Alors que deux jeunes cyclistes se sont arrêtés pour lire la plaque commémorative sous l'œuvre, un homme qui venait pourtant juste de passer sous celle-ci revient au centre de la placette pour faire la même chose : ils seront ensemble pendant une bonne minute, mais ne se parleront, ni ne se regarderont (un homme avec une poussette, puis un jeune couple passeront à proximité, mais ne seront pas interpellés par la présence des trois autres protagonistes). La deuxième se produit lorsque cinq personnes sur des *segways* sont sur le site, au centre de l'œuvre. Quatre d'entre eux quittent pour leur prochain point d'intérêt, mais un dernier homme reste légèrement plus longtemps pour finir la lecture de la plaque. Deux hommes qui marchent alors vers le nord s'approchent du centre, voulant eux aussi lire la plaque. Pendant que ces deux hommes font la lecture, trois jeunes filles, qui étaient assises face au fleuve depuis quelques minutes (elles ont pris quelques photos du paysage), reprennent leur marche et se dirigent vers le métro (celle des trois qui était intéressée par la plaque l'a déjà lue lorsqu'elles sont arrivées sur le site). Exactement au même moment, un couple arrive sur le site par le sentier à l'ouest : la femme se dirige directement vers le centre pour lire la plaque et doit, pour y arriver, laisser passer les trois jeunes filles. Son compagnon prend quelques photos de la sculpture, puis va la rejoindre pour lire la plaque. C'est ce couple qui part en premier, alors que les deux hommes restent sur les lieux; par la suite, l'un d'eux prend une photo de la plaque, avant de se faire prendre lui-même en photo, sous la

sculpture. Ainsi, dans ces deux premiers cas, des membres de l'audience sont passés à des rôles plus actifs par la présence et les actions d'autres usagers qu'ils ont imités.

Dans la troisième situation, la présence de plusieurs usagers en simultané sur le site donne lieu à une série de comportements démontrant plusieurs formes de civilité entre individus, alors qu'une appropriation de l'œuvre se déroule. Lors d'une séance d'observation qui a lieu sur l'heure du midi en semaine, l'œuvre joue d'abord le rôle de point de rencontre (ce que nous identifions comme de l'aide restreinte) pour un couple de deux jeunes adultes en vélo qui s'y sont donné rendez-vous pour pique-niquer; l'homme arrive cinq minutes après la femme. S'appropriant l'espace au cœur de la placette pendant une trentaine de minutes, ils sont particulièrement à l'aise dans cet espace public – ou est-ce la présence de l'observatrice qui les rassure et les incite à faire ce qui suit? Après 25 minutes, on les voit enlever leurs chandails, pour ainsi se retrouver en tenue de baignade (elle porte un bikini et lui un maillot), puis se mettre à courir vers l'est, en direction d'un plan d'eau qui se trouve à proximité; les gestes de la femme qui se replace les cheveux à son retour suggèrent qu'ils sont réellement allés se baigner. Précisons qu'ils laissent alors leur vélo et leurs effets personnels « sans surveillance ». Ils réapparaissent 90 secondes plus tard, puis ramassent leur matériel avant de repartir sur leur monture respective. Pendant cette demi-heure, plusieurs autres usagers passent de manière épisodique sur le site et ne se montrent pas du tout gênés par la présence du couple. Sont ainsi noté : deux cyclistes qui passent de part et d'autre d'une série de trois jambages; deux hommes, dont un qui prend des photos de la sculpture depuis l'intérieur de celle-ci, qui passent de part et d'autre du couple; un père et son enfant, mangeant de la crème glacée, qui traversent la place en ligne droite.

La quatrième situation est la seule fois où la présence de l'œuvre sur le site a donné lieu à une relation de sociabilité directe avec l'observatrice. Un samedi matin, alors qu'il n'y a que très peu d'action sur le site (à un certain point, plus de trente minutes passent sans qu'un usager ne traverse le belvédère), un touriste japonais (il lui dit au cours de la conversation que l'on peut entendre sur la vidéo) approche notre collaboratrice, après avoir constaté sa présence. Son angle d'approche : lui demander « ce dont il s'agit » (« What is it ? »), en référence à la sculpture, ce qui dénote la reconnaissance de la singularité de l'objet. La conversation porte sur les banalités d'usage (la température) et ils ne sont en relation qu'une minute. Le jeune homme n'entrera jamais sur le site du belvédère, peut-être pour ne pas interférer avec le travail de l'observatrice qui, à l'évidence, filme la sculpture.

## 6.6 Autre parc, autres mœurs : vivre et consommer la ville?

En superposant l'analyse du Piknic Électronik à celle du tam-tam, cela a pour effet de mettre l'accent sur les particularités de chacun des événements. Rappelons que le Calder joue, dans le Piknic, un rôle semblable à celui du monument de George William Hill dans le tam-tam : c'est une œuvre signalétique; les activités principales y sont concentrées; les sous-espaces nécessaires à l'événement rayonnent autour d'elle. Comme pour le tam-tam, le rôle du Calder dans le Piknic est mis en évidence par des ruptures qui sont, à ce stade-ci, hypothétiques : les scénarii de relocalisation de *Man. Three Disks*, puis du Piknic Électronik ont donné lieu à des déclarations de la part des acteurs sur la relation intime qu'entretiennent le festival et l'œuvre. Si le Piknic a contribué à faire connaître le Calder auprès des Montréalais, l'œuvre constitue son ancrage et fait partie de son image de marque. Au regard de l'œuvre elle-même, les participants entretiennent une relation de proximité avec elle : autant le Calder s'est mis les jambages dans le Piknic, autant les pikniqueurs ont avec bonheur le stable dans les jambes. Cela rappelle que l'œuvre est au cœur de l'événement : qu'elle en fait partie au même titre que la musique, la danse et la sociabilité publique. C'est essentiellement grâce au Piknic que *L'Homme* prend vie, comme l'a mis de l'avant l'observation de la vie quotidienne. En effet, l'œuvre paraît en comparaison seule et immobile durant la semaine : le parc Jean-Drapeau, en dehors des événements qui l'animent, est un lieu relativement fréquenté, où il y a peu d'interactions entre inconnus.

Cela dit, la sociabilité publique se décline différemment dans chacun des événements. Alors qu'elle est le moteur premier du tam-tam, elle est l'instrument du Piknic qui la programme, dans le but de créer une « expérience sociale immersive ». Cette programmation se traduit tant dans les choix musicaux (qui attirent certains publics) que dans les journées thématiques qui sont organisées (qui contribuent à une mise en scène des interactions sociales). Les installations du Piknic contribuent à cette programmation : les fonctions sont déployées par secteur (scènes principale et secondaire, aire de repos et de restauration), à l'intérieur desquels du mobilier vient suggérer, voire appuyer les usages possibles, voire même les interactions. Comme le « test de la couverture » l'a révélé, l'espace est relativement flexible au Piknic : les participants doivent dans cet exemple « manœuvrer » à l'intérieur du cadre expérientiel mis en place par les organisateurs. Alors que les participants au tam-tam ont provoqué par leurs gestes d'appropriation un véritable relâchement de l'espace, ceux du Piknic Électronik interagissent dans et avec un environnement en apparence relâché, qui est en fait plus ou moins souple.

Ces manières de vivre la sociabilité publique sont tributaires des modes de gestion de ces événements. D'un côté, l'histoire du tam-tam offre une démonstration éloquente d'un vivre ensemble qui s'est négocié entre des acteurs (dont des représentants des autorités) qui ont voulu laisser les liens sociaux agir et s'auto-structurer, pour permettre à un *modus operandi* de se mettre en place et de se maintenir. De l'autre, le Piknic Électronik est un festival où les décisions sont prises, mises en place et contrôlées par une équipe. De la mise en parallèle de ces événements se dégage deux facettes de la sociabilité publique : une première gratuite, en continuité avec la tradition de la vie sociale dans les espaces publics; une seconde, en lien avec des activités commerciales, représentative de la tendance qui tend à les privatiser et à minimiser l'expérience de la diversité, mais aussi à faire vivre des expériences créatives. Ces deux courants sont représentatifs des manières de vivre et d'expérimenter la ville contemporaine (nous y reviendrons dans la conclusion à cette thèse), et ont ainsi un impact sur la manière d'être en interaction avec une œuvre.

Dans la même perspective, il faut rappeler que le parc Jean-Drapeau, qui est géré par une société paramunicipale, est dédié à des activités récréotouristiques. Ce n'est donc pas un hasard si, dans la quotidienneté, les publics du stable de Calder sont un peu plus homogènes et moins nombreux que ceux du monument à Cartier : ce sont essentiellement des touristes et des amateurs de loisirs qui fréquentent le parc, dans le but de profiter de ses installations ou de participer à des événements. Lorsque ceux-ci passent par le belvédère, ils deviennent les publics d'une sculpture qui est à la fois en complément et en compétition avec la vue sur le centre-ville, ce qui teinte leur expérience du site et de la sculpture. Cela dit, *Man. Three Disks* tire profit de sa monumentalité : en se déployant dans les airs et en ne touchant terre qu'en six points, cette œuvre s'immisce, parfois avec subtilité, entre ses publics.

## CHAPITRE 7 : QUELLE VIE SOCIALE?

L'exploration inductive que constitue cette thèse repose sur un pari : celui d'étudier la réception d'œuvres d'art en misant sur les comportements des usagers des espaces publics, ainsi que sur la définition que fait la sociologie urbaine de ce concept. Considérés non pas comme des lieux de débats mais comme des lieux concrets, où des usagers sont en situation d'interaction avec des inconnus, les espaces publics, et plus précisément l'observation de la sociabilité publique qui s'y déroule, ont guidé cette recherche. Les enquêtes de terrain et la démarche descriptive ont mis en lumière, par l'appropriation des principes formulés par Lyn H. Lofland (1998) pour décrire les interactions entre inconnus (mobilité coopérative, inattention civile, rôle de l'audience, aide restreinte et civilité face à la diversité), des modes d'interaction des publics avec ces objets artistiques qui sont installés dans des parcs, des places et des squares. La présente discussion consiste essentiellement en un retour sur ces principes, à partir de nos résultats de recherche : elle permet de donner du relief à cette grille heuristique en identifiant des registres où, dans certaines situations, des aspects particuliers des œuvres sont sollicités. Ce chapitre se conclut par une réflexion sur la notion de publics des œuvres d'art dans les espaces publics qui, pour le rappeler, a été alimentée par cette question de recherche qui s'est précisée au cours du travail empirique : de quelles manières le vocabulaire de la sociabilité publique peut-il servir à caractériser les publics des œuvres d'art dans les espaces publics? Des ponts sont alors jetés du côté de cette approche sociologique qualifiée de pragmatique, et plus précisément vers les idées de Bruno Latour et d'Antoine Hennion, avec lesquelles la compréhension des interactions avec les objets qui se dégage de cette recherche a des affinités. Loin d'être une finalité, ce chapitre revient sur des constats qui émergent de cette exploration urbaine des publics, afin que la réflexion puisse se prolonger au-delà de cette thèse.

### 7.1 Questions de principes : variations sur cinq thèmes loflandiens

Cinq principes sont détaillés dans cette première partie, qui est alimentée par nos observations, pour décrire les interactions entre publics et œuvres, comme autant de variations sur les thèmes énoncés par Lofland. Pour rappel, il s'agit de :

- la mobilité coopérative,
- de l'inattention civile,
- de la reconnaissance de la singularité de l'objet,

- du rôle de l'audience et
- de l'aide restreinte.

À l'instar des principes originaux, ceux-ci fonctionnent en interrelation : la majorité des situations décrites dans les études de cas mettent en jeu au moins deux principes (marcher et tourner la tête pour regarder une sculpture implique mobilité coopérative et inattention civile). De plus, des registres servent à préciser la nature de ces interactions, selon les dimensions des œuvres d'art impliquées par les comportements des publics. On distinguera les registres :

- du familier,
- de la découverte,
- de l'*affordance*,
- du témoignage,
- de la contestation,
- de la mise en scène,
- de la localisation et
- de la recherche.

Pour anticiper la suite, on verra qu'il manque à ces types d'interactions un ancrage; en l'occurrence une œuvre singulière dans un espace public particulier. Ce qui revient à souligner l'importance de spatialiser le social et à démontrer que les œuvres d'art, avec qui les publics ont de véritables interactions, jouent un rôle dans la définition de l'identité des espaces publics.

### **7.1.1 La mobilité coopérative : une plus ou moins grande proximité**

Passer près, sur ou sous; s'approcher puis s'éloigner; ralentir; faire le tour, pour ensuite modifier sa direction; jouer, courir autour : la mobilité coopérative réfère à des situations où des interactions avec des œuvres sont fonction de déplacements et de trajectoires de piétons, de coureurs et de cyclistes mais aussi, dans une moindre mesure, de conducteurs de véhicules qui vont du *segway* au camion. À l'évidence, la question de la mobilité est un paramètre important de la rencontre des publics et des œuvres, car elle est prise en compte en amont de l'installation des objets : leur emplacement témoigne d'une manière d'aller à la rencontre des publics, pour qu'ils trouvent ces objets sur leur route. C'est ainsi que plusieurs principes se manifestent de concert avec celui de la mobilité coopérative : les partitions précises qui sont performées par les publics avec les œuvres se décrivent en termes de vitesse, de direction et de motivation, ce qui implique plus que des mouvements. À ce sujet, un spectre de possibilités peut être introduit à

partir des **registres du familier et de la découverte** et qui restera à valider : la trajectoire d'une personne très familière avec un lieu pourrait être teintée par des impératifs d'efficacité (un travailleur ou un résident qui se rend au travail ou à la maison à un bon rythme), tandis que celle de quelqu'un qui découvre un espace public pourrait être plus souple (un touriste ou un flâneur qui cherche à tirer profit de ses déplacements).

Pour qu'un lien ait des chances de s'établir avec des usagers en déplacement, la plupart des œuvres étudiées sont en bordure de sentiers ou de rues et donc de trottoirs. La mise en valeur des œuvres du Quartier international de Montréal (QIM) repose sur cette stratégie. Les œuvres présentées dans le QIM sont en effet toutes dans des sous-espaces visuellement dégagés et bordés de larges trottoirs très empruntés, à distance de la rue : elles ne sont ni trop près, ni trop loin de la circulation automobile, ce qui leur assure une certaine visibilité auprès de cette autre catégorie de publics relevant de la mobilité coopérative que sont les automobilistes (largement absents de nos analyses, en raison de nos choix méthodologiques), qui se distingue par la rapidité et la courte durée de leur passage. Pour leur part, l'analyse des interactions des publics avec les monuments à des poètes du square Saint-Louis permet d'avancer que si la proximité à une voie de circulation est un intransigable considérable, le type de voie et la localisation de l'œuvre dans l'espace public le sont également. L'hommage à Crémazie fait l'objet d'un plus grand nombre d'interactions de mobilité que celui à Nelligan, parce qu'il est situé au carrefour de sentiers principaux, à faible distance d'une rue commerciale (Saint-Denis); Nelligan fait face à un sentier secondaire très peu emprunté, en plus de faire dos à un sentier principal.

Dans certains cas, les œuvres sont installées dans des placettes minérales conçues à la fois pour les mettre en valeur et pour être un lieu de transition : de cette manière, elles peuvent entretenir une grande proximité avec les usagers et influencer peut-être plus directement leurs trajectoires. C'est le cas des sculptures de Ju Ming, pour rester dans le QIM, qui sont judicieusement déposées sur des plateformes qui sont traversées en diagonale : des promeneurs qui reconnaissent la singularité de l'objet, comme nous l'avons observé, ajustent leur déambulation en fonction de ces œuvres, afin de les regarder ou d'en faire le tour. Le concept de placette entre aussi en jeu dans l'analyse des publics de ces deux œuvres monumentales que sont le *Monument à sir George-Étienne Cartier* et *Man. Three Disks*. À noter que dans les deux cas, la localisation de l'œuvre à l'intérieur du parc, comme du parc dans la ville, influence les interactions de mobilité coopérative. La première œuvre intègre, dans sa composition, une placette fort empruntée qui définit le monument comme le seuil de ce versant du mont Royal, en bordure de l'avenue du Parc : les personnes qui y entrent et en sortent

transitent régulièrement par ce lieu, ce qui pourra éventuellement les mettre en contact avec les nombreux éléments de la composition. Rappelons que dans ce cas précis, la mobilité coopérative a aussi été observée par la négative. Circonscrit de marches, le monument est évité et contourné par les cyclistes et les joggeurs, probablement parce que ces éléments architecturaux constituent un obstacle ou un défi important : ce type de mobilité a pour effet de souligner autrement la présence de l'œuvre. De son côté, l'œuvre de Calder est incorporée à une placette conçue pour la mettre en valeur, dans un belvédère au bord du fleuve Saint-Laurent, et plus largement dans le parc Jean-Drapeau : ce dernier, à la vocation récréotouristique, est un lieu de promenade, de découverte et de loisirs pour les Montréalais et les touristes, et c'est dans ces situations que les publics ont été observés. Se déployant en hauteur et touchant le sol en six points, cette sculpture abstraite suscite principalement des interactions de mobilité coopérative « pure », comme l'illustrent les chorégraphies que l'on a décrites autour de ses jambages et que performent les promeneurs qui découvrent les attractions de l'île Sainte-Hélène. En effet, même les visiteurs qui passent sans regarder *L'Homme* ont tendance à longer les jambes de l'œuvre, privilégiant un rapport de proximité.

Alors que les interactions décrites ci-haut relèvent du passage, d'autres relèvent d'une mobilité coopérative que l'on dira, de manière antithétique, de séjour. Les activités qui suivent sont de nature physique ou ludique : elles sont basées sur le déplacement, tout en étant pratiquées dans un périmètre circonscrit, soit sur ou autour d'une œuvre d'art. De plus, les œuvres sont le support matériel de ces activités de mobilité coopérative de séjour, parce que leur composition ou leur mise en espace le rend possible : c'est au regard du **registre de l'affordance** que les œuvres sont mobilisées dans les cas qui suivent, en raison des potentiels que les publics ont perçus en elles. Mentionnons le *skateboarding* : celui-ci a été observé dans le QIM, sur le muret qui entoure le *Monument à la reine Victoria*, ainsi qu'autour des œuvres de Ju Ming, voire sur *Taichi Single Whip*. Ces éléments matériels sont perçus par les adeptes de cette activité comme un outil leur permettant de défier la gravité, ce qui participe directement à leur plaisir. Au monument à Cartier, c'est un cycliste téméraire que l'on a vu sauter d'une marche à l'autre autour de la base du monument. Dans tous ces cas, la mobilité coopérative doit s'ajuster en fonction des autres usagers qui se trouvent au même moment dans ces lieux : on ne peut échapper aux interactions de sociabilité publique. C'est vraisemblablement pour cette raison que les *skateboarders* préfèrent s'exercer dans le QIM après la fermeture des bureaux, alors qu'il y a moins de personnes avec qui négocier le partage de l'espace. C'est aussi dans le QIM que l'on a vu des enfants courir autour d'œuvres d'art, dans le cadre d'un jeu de poursuite avec un tuteur ou un autre enfant : le bassin circulaire de *La Joute*, tout comme le lit de

plantation et son muret au pied du monument à Victoria ont soutenu ces pratiques. De manière générale, la mobilité coopérative est le principal principe en jeu, mais deux autres principes sont aussi sollicités, soit : la reconnaissance de la singularité de l'objet, alors que l'activité met l'accent sur l'œuvre elle-même; l'aide restreinte, soit l'œuvre comme support.

### 7.1.2 L'inattention civile : entre ne pas regarder et regarder

Regarder une œuvre d'art avec plus ou moins d'insistance et d'attention, sans nécessairement reconnaître le statut ou même percevoir cet objet avec qui l'on partage un espace ou un moment : le principe d'inattention civile réfère à ce seuil d'interaction visuelle qui ne débouche sur rien d'autre que lui-même, et qui existe par une tension qui se situe entre le fait de regarder et de ne pas regarder. En fait, le véritable relâchement de l'inattention civile conduit à la manifestation du prochain principe, celui de la reconnaissance de la singularité de l'objet. Avant d'y arriver, il y a lieu de considérer pleinement ces regards furtifs et ténus qui sont, malgré tout, une forme d'interaction. Comme l'a décrit Georg Simmel, cité d'ailleurs par Lofland à ce sujet, le citadin est fortement stimulé au quotidien et c'est pour cette raison qu'il adopte une certaine distance face aux autres. D'une certaine manière, cela est transposable aux œuvres d'art : qui prend le temps de s'arrêter devant tous les objets qu'il ou qu'elle croise sur son passage? Ne pas regarder, c'est aussi regarder : si, comme l'explique Lofland au sujet des interactions avec les inconnus, « ignorer » les autres revient à reconnaître leur présence, ne pas regarder ou ne pas s'attarder à une œuvre l'est, jusqu'à un certain point, tout autant.

L'inattention civile s'observe tant par rapport au passage qu'au séjour des usagers dans un espace public. Premièrement, elle va naturellement de pair avec la mobilité coopérative. Toutes les œuvres observées ont effectivement fait l'objet d'interaction de ce type : des publics potentiels passant à proximité d'une œuvre ne la regardent que sporadiquement, voire pas du tout. L'inattention civile peut se produire dans une très grande proximité physique à l'objet, mais aussi dans la distance : à plusieurs reprises, nous avons observé des publics regardant rapidement de loin des œuvres monumentales (l'hommage à Cartier et le stable de Calder) sans s'approcher de l'œuvre ou entrer dans son périmètre. À partir du **registre du familier**, où l'œuvre n'est pratiquement qu'un élément du site, on pourrait expliquer qu'on ne s'attarde plus vraiment à une œuvre que nous fréquentons sur une base régulière (que nous croisons en allant au travail ou en rentrant à la maison), comme les travailleurs du QIM. Le contraire peut

être tout aussi vrai : on peut s'attarder avec assiduité, comme les résidents du square Saint-Louis interrogés, à des œuvres pour lesquelles on a un fort attachement.

Toujours au sujet du passage, les œuvres du square Saint-Louis permettent de préciser que plus la composition d'une œuvre sera à l'échelle humaine, plus elle risque de capter brièvement l'attention des passants : pour le dire autrement, pour faire tourner les têtes, il faut bien qu'il y ait quelque chose à voir. Si le *Monument à Louis-Octave Crémazie*, outre sa localisation plus intéressante dans le square, attire l'attention ponctuelle des piétons, c'est aussi parce qu'il se déploie en hauteur et en plusieurs moments, en assurant une forte présence au niveau des yeux (grâce à cette statue grandeur humaine d'un soldat mort au combat). Au risque de s'acharner, le *Monument à Émile Nelligan*, qui est pourtant plus petit que celui à Crémazie, n'a aucun élément sur lequel le regard des promeneurs peut s'accrocher : celui qui marche devant ou derrière le monument sera en contact visuel avec un piédestal. Le *Monument à sir George-Étienne Cartier* réussit à déjouer les effets de sa propre hauteur, grâce à un stratagème semblable à celui de Crémazie : les regards des publics de passage peuvent croiser divers éléments qui font partie de sa composition, qui s'étale sur plusieurs étages et en plusieurs moments.

Deuxièmement, par rapport au séjour, le tam-tam et le Piknic Électronik illustrent qu'on peut utiliser un espace public dans la durée, sans pourtant réellement voir l'œuvre de plus d'une vingtaine de mètres de haut qui est au centre de l'espace et, en l'occurrence, au cœur de l'événement auquel on participe. Le tam-tam comme le Piknic sont à la fois, pour leurs participants, des occasions de socialisation (entre amis) et une expérience intense de sociabilité publique (la foule autour de nous); deux types d'interactions sociales avec lesquels les œuvres d'art entrent en compétition. Même si ces œuvres ont chacune des fonctions précises dans ces événements, il reste qu'elles participent plus ou moins à l'expérience individuelle : ces objets artistiques monumentaux relèvent du **registre du familier**, pour les habitués qui fréquentent ces événements avec plus ou moins d'assiduité.

### **7.1.3 La reconnaissance de la singularité de l'objet : un objet pas comme les autres**

Le relâchement de l'inattention au profit d'une interaction peut-être moins ténue, même si très souvent ponctuelle avec l'œuvre : la reconnaissance de la singularité de l'objet prend des formes multiples et désigne des interactions qui, en plus de démontrer que l'œuvre est un objet

particulier dans l'espace public, le singularisent tout autant. À partir des études de cas, on peut établir que la reconnaissance de la singularité de l'objet se manifeste au regard de quatre registres. En tension avec le registre du familier, celui de **la découverte** s'incarne notamment par les interactions que des touristes et certains flâneurs (qui, selon la conception de Walter Benjamin, sont en exil dans leur propre ville) ont avec des œuvres d'art qu'ils fréquentent pour la première fois, ou comme si c'était le cas. La reconnaissance est d'abord visuelle : ralentir ou s'arrêter près d'une œuvre pour la regarder, en faire le tour (de concert avec la mobilité coopérative), regarder les différentes parties de sa composition, lire les textes qu'elle comporte, la photographier, ce sont des interactions très souvent observées qui dénotent un intérêt certain pour un objet qui devient, du même coup, particulier. Pour être plus précis, prendre une œuvre en photo relève également du **registre du témoignage** : on veut garder une trace, un souvenir dudit objet. Quand on se photographie (ou se fait photographier) avec une œuvre, l'aide restreinte entre en scène, puisque l'objet sert également à se situer dans l'espace : le sujet et l'œuvre en arrière-plan se mettent alors mutuellement en valeur. Dans d'autres cas de découverte, la reconnaissance peut être tactile : pensons entre autres à *Taichi Single Whip* que l'on aime toucher en passant, sans véritablement marquer l'arrêt. À l'occasion, la découverte se fait dans le séjour, comme le permet le spectacle de feu, d'eau et de vapeur qui donne vie à *La Joute* de Riopelle : c'est alors une véritable attraction, que l'on va voir, que l'on partage avec des amis et des visiteurs, et que certains pourront photographier et filmer. Par ailleurs, la tenue d'événements comme le tam-tam et le Piknic Électronik, parce qu'ils attirent des visiteurs et des touristes, peuvent entraîner la découverte du *Monument à sir George-Étienne Cartier* et de *Man. Three Disks*.

Un peu plus rares sont les exemples où, dans le cadre d'observations, il est possible de constater que ce sont les dimensions « symboliques » d'une œuvre qui sont sollicitées; que son sens est activé par des interactions. Le **registre de la contestation** décrit ce type de situations et est exemplifié dans cette thèse par le cas d'Occupons Montréal. La reine Victoria a clairement été reconnue comme symbole de l'impérialisme et de la monarchie constitutionnelle par les Indignés. Pour dénoncer l'ordre économique dominant, ils se sont appropriés des symboles et les ont détournés : en plus de changer le toponyme du lieu où ils ont installé leur campement (qui a passé de « square Victoria » à « place du Peuple »), ils ont déguisé le monument commémorant la souveraine et l'ont placardé d'écriteaux sur lesquels étaient écrites des revendications. Renforçant le fait que le *Monument à la reine Victoria* de Marshall Wood a réellement été reconnu comme symbole par les Indignés, le traitement qu'ils ont réservé aux sculptures de Ju Ming, plus au nord dans le même square, relève d'une certaine indifférence :

des objets étaient appuyés sur celles-ci, comme s'elles n'étaient qu'un objet parmi d'autres dans l'espace.

Certaines manifestations du **registre de la mise en scène** mettent aussi en jeu l'œuvre en tant que « symbole » ou, plus largement, comme un objet ayant une signification. Des gestes d'appropriation, à l'instar de ceux des Indignés, peuvent viser la transformation temporaire de l'apparence de l'œuvre d'art (en l'occurrence des représentations humaines), en misant sur le rôle de l'audience. Pensons ici au fait que des amateurs de hockey habillent *Taichi Single Whip* d'un chandail du club de hockey local durant les séries éliminatoires, pour afficher et partager leur enthousiasme. Cette sculpture en particulier est l'objet de plusieurs mises en scène. Les nombreuses personnes qui se photographient (registre du témoignage) avec elle en l'imitant mettent en lumière qu'ils ont reconnu qu'il s'agit d'un personnage dont la posture est active, qui pourrait renvoyer aussi bien au taïchi, aux arts martiaux qu'au hockey. Ces personnes prennent la pose parce qu'elles ont reconnu un potentiel comique dans cette situation, ce qui a pour effet de créer une tension humoristique avec cette œuvre à la facture classique. C'est un effet semblable que cherchent à obtenir les personnes qui montent les lions qui ceignent le *Monument à sir George-Étienne Cartier*, soit pour « jouer », soit pour se faire prendre en photo avec eux. Peu importe la finalité de l'action, le décalage ainsi produit entre le cadre « officiel » du monument, l'iconographie impérialiste du lion et l'interaction de membres du public installe aussi un effet cocasse; une certaine distance. L'effet est le même chez les enfants qui montent les lions, bien qu'ils ne sont peut-être pas aussi sensibles au contexte du monument.

#### 7.1.4 L'aide restreinte : signal et support

Les interactions dites d'aide restreinte s'appuient sur les qualités physiques de l'œuvre et sont ici de deux types. D'un côté, certaines de ces interactions mettent en valeur que l'œuvre est un signal distinct dans l'espace public, ce qui est possible en fonction de son échelle et d'une certaine familiarité avec ladite œuvre. De l'autre, l'œuvre devient un support d'une part physique, de par une utilisation activant un potentiel d'action reconnu par un public, et d'autre part social, quand il devient support à des interactions. Dans les deux cas, les interactions donnent lieu à des séjours, plus ou moins longs, auprès des œuvres.

La première catégorie réfère au fait qu'une œuvre est distinctive et qu'elle permet, de diverses manières, de se localiser dans un espace public : c'est sur le **registre de la localisation** que l'œuvre est alors impliquée, ce qui tend à privilégier les œuvres qui ont une

certaine présence. Une œuvre peut par exemple agir comme un point de rencontre pour des personnes qui se sont donné rendez-vous dans un espace public. Cela a souvent été observé autour du *Monument à sir George-Étienne Cartier*, qui est un signal fort sur ce versant du mont Royal : la composition d'échelle monumentale, visible dans la distance, est un repère central dans ce vaste espace. Il s'agit ici d'un cas isolé dans cette thèse, qui implique aussi la reconnaissance de la singularité de l'objet, et qui décrit un public individuel. Pour sa part, le *Monument à la reine Victoria* a joué ce rôle à l'échelle du groupe durant Occupons Montréal, alors qu'il indiquait le point de rassemblement des assemblées quotidiennes. Le monument à Cartier et le stable de Calder sont ainsi impliqués dans le tam-tam et le Piknic, alors qu'ils agissent comme point de rassemblement. Des œuvres peuvent donc remplir cette fonction signalétique en engageant tout de même l'inattention civile. Pour leur part, les œuvres du QIM, autour desquelles les travailleurs s'assoient seuls ou avec des collègues pour manger ou socialiser, remplissent cette fonction. Le *Monument à la reine Victoria* principalement, autour duquel ils sont nombreux à prendre place, est une destination dans le square. Sa dimension signalétique fait en sorte que le monument, en définissant ce sous-espace, exerce une certaine force attractive. Engageant également ce registre est la prise de photo avec un objet artistique. Ce dernier est alors plus qu'un simple décor, car il sert à localiser la personne dans le monde, à signaler son passage dans un lieu précis indiqué par l'œuvre : tel que mentionné précédemment, la reconnaissance de la singularité de l'objet participe alors à cette interaction, sur le registre du témoignage.

La seconde catégorie inclut des interactions où l'œuvre joue un rôle physique, renvoyant surtout au **registre de l'affordance**. C'est le cas des œuvres qui prennent les airs de mobilier urbain. Certaines compositions, qui comprennent des emmarchements, se prêtent plus particulièrement à ce type de rapport. Évoquons à ce titre les monuments à Louis-Octave Crémazie, mais surtout à Cartier où des publics sont très souvent assis. Dans le premier cas, devenue banc improvisé, l'œuvre permet aussi d'y mettre le pied pour nouer ses lacets, ou d'y déposer un objet pour se libérer les mains et se livrer à une autre activité. Dans le deuxième cas, l'aide restreinte peut même être doublée, quand les personnes s'y assoient pour attendre l'ami à qui elles ont donné rendez-vous. Par ailleurs, le *Monument à sir George-Étienne Cartier* est, au regard des nombreuses pratiques sportives performées dans le parc du Mont-Royal, un plateau sportif souple : cours de groupes, étirements, pompes et *tricks* peuvent y être pratiqués individuellement ou collectivement selon le cas, par les coureurs et les cyclistes, et sont des exemples de mobilité coopérative de séjour. Aussi, comme l'évoque le fait qu'un lion ait été utilisé comme chaise longue pour se faire bronzer, ces usages sont souvent des gestes

d'appropriation qui instaurent une certaine tension au regard de la nature de l'objet. De son côté, la composition aérienne de *Man. Three Disks* fait que cette œuvre peut exceptionnellement avoir des fonctions de pavillon ou de kiosque. Ce dôme a été exploité par ce couple qui y a tenu un pique-nique de quelques dizaines de minutes. De façon hebdomadaire, le *Piknic Électronik* tire profit de cette architecture d'un point de vue acoustique : même si cela n'a pas été étudié scientifiquement, le Calder conserverait le son. En fait, cela est à tout le moins vrai d'un point de vue sensoriel, alors que le stable, en tant que construction, nous permet de danser entre ses jambes : on pourrait d'ailleurs suggérer que cette activité basée sur le mouvement implique une forme de mobilité coopérative de séjour.

Une œuvre a également servi, dans un rare cas, de support à une interaction sociale entre usagers. C'est sur le registre de l'**affordance** que l'œuvre a été abordée. Au square Saint-Louis, le *Monument à Louis-Octave Crémazie* a effectivement servi d'excuse, aidant deux hommes à entrer en contact avec trois jeunes femmes qui s'y intéressaient. Dans ce jeu de séduction, plusieurs principes d'interaction ont été sollicités au regard de l'œuvre : la reconnaissance de sa singularité, réelle chez les femmes, prétexte pour les hommes, qui s'est traduite par la prise de photos; l'aide restreinte, quand le monument est devenu un alibi pour les hommes; le rôle de l'audience, que nous allons à l'instant aborder, alors que le comportement des hommes s'est produit en réaction à celui des femmes.

### **7.1.5 Le rôle de l'audience : effets d'entraînement**

Regarder l'autre interagir avec une œuvre et devenir par conséquent un public : ce dernier principe, nommé rôle de l'audience, se définit comme le fait de s'intéresser à une œuvre à travers les interactions qu'ont d'autres publics avec elle, ce qui pourrait inciter ce nouveau public à avoir des interactions de nature plus directes avec celle-ci par la suite. Le jeu de la séduction du square Saint-Louis, auquel nous venons de faire allusion, décrit deux niveaux de rôle de l'audience. Le premier est « classique ». Des personnes, assises sur des bancs à une certaine distance du monument ou traversant le square à ce moment, vont jeter un œil à la scène : on peut présumer que c'est moins le monument que les acteurs qui s'activent autour qui les intéressent, ce qui dénote une inattention civile à l'égard de l'œuvre. Le second est un effet d'entraînement qui se détaille comme une reconnaissance de la singularité de l'objet, qui se décline entre autres par une prise de photos : les hommes qui s'approchent vont reproduire ce que les jeunes femmes sont en train de faire. Un effet du rôle de l'audience, que l'on pourra

noter au regard de certaines manifestations, est de déboucher sur une interaction relevant de la sociabilité publique – entre humains donc, faisant de l'œuvre un support à l'interaction sociale.

Le premier type de rôle de l'audience, qualifié de « classique », a été verbalisé par la résidente du square Saint-Louis qui a expliqué s'intéresser, lors de ses passages dans ce lieu, à l'action se déroulant autour du *Monument à Louis-Octave Crémazie*. Sachant que cette œuvre est le théâtre de comportements particulièrement loufoques, elle ne s'intéresse pas vraiment à l'œuvre, mais bien aux mises en scène qui pourraient s'y produire.

Pour sa part, le second type, qui prend la forme d'un effet d'entraînement, est celui que nous avons le plus remarqué. En effet, nous avons vu des personnes s'intéresser à *La Joute* parce que d'autres venaient juste de s'y arrêter. De la même manière, quelques individus ont fait le tour du monument à Cartier parce que des personnes étaient déjà présentes sur le site, et qu'elles étaient en train de le faire. Citons un autre exemple, celui de la plaque commémorative placée sous le Calder, en son centre, qui crée des attroupements momentanés autour d'elle : des personnes ont été vues défiler devant cette plaque pour en faire la lecture. À l'occasion, l'effet d'entraînement peut se traduire par une situation d'aide restreinte entre usagers : c'est le cas quand l'envie de se faire photographier avec l'œuvre se concrétise. Dans l'ensemble, pour ces personnes qui arrivent sur les lieux pour les découvrir, les publics déjà présents et qui y évoluent deviennent des indicateurs de la présence d'objets dignes d'intérêt.

Ce principe peut être mis en œuvre de manière volontaire. Lors de l'occupation du square Victoria par le mouvement des Indignés, ces derniers ont voulu attirer l'attention et se développer une audience. Jouant avec les registres de la mise en scène, de la contestation et de l'aide restreinte, leur appropriation du *Monument à la reine Victoria* cherchait à rejoindre un public externe à leur groupe.

Enfin, le **registre de la recherche** est ultimement concerné par le rôle de l'audience. Cela peut se manifester sur le site. La présence de l'observatrice lors des tournages a suscité l'attention de quelques personnes. Parfois, reconnaissant que celle-ci était en train d'accomplir une tâche, ceux-ci sont venus s'enquérir de la raison de sa (notre) présence sur les lieux, ou lui ont demandé des informations (l'heure qu'il est; la nature ou la signification de l'objet qu'elle est en train de filmer). Cela peut aussi se produire hors site. Les lecteurs qui parcourront l'un ou l'autre des passages de cette thèse regarderont les œuvres à travers le regard de son auteur, qui aura attiré leur attention vers des œuvres et des interactions qui se sont produites avec elles.

## 7.2 Quelles interactions?

Quelles leçons pouvons-nous tirer, à partir de la sociabilité publique, sur les interactions qui se déploient entre publics et œuvres dans les espaces publics? La transposition des principes de Lofland, qui n'ont que légèrement été adaptés, et plus largement l'analyse de comportements d'utilisateurs suggèrent une continuité d'expérience, voire une similitude entre ces deux types d'interactions : une grande partie de celles entre publics et œuvres qui ont été observées et décrites tout au long de ce projet de recherche sont de type ténue et éphémère, rappelant les caractéristiques fondamentales de la sociabilité publique. Cela dit, l'emploi de ces cinq catégories connaît des limites et fonctionne jusqu'à un certain point. C'est ce que traduit la substitution du principe de civilité face à la diversité par celui de la reconnaissance de la singularité de l'objet : tel que noté au chapitre 2 et comme les observations l'ont démontré, la raison d'être des œuvres d'art est d'être regardées, de susciter des réactions de la part des publics. Contrairement aux usagers qui respectent généralement l'anonymat des inconnus, les œuvres dans les espaces publics fonctionnent par logique inverse et tendent à provoquer un relâchement des principes avancés par Lofland, en particulier celui de l'inattention. La mise en application de cette grille heuristique, ainsi que les registres identifiés ont ainsi permis d'explorer la nature des interactions entre publics et œuvres.

De plus, ce travail sur la sociabilité publique nous a permis d'avancer que ce qui se trame entre publics et œuvres est de l'ordre de l'interaction. Mais encore faut-il accepter que des humains puissent être en situation d'interaction avec des objets... À l'issue de cette recherche, il est opportun de préciser la conception qui émerge des interactions et des collectifs, mais aussi du rôle que peuvent jouer les objets; il y a lieu de spécifier la manière dont on peut penser ces concepts-clés de la discipline sociologique, à partir des résultats de notre enquête. Il est déjà possible de distinguer les présents publics et leurs modes d'opération de ceux que décrit la sociologie interactionniste d'Howard Becker, dans *Les Mondes de l'art* (2010) notamment. Pour expliciter le fonctionnement de ces mondes, Becker conçoit l'art comme un travail et met à jour des réseaux de coopération entre les acteurs qui permettent la production et la consommation d'œuvres d'art. Bien que la sociologie interactionniste ait été un moteur important de notre réflexion, à travers les travaux de Goffman, de Whyte et de Lofland notamment, les conceptions que ce courant fait en sociologie de l'art fait des interactions, des publics et des objets rencontrent, du moins chez Becker, deux limites. D'une part, les réseaux de coopération mentionnés par le sociologue sont abordés depuis l'intérieur des mondes de l'art. Les publics y

sont pensés à partir, par exemple, de leur connaissance des conventions propres aux genres artistiques – ces conventions sont importantes car elles régissent le travail dans ces mondes. Au contraire, les publics des œuvres d'art dans les espaces publics sont définitivement urbains et, ne serait-ce qu'au regard des choix conceptuels et méthodologiques à la base de la thèse, ils ont été établis à partir de la question des espaces publics; depuis l'extérieur de ces mondes artistiques. D'autre part, Becker se préoccupant des acteurs humains et de leur travail, il n'accorde pratiquement pas de rôle aux objets. Son questionnement des publics ne se fait pas à partir de leur relation à l'œuvre, mais par rapport à leur rôle dans cette chaîne d'acteurs qui fait les œuvres : « Quel rôle peuvent-ils jouer de ce fait dans la coopération structurée qui constitue un monde de l'art? » (Becker 2010, 76). Pour sa part, notre réflexion s'est précisément articulée à partir des interactions qu'ont les publics avec des objets.

C'est donc à une autre approche sociologique, qualifiée de pragmatique, qu'il faudra faire recours pour penser l'objet et son rôle au regard du social; pour envisager les relations qui peuvent se développer entre œuvres et publics.

### **7.2.1 Des objets et des hommes : une piste pragmatique**

Introduire la pensée pragmatique à ce moment-ci de la discussion ne vise pas son intégration formelle à notre cadre théorique, ni la formalisation d'une compréhension urbaine et pragmatique des publics des œuvres d'art dans les espaces publics. Croisée en fin de parcours, elle éveille plutôt une sensibilité qui pourra guider, en d'autres circonstances, la poursuite d'un bricolage sociologique qui en est à ses balbutiements. Des travaux de deux représentants de ce courant, qui a émergé du Centre de la sociologie de l'innovation de l'École des mines de Paris à partir des années 1980, sont cités dans ce passage, afin de réfléchir sur la nature des « relations » entre humains et objets : il s'agit de textes du sociologue et philosophe des sciences Bruno Latour et du sociologue de l'art Antoine Hennion. L'un des instigateurs de la théorie de l'acteur-réseau, Latour argumente, dans *Changer de société, refaire de la sociologie* (2007), que le social ne doit pas émerger des discours, concepts et explications de la sociologie, mais bien des acteurs que l'on a suivis et qui, à ce titre, sont les sources de l'action. Pour l'exprimer simplement, Latour renverse le point de vue usuel sur le social : au lieu de référer à la société et aux liens sociaux généralement invoqués pour l'expliquer, à l'instar d'une pratique sociologique qui se préoccupe de reproduire les mouvements sociaux stabilisés et identifiés par des concepts (ce qu'il nomme la sociologie du social), il propose de retracer des associations et

de reconstituer des collectifs en suivant les acteurs (sa sociologie des associations). La description et l'explicitation, tel qu'évoqué dans l'introduction à cette thèse, font partie intégrante de la démarche du chercheur.

Dès le départ, cette sociologie pragmatique s'est fait accueillante aux objets, en exposant le rôle performatif qu'ils peuvent jouer dans ces associations : l'adjectif performatif signifie que les objets peuvent nous « faire faire » toute une gamme d'actions. Cette vision découle, comme l'explique Hennion, de l'idée que les contenus comptent : peu importe le sujet étudié (sciences, droit, culture), on ne peut expliquer le mode d'opération d'un domaine en ne s'attardant qu'à ses réalités sociologiques, indépendamment des objets qui le composent (voir : Hennion 2013, 4). En inscrivant les objets dans des associations, Latour soutient qu'ils peuvent participer à la construction du social, au lieu d'être expliqués par la société ou d'en être le reflet. Ils ne sont alors ni une cause, ni un effet : ils sont mêlés à d'autres actants, humains ou non, pour former un monde mixte. Cette compréhension relève d'une réflexion disciplinaire, qui se positionne notamment par rapport à une certaine tradition en sociologie de l'art où l'objet tient : « le rôle passif d'écrans sur lesquels se projette la société » (Hennion et Latour 1993, 1). Comme ils l'écrivent, pour situer la pratique sociologiste qui sert de repoussoir au courant pragmatique, les objets d'art sont souvent dissous dans le social qui sert à les expliquer :

De façon dominante, la sociologie de l'art ne s'intéresse pas aux « œuvres elles-mêmes », mais bien à l'attribution sociale d'une valeur esthétique à des objets, largement indifférents à cette analyse. Les diverses sociologies de l'art se sont toutes plus ou moins agressivement définies contre le primat de l'œuvre, soit en cherchant à dénoncer l'illusion pour la rapporter à des mécanismes de croyance, soit plus simplement en l'ignorant, en suspendant la question de sa valeur. (Hennion et Latour 1993, 6)

De cette manière, la définition que fait Hennion des publics s'appuie sur la performativité des objets. Écrivant que l'œuvre apparaît et est créée par sa rencontre avec des publics, il place la capacité des objets à « faire faire » au centre de la relation entre l'œuvre et le public (en l'occurrence d'une œuvre musicale) :

En revenant sur la notion de public, je voudrais souligner au contraire combien une sociologie, même et surtout si elle est centrée sur la réception, le goût, le public – ou plutôt les publics – doit intégrer à ses analyses la musique, à travers ses effets, pris au sens large que lui donne la pragmatique : tout ce qu'elle fait et fait faire, tout ce qui lui fait faire son usage. (Hennion 2005, 64-65)

Selon lui, le public n'est pas externe à l'œuvre, mais il en est une condition interne : œuvres et publics se créent réciproquement. Entre eux se trouve une boucle réflexive qui, de la production à la réception d'une œuvre (deux activités qui ont besoin l'une de l'autre), décrit une performativité réciproque : « le public fait l'œuvre, et l'œuvre fait le public » (Hennion 2005, 65). C'est une véritable affirmation mutuelle car, comme il le décrit, une œuvre doit sans cesse imaginer et retrouver des publics, qui ne cesseront à leur tour de la réinventer.

En faisant référence à la théorie de l'acteur-réseau pour expliciter des interactions relevant de la sociabilité publique, il faut faire, et ce, en toute conscience, une entorse urbaine à la pensée latourienne. Latour s'intéresse à la manière dont le social est assemblé et transformé, ce qui peut être fait par deux types d'actants (qui peuvent être des objets) : les intermédiaires et les médiateurs. Les intermédiaires conduisent l'action sans la transformer : les associations qui en résultent peuvent être expliquées à partir du vocabulaire de la « sociologie du social », car elles sont, selon lui, stabilisées. Les médiateurs, pour leur part, induisent une différence dans l'action et transforment le social : ils participent à la constitution de nouvelles associations. Pour Latour, c'est en suivant et en localisant ces dernières que le chercheur est en mesure d'expliquer des réseaux et de reconstituer des collectifs. À partir de cet argumentaire, Latour défend que l'équipement social de base que constitue l'interaction face à face réfère à du social stabilisé, qui ne se déploie plus et que l'on doit à ce titre : « considérer comme le terminus d'un grand nombre de formes d'existence qui convergent sur elle » (Latour 2007, 286). Même son de cloche dans le livre d'images *Paris ville invisible* qu'il cosigne avec Émilie Hermant, et qui est une illustration de sa théorie à partir de situations variées propres de la vie urbaine (de la salle de classe au café en passant par les systèmes qui permettent de surveiller la ville). La sociabilité y est présentée comme un terrain froid et stable, ainsi que comme un microcosme que les sociologues n'hésiteraient pas à employer pour le substituer à ce macrocosme qu'est la Société, qui ne permet pas de redistribuer l'action, c.-à-d. :

Fragmentée, fracturée, déstructurée, atomisée, anomique, voilà, paraît-il, comment se présente de nos jours la Société, et pourquoi il serait vain de vouloir s'en faire une théorie globale : des impressions, des juxtapositions, des fragmentations, mais plus de structure, et surtout, plus d'unité. Ou, inversement, tout serait nivelé, uniformisé, globalisé, standardisé, libéralisé, rationalisé, américanisé, surveillé, et le monde social aurait disparu, survivant dans des réserves, sous le nom de « sociabilité ». Il ne resterait plus qu'à s'attacher aux dernières traces de l'ancien monde, aux musées du social : petits cafés, petits commerces, petites rues, petites gens. La sociologie serait finie ; en

tous cas, le temps des sciences humaines aurait passé. De quoi périr étouffé vif, en effet. (Latour et Hermant 1998, 14)

Il faut ainsi revenir sur la nature différente des objectifs de la théorie de l'acteur-réseau et de ceux des sociologues qui s'intéressent à la sociabilité publique et à la vie quotidienne. Latour veut retracer les associations qui se déploient grâce à divers médiateurs, de manière à constituer un réseau. À l'évidence, la sociabilité publique ne peut jouer de rôle dans une telle théorie de l'action, car elle renvoie à une autre définition du social. Pour donner un exemple, même dans les collectifs étudiés, que ce soit Occupons Montréal, le tam-tam ou le Piknic Électronik, le social ne se déploie pas à l'échelle du groupe : une foule en séjour, même lorsqu'elle évolue dans la durée, ne forme pas un « tout », une entité cohérente. Mais une foule d'anonymes n'est pas simplement une juxtaposition ou une somme de personnes : il y a interactions entre elles. La sociabilité publique renvoie à un social qui est constamment en train de se faire, qui ne peut toutefois décrire une action.

La foulure ainsi proposée à la théorie de l'acteur-réseau fournit l'occasion de réitérer, parce que de toute évidence il le faut, l'importance des interactions ténues et ponctuelles : ces dernières, il me semble, ne sont pas si incompatibles avec certains aspects de cette pensée, et ce, surtout par rapport à la définition que la sociologie pragmatique fait des publics. Le travail qui vient d'être amorcé avec les concepts de la sociologie pragmatique permet de mieux saisir comment opèrent les publics : c'est ce même type de travail qui aura été fait avec la sociologie urbaine, qui aura ainsi été ouverte aux rapports que l'humain entretient avec son environnement physique (cela est abordé dans la prochaine section). Si le projet pragmatique est utile pour aiguïser notre regard et penser le rôle performatif des objets, il reste que nos publics sont résolument ancrés dans la ville, et que leur rencontre avec des œuvres d'art dans des espaces publics exprime une certaine continuité d'expérience au regard de la sociabilité publique.

### **7.2.2 Quelle portée pour ces interactions?**

Si, pour reprendre la formule de Hennion, « le public fait l'œuvre, et l'œuvre fait le public », que peut-on avancer sur la performativité réciproque, ou encore sur la portée des interactions, pour rester fidèles au vocabulaire que nous avons employé, qui se déploie entre publics et œuvres dans les espaces publics? Du côté du « public qui fait l'œuvre », la discussion précédente sur les cinq principes montre que les comportements des publics rendent visibles, singularisent les œuvres d'art de multiples manières; que ce soit par leurs déambulations, leurs regards, leurs

gestes, ainsi que leurs appropriations qui peuvent mettre en valeur le caractère distinctif de ces objets. Les publics collectifs, qui ont pris la forme de trois cas uniques, sont particulièrement parlants à ce sujet : les Indignés ont renouvelé l'apparence et le sens du *Monument à la reine Victoria*; les participants au tam-tam habitent le *Monument à sir George-Étienne Cartier* et offrent une vision plus actuelle de l'identité canadienne que celle incarnée par cette œuvre; les Pikniqueurs rendent en quelque sorte visible l'âme de *L'Homme*, matérialisent l'unité dans la diversité auquel ce stable réfère, de manière abstraite, en dansant avec lui. « L'autre » vie du Calder, celle où il est esseulé dans son île, à la manière du *Monument à Émile Nelligan* qui est en exil dans son square, illustre que sans public, il n'y a en quelque sorte pas d'œuvre – sauf ailleurs que dans l'espace public, à travers les registres de la recherche et de la familiarité (pensons aux résidents du square Saint-Louis interrogés qui, lors des entretiens, ont exprimé leur attachement, leur connaissance et leur représentation des œuvres qu'ils côtoient depuis plusieurs années). Du côté de « l'œuvre qui fait le public », il faut insister sur l'importance des comportements des publics, aussi banals et anecdotiques soient-ils, parce qu'ils sont de véritables contacts avec l'art et qu'ils participent, en ce sens, à une forme d'éducation. Si les espaces publics sont les lieux de la construction de l'identité des individus et d'apprentissage du « vivre ensemble », comme l'a synthétisé Ghorra-Gobin (2001), ils sont aussi des lieux où, en fréquentant des objets artistiques, des usagers sont initiés à l'histoire de l'art – comme l'a d'ailleurs noté le résident du square Saint-Louis interviewé.

Cela dit, il ne faut oublier que cette compréhension des interactions entre publics et œuvres est indissociable du fait qu'elles se produisent dans des espaces publics urbains, voire dans un espace public en particulier. D'une part, la localisation d'un parc ou d'une place dans la ville, son histoire, sa signification, son aménagement, sa gestion, sa vocation et sa fréquentation sont autant d'intrants qui impactent les usagers et leurs comportements, et conséquemment sur les publics observés. Autrement dit, l'emplacement fait partie, d'une certaine manière, de l'œuvre. Pour se le remémorer, disons qu'un parc à vocation récréotouristique situé dans une île et fréquenté, entre autres, sur un mode événementiel n'attire pas les mêmes usagers, les mêmes publics qu'un grand parc central bordé de quartiers populeux. De la même manière, des places publiques situées dans un quartier central d'affaires et touristique ne sera pas fréquenté de la même manière qu'un square dans un quartier résidentiel bordé par des rues commerciales. Comme les études de cas ont permis de le valider, la spécificité des lieux et des situations agissent sur les publics observés. En termes pragmatiques, je dirai que tous les contenus comptent. En termes urbains, j'énoncerai que, comme le veut le tournant spatial dans

les sciences humaines, les interactions sociales sont indéniablement inscrites dans des espaces particuliers.

D'autre part, et pour enchaîner sur ce dernier commentaire, les œuvres participent à l'expérience qu'ont les publics de la ville. À travers les interactions qu'elles suscitent, les œuvres d'art définissent les parcs et les places où elles sont installées et contribuent, même si cela n'a pas été abordé dans cette recherche, à leur identité. Il suffit de déambuler dans les grands parcs centraux de Montréal la fin de semaine, l'été, pour s'en faire une idée. Au parc La Fontaine se déroulent essentiellement les mêmes activités qu'au tam-tam, soit : socialisation, musique, pique-nique, activités physiques aussi bien de loisirs que sportives. La principale différence, outre évidemment le fait que le tam-tam est un événement, est dans l'organisation spatiale et sociale des lieux : le *Monument à sir George-Étienne Cartier* offre une centralité et un encadrement au rassemblement spontané qu'il accueille, ce qui fait défaut au parc La Fontaine, où les activités se déploient dans l'ensemble de ce lieu, qui compte pourtant six monuments et œuvres d'art public en son pourtour. On pourrait aussi invoquer les propos du directeur général du Piknic Électronik. Dans son festival, le stable de Calder est un ancrage significatif et signifiant : bien que l'on tienne aujourd'hui des Piknics dans différentes métropoles, l'édition montréalaise ne serait pas la même sans son *Homme*. On pourrait enfin avancer que peu de personnes savent que *Taichi Single Whip* de Ju Ming est installée de façon temporaire au square Victoria : pourtant, à voir les gestes d'appropriation que cette sculpture cultive, on comprend que tant les amateurs de hockey que les *skateboarders* et les touristes l'apprécient. Dans tous les cas, ce ne sont donc pas uniquement les œuvres qui définissent ces espaces, mais également les interactions qu'elles suscitent.

La singularité des liens entre les pratiques urbaines analysées et les lieux où elles se produisent met de l'avant que le « vivre ensemble » s'ouvre aujourd'hui aux rapports entre l'homme et son environnement. Ce qui revient à dire que les interactions entre publics et œuvres d'art font partie de cet élargissement de la manière de penser et d'inscrire les interactions de sociabilité publique dans la ville : le fait qu'il s'agisse d'œuvres, résultant du travail d'artistes, trouve ainsi une résonance dans les manières de vivre les espaces publics, comme les études de cas ont permis de l'aborder. Cette manière de concevoir la contribution du social à la transformation des espaces publics ne se substitue pas à celle des collectifs que Latour cherche à assembler, mais elle n'est pas pour autant insignifiante.

La conclusion qui suit permet de mettre en perspective la portée et les limites de cette recherche, notamment au regard des manières de vivre et de pratiquer la ville, en l'occurrence

Montréal, aujourd'hui. En ces temps où l'intérêt pour les espaces publics est grand, la présente recherche est certes un apport à la question des publics des œuvres d'art dans les espaces publics, mais elle se lit aussi comme une réflexion sur les contributions possibles des arts et de la culture au « vivre ensemble. » Car il ne faut pas l'oublier : la vie sociale de ces œuvres d'art est un reflet de notre propre vie sociale dans les espaces publics, qui est alimentée par les interactions entre le public et les œuvres.

## **CONCLUSION : UNE VIE SOCIALE SOUS OBSERVATION**

Ce dernier regard sur la présente contribution scientifique vise à circonscrire ses portées et ses limites, notamment en vue de la poursuite de la réflexion sur l'apport de l'art aux dynamiques sociales de la ville. Ainsi, cette conclusion consiste en un bref retour tant sur l'objet de cette thèse que sur le processus qui lui a donné corps, à partir de trois sujets qui ont traversé cette étude portée par la sociabilité publique : la démarche empirique, incluant la transformation du point de vue sur les données recueillies; l'éventuel élargissement de la compréhension des publics, à partir de l'usage d'autres méthodes de collecte de données, mais aussi de l'étude d'autres formes artistiques en milieu urbain; les perspectives critiques qui gagneraient à être développées au regard des valeurs que peut prendre la sociabilité publique, lorsqu'ancrée dans un environnement physique.

### **1. La démarche empirique : effets de temps et de point de vue**

L'anthropologue-cinéaste Christian Lallier distingue trois modes d'enquête filmée, soit : le décryptage, l'illustration et l'interprétation. Selon sa proposition, la démarche employée pour documenter nos études de cas se décline comme une expression du premier :

Un premier usage limite l'activité filmique à une simple opération de captation : dans ce cas, l'enregistrement par images animées s'apparente à une prise de notes dédiée à l'analyse ethnographique. Tel un microscope, la caméra permet de décrypter une scène par la visualisation de ses plus menus détails et de ses micros-événements. (Lallier 2009, 12)

À la lecture de cette définition (« une simple opération de captation »), on comprend que Lallier accorde des degrés d'intérêt variés à ces manières de filmer : sa propre démarche est représentative du troisième mode, alors qu'il traite de relations sociales complexes, comme les relations de travail où se trament pouvoir, échanges et coopération. Certes, Lallier a raison : il doit y avoir adéquation entre le matériau que l'on souhaite recueillir et les méthodes employées pour le faire. Et bien que l'on comprenne que l'objectif n'est pas le même (la collecte de données n'est pas toujours un exercice cinématographique, ce qui explique que l'on ne retrouve pas d'extraits filmés en accompagnement à cette thèse), on ne peut s'empêcher de voir dans ce

commentaire une forme de connotation simpliste des « micro-événements » de la vie sociale qui seraient aisément captés, et encore une fois marginalisés au profit des « véritables » relations.

À l'évidence, l'observation filmée est adaptée à l'étude de la sociabilité publique. Elle permet de décrypter ces interactions, c.-à-d. de les voir, puis de les décrire avec justesse et précision, si l'on s'accorde le temps nécessaire pour bien les saisir afin de ne pas amplifier les interactions, ni les manquer. La précision s'acquiert au gré des allers-retours entre les images en mouvement, les notes de l'observatrice, le codage que fait le chercheur des bandes vidéos et ses descriptions; un processus qui, en s'appuyant sur des matériaux différents, permet de trianguler les observations, de s'assurer de leur validité. Du coup, la contribution de cette méthode au présent processus de recherche est loin d'être négligeable : l'observation directe n'aurait pu permettre la même attention au détail dont a bénéficié cette exploration – ou, à tout le moins, les analyses seraient restées en surface. La description a soutenu cet exercice de décryptage : elle permet le passage de la captation à l'explicitation, qui constitue un des apports de cette exploration des publics.

Autre effet de l'observation filmée : allouer un changement de point de vue sur les comportements analysés. Alors que le travail empirique s'est fait sur plusieurs années, que le point de vue sur les interactions s'est transformé (passant d'une description des usages que l'on fait des œuvres d'art aux interactions que l'on a avec celles-ci), les bandes vidéo ont pu être analysées autrement, sans retourner sur le terrain, comme l'aurait exigé l'observation directe, eut-elle été la méthode de collecte sélectionnée. D'ailleurs, il faut insister sur l'importance de la transformation de notre grille d'analyse, et sur ses effets sur cette exploration inductive. De situation dans laquelle les publics sont observés avant de faire usage d'une œuvre, la sociabilité publique est devenue un outil pour comprendre la nature des interactions qui se produisent entre publics et objets d'art, mais aussi un argument pour avancer qu'il y a une réciprocité entre eux. D'abord systématiques, établissant les publics en fonction de leurs types et leurs usages des œuvres, les descriptions ont avec le temps fait preuve d'un peu plus de flexibilité, allant jusqu'à rendre difficile la systématisation des observations dans des tableaux. Plutôt que de continuer de chercher à identifier des catégories sociales, nous nous sommes mis à analyser des interactions : la recherche, surtout lorsque inductive, gagne à éviter de s'enfermer dans la linéarité.

## 2. L'exploration des publics : d'autres missions de reconnaissance à venir

Cette exploration a permis de procéder à un premier défrichage de la question des publics des œuvres d'art dans les espaces publics, à partir d'outils empruntés à la sociologie urbaine. Si les concepts ont démontré leur pertinence et pourraient être à nouveau employés dans de futures enquêtes, comme les cinq principes adaptés de Lofland, les méthodes de collecte de données ou la nature même des œuvres pourraient toutefois varier. Cela permettrait de nuancer et de préciser la nature des interactions en question. D'une part, des questionnaires et des entretiens avec des publics, absents de la présente démarche empirique, sauf avec des informateurs-clés à des fins de validation, pourraient être employés. La pertinence des cinq principes pourrait alors être validée, cette fois au regard de la perception et de la représentation que s'en font les publics eux-mêmes. Bien que ce procédé ait déjà été mis en œuvre par d'autres comme Martin Zebracki, cité au deuxième chapitre, dont le travail s'appuie sur la définition habermassienne de la sphère publique, l'intérêt serait d'employer ces méthodes en mettant de l'avant le vocabulaire propre aux espaces publics et à la sociabilité publique qui s'y déroule.

D'autre part, l'échantillon constitué pour cette recherche est caractéristique des paradigmes des arts visuels les plus courants et les plus reconnaissables que l'on retrouve dans les espaces publics, soient : le monument et l'art public « officiel ». Plusieurs autres genres, représentatifs d'autres tendances dans la recherche artistique actuelle n'ont donc pas été abordés, comme les interventions qui infiltrent clandestinement la ville, les œuvres technologiques ou les installations interactives. Si l'étude des publics d'œuvres permanentes à la facture, disons, plus traditionnelle était justifiée dans le contexte d'une exploration, un corpus plus diversifié permettrait de saisir la spécificité propre à chacun de ces genres.

Pour aller plus loin, l'objet d'étude lui-même pourrait s'attarder à d'autres arts : la danse dans les espaces publics s'annonce riche en contraste et particulièrement éclairante par rapport aux œuvres matérielles étudiées dans cette thèse. Quelques observations informelles de performances chorégraphiques effectuées, au cours des dernières années, m'ont amené à me demander si les corps des danseurs en mouvement n'étaient pas souvent perçus, par les publics, comme des objets. Je pense, en particulier, à différentes présentations de la compagnie O Vertigo, qui ont eu lieu dans l'espace culturel George-Émile-Lapalme de la Place des Arts à Montréal en 2014 et 2015. Ces pièces de la chorégraphe Ginette Laurin s'inscrivaient en continuité avec son vocabulaire; incluant des passages lyriques et d'autres plus athlétiques, en passant par des duos – une forme qui revient dans sa recherche. Cela dit, ces performances

n'étaient présentées sur une scène ou dans un espace délimité (à une exception), mais bien dans un lieu de passage très fréquenté. Du coup, les personnes traversant l'espace des danseurs avaient tendance à changer brusquement de direction, dès qu'ils percevaient que les inconnus dans leur trajectoire bougeaient différemment des autres usagers dans l'espace. C'était ainsi l'illustration du principe de la mobilité coopérative tel que Lofland l'observe au regard non pas des personnes, mais bien des objets :

In their movements in and about the public realm, humans are making their way through an often fairly daunting environment composed of inanimate objects, animate objects, and inanimate objects propelled and/or inhabited by animate ones (e.g, doors, buses, automobiles, elevators). Inanimate objects alone pose minimal challenge [...]. However, animate objects and animatedly propelled inanimate ones – involving, as they do, movement that is guided by *intention*, are harder to read, their paths are harder to predict. (Lofland 1998, 29)

Les spectateurs qui, pour leur part, voulaient s'arrêter un moment pour regarder la performance évoluer, avaient tendance à former un cercle, à une certaine distance des danseurs – comme si l'œuvre avait besoin d'exister dans son propre espace-temps; comme s'il s'agissait d'un objet à contempler. Si, dans notre conception, les publics sont autant capables d'interaction avec des objets qu'ils le sont avec des personnes, peut-être faudrait-il considérer les danseurs inconnus comme étant des objets. Après tout, comme l'écrit l'anthropologue social Tim Ingold (au risque de le trahir, car sa réflexion est ailleurs) : « As the artisan thinks *from* materials, so the dancer thinks *from* the body. [...] Thus we should no longer speak of relations between people and things, because *people are things too* » (Ingold 2013, 94). Ainsi, on comprend que l'étude des publics pourrait être affinée si on l'étendait à d'autres types de pratiques artistiques qui prennent place dans des espaces et lieux publics, tout en continuant de s'appuyer sur le vocabulaire propre à la sociologie urbaine.

### **3. Montréal, ville ouverte et créative : vers des perspectives critiques**

Le « vivre ensemble » s'ouvre, comme le soutient cette thèse, aux rapports que l'humain entretient avec son environnement. Les études de cas, et particulièrement ceux qui incarnent cette dialectique œuvre/événement mentionnée en introduction, illustrent que les œuvres d'art sont autant définies par leurs publics qu'elles-mêmes participent aux expériences, tant individuelles que collectives, de ces publics. Prenant des valeurs particulières selon les

situations et les lieux, ce rapport est révélateur de visions actuelles de vivre la ville. À plusieurs moments au cours de cette thèse, des points de vue critiques sur les pratiques de sociabilité ont émergé. Tels que rassemblés ici, ces points de vue peuvent être perçus comme différentes incarnations de la proposition de Karen Frank et Quentin Stevens (2007) sur le relâchement de l'espace qui se révèle être, selon nos actions, parfois réel, parfois illusoire. Ils peuvent également suggérer, au regard de certains cas, un prolongement des thèses de Sharon Zukin (1996) sur le rôle que jouent les arts et la culture dans la lisibilité des espaces publics alors que, dans le cadre de projets de renouveau et d'animation urbains, ils participent au brouillage des frontières entre public et privé.

D'un côté, les espaces publics montréalais se caractérisent par une ouverture et une tolérance face aux usages et aux pratiques, ce que l'on a pu observer tant dans les interactions entre inconnus que dans la façon dont les espaces publics sont gérés. Les parcs, les squares et les places ont souvent témoigné d'une véritable souplesse, autant sociale que spatiale. En sont les exemples des actions ponctuelles, comme le *skateboarding*, qui se pratique autour et sur des œuvres du Quartier international de Montréal, ce qui s'effectue sans créer de conflit et sans mener à l'expulsion de ses adeptes. En offrent des représentations sociales certains des rassemblements étudiés. Ceux-ci peuvent prendre la forme d'un véritable séjour, réalisé avec l'accord tacite de l'administration municipale : c'est ce qui s'est passé quand les Indignés ont installé leur campement pendant cinq semaines au square Victoria, et qu'ils se sont appropriés le *Monument à la reine Victoria*. Il peut également s'agir d'un événement hebdomadaire spontané qui, depuis plus de 25 ans, se produit sans contrôle coercitif et sans autorisation formelle : le tam-tam est un exemple de rassemblement dominical qui, autour du plus grand monument de la métropole, permet à tous de socialiser et de tirer profit de la pluralité d'expressions qui se produit alors au pied du mont Royal.

De l'autre, on remarque l'apparition d'un véritable phénomène qui mêle interactions sociales et créativité. Le Piknic Électronik est un exemple de cette tendance globale, qui repose ici sur un ancrage local fort : *Man. Three Disks* d'Alexander Calder. Cette étude de cas a révélé que le site du Piknic est souple, mais uniquement en apparence : tant les clientèles qu'attirent ce festival que les usages possibles de l'espace y sont plus encadrés qu'au tam-tam, pour prendre un point de comparaison. Nombreuses sont aujourd'hui ces expériences urbaines originales, qui permettent aux citoyens-consommateurs de vivre des expériences collectives dans des environnements créatifs. Pensons ici aux aménagements de la place Shamrock ou encore à ceux réalisés dans le cadre de la piétonisation temporaire de la rue De Castelnau,

ainsi qu'au Village éphémère (qui s'est pérennisé et est devenu le Village au pied du courant), au Marché des possibles, aux Jardins Gamelin...

Le « vivre ensemble », dans cette déclinaison du rapport entre l'humain et son environnement, semble prendre les allures non pas d'une vie sociale « organique », mais d'un instrument pour inciter les usagers à consommer la ville. Ces expériences créatives seraient ainsi des illustrations du « capitalisme artiste » de Gilles Lipovetsky et Jean Serroy (2013), évoqué au premier chapitre. Une perspective critique mériterait ainsi d'être articulée sur la sociabilité publique : alors que, d'un côté, elle est une pratique quotidienne, de l'autre, elle se dessine comme paramètre expérientiel modulable, notamment en fonction d'un environnement physique. Les modalités de cette vie sociale méritent, il me semble, d'être mises à jour et analysées.

#### **4. Au cœur de la vie sociale des espaces publics, la sociabilité publique**

C'est ainsi que cette thèse aura permis de mettre en perspective l'apport des œuvres d'art à la vie sociale des espaces publics. Appartenant autant à la ville et à sa quotidienneté qu'à l'histoire de l'art et à ses institutions, ces objets participent, de par les interactions que l'on a avec elles, à notre expérience des espaces publics. Certes, cette participation se fait peut-être sur des modes plus ténus et éphémères que l'on aurait pu le penser : au final, nous sommes loin des grands débats et controverses cités en introduction, qui font partie de l'imaginaire de l'art public. Si elle apparaît modeste, la contribution de ces œuvres d'art n'en est pas moins importante : en s'inscrivant dans ce processus continu que l'on appelle la sociabilité publique, l'art contribue à sa manière à la vie en collectivité.

## BIBLIOGRAPHIE

- Adaptive Actions, dir. 2013. *Heteropolis*. Montréal : Adaptive actions.
- Agence QMI. 2012. « Plus d'alcool au Piknic Électronik. » *Le Journal de Montréal*, 1 novembre, 58.
- Agulhon, Maurice. 1975. « Imagerie civique et décor urbain. » *Revue d'ethnologie française* V : 33-57.
- . 1978. « La « statuomanie » et l'histoire. » *Revue d'ethnologie française* VII-VII : 145-171.
- Ancel, Pascal et Alain Pessin, dir. 2004a. *Les non-publics. Les arts en réceptions. Tome 1*. Paris : L'Harmattan.
- . 2004b. *Les non-publics. Les arts en réceptions. Tome 2*. Paris : L'Harmattan.
- Appadurai, Arjun, dir. 1986. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Londres et New York : Cambridge University Press.
- Aquin, Stéphane. s.d. « Roseline Granet. Buste d'Émile Nelligan. » *La Fondation Émile Nelligan*. Consulté le 6 mai 2013. <http://www.fondation-nelligan.org/RoselineGranetBio.html>.
- Archives de la Ville de Montréal. *Lettre de Moe Friedman au maire Martin, présentant son projet de commémoration pour le square Saint-Louis*. 10 mai 1926. Archives de la Ville de Montréal.
- . *Résolution du comité exécutif de la Ville, extraite du procès-verbal de l'assemblée du 27 mai 1926, rejetant la demande du comité*. 27 mai 1926. Archives de la Ville de Montréal.
- . *Lettre du 27 mai 1926 du Chef du secrétariat de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, concernant un projet de commémoration de Louis Fréchette au square Saint-Louis*. 27 mai 1926. Archives de la Ville de Montréal.
- . *Résolution du Conseil général de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, extraite du procès-verbal de la séance du 25 mai 1926, concernant un projet de commémoration de Louis Fréchette au square Saint-Louis*. 25 mai 1926. Archives de la Ville de Montréal.
- . *Résolution du comité exécutif de la Ville, extraite du procès-verbal de l'assemblée du 15 octobre 1926, acceptant l'emplacement où pourrait être érigé un monument à Louis Fréchette*. 15 octobre 1926. Archives de la Ville de Montréal.
- Ardenne, Paul. 2002. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.
- Art public Montréal. s.d. « Collection. » <http://artpublicmontreal.ca/collection>.

- Art public, Ville de Montréal. s.d. « Alexander Calder, Trois disques, 1967. » Consulté le 31 décembre 2015. <http://artpublic.ville.montreal.qc.ca/oeuvre/trois-disques/>
- Atkinson, Rowland. 2003. « Domestication by Cappuccino or Revenge on Urban Space? Control and Empowerment in the Management of Public Spaces. » *Urban Studies* 40 (9) : 1829-1843.
- ATSA (Action terroriste socialement acceptable). s.d. « Mandat et démarche. » Consulté le 18 décembre 2014. <http://www.atsa.qc.ca/mandat>.
- Audet, Isabelle. 2011. « L'itinérance : un problème à Occupons Montréal. », *La Presse*, 9 novembre. <http://www.lapresse.ca/international/dossiers/les-indignes/201111/09/01-4466090-litinerance-un-probleme-a-occupons-montreal.php>.
- Babin, Sylvette. 2001. « Pratiquer la ville. » *Esse* (42) : 6-21.
- Baillargeon, Stéphane. 1993. « Vie et mort de l'art public. » *Le Devoir*, 31 juillet, B1.
- Ballivy, Violaine. 2008. « Le New York Times aime Québec et Montréal. » *La Presse*, 8 juin, A7.
- Beaudet, Pascale. 2007. *L'art public à Montréal. À propos de quelques œuvres extérieures*. Montréal : Circa.
- Becker, Howard. [1982] 2010. *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
- Bélanger, Hélène. 2010. « Pour qui et à qui ce parc ? Gentrification et appropriation de l'espace public dans l'arrondissement du Sud-Ouest de Montréal (Canada). » *Lien social et Politiques* 63 (printemps 2010), 143-154.
- Bélair-Cirino, Marco. 2009. « Élections en Iran. Un millier de manifestants dans les rues de Montréal. » *Le Devoir*, 29 juin, A4.
- . 2011a. « Occupons Montréal – La « place du Peuple » s'organise. » *Le Devoir*, 19 octobre. <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/333948/occupons-montreal-la-place-du-peuple-s-organise>.
- . 2011b. « Montréal serre la vis aux indignés. » *Le Devoir*, 9 novembre. <http://www.ledevoir.com/politique/montreal/335648/montreal-serre-la-vis-aux-indignes>.
- Béland, Gabriel. 2006. « Statue de Sir George-Étienne Cartier. Des retards coûteux. » *La Presse*, 14 juillet, A9.
- Benjamin, Walter. 1976. « The Flaneur. » In *Charles Baudelaire : A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, 35-66. Londres : Verso.
- . 2000. « Baudelaire ou les rues de Paris. » In *Œuvres III*, 58-61. Paris : Gallimard.
- Bérubé, Jade. 2006. « 50 idées géniales pour l'été. » *La Presse*, 18 juin, ARTS-SPECTACLES 8.
- . 2007. « 50 idées pour l'été. » *La Presse*, 17 juin, ARTS-SPECTACLES 10.

- Bisson, Bruno. 1993a. « Un « encadrement » qui vient refroidir l'ardeur des tam-tams sur la montagne. » *La Presse*, 9 août, A3.
- . 1993b. « Tam-tams : un fragile modus vivendi s'installe. » *La Presse*, 23 août, A3.
- . 1993c. « Pas d'harmonie chez les participants aux tam-tams. » *La Presse*, 3 septembre, A3.
- . 1993d. « Tam-tams : musiciens et commerçants éliront des représentants. » *La Presse*, 11 septembre, A3.
- Blais, Anabelle. 2013. « Verres consignés. Piknic Électronik ravi du succès. » *La Presse*, 23 septembre, A11.
- Blais, Marie-Christine. 2005. « Table (tournante) à piknic. » *La Presse*, 19 mai, LP26.
- . 2006. « Sillons, sexe et soleil. » *La Presse*, 29 juillet, ARTS ET SPECTACLES 2.
- Blanc, Maurice. 1998. « La transaction, un processus de production et d'apprentissage du « vivre ensemble ». » In *Les transactions aux frontières du social*, sous la dir. de Maurice Blanc et Gaston Pineau, 229-237. Lyon : Chronique Sociale.
- Blanchet, Alain et Anne Gotman. 1992. *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*. Paris : Nathan.
- Boivin, Julie. 2001. « Le Monument à Octave Crémazie » In *Louis-Philippe Hébert 1850-1917*, sous la dir. de Daniel Drouin, 206-215. Québec, Montréal et Ottawa : Musée du Québec, Musée des beaux-arts de Montréal et Musée des beaux-arts du Canada.
- . 2009. « Emerging Urban Aesthetics in Public Art: The Thresholds of Proximity. » In *Public Art in Canada. Critical Perspectives*, sous la dir. de Annie Gérin et James S. McLean, 249-263. Toronto : University of Toronto Press.
- Bonhomme, Jean-Pierre. 1993. « Sur le mont Royal, un groupe nettoie, l'autre pollue. » *La Presse*, 25 mai, A3.
- Borasi, Giovanna. 2008. « Ville 2.0. » In *Actions : Comment s'appropriier la ville*, sous la dir. de Giovanna Borasi et Mirko Zardini, 20-26. Montréal et Amsterdam : Centre Canadien d'Architecture et SUN.
- Borden, Iain. 2004. « A Performative Critique of the City: The Urban Practice of Skateboarding, 1958-98. » In *The City Cultures Reader*, 2e éd. sous la dir. de Malcolm Miles, Tim Hall et Iain Borden, 291-297. Londres : Routledge.
- Boudreault, Frédéric. 2005. « Madrid, ville vivante et éclectique. » *Le Soleil*, 7 mai 2005, F2.
- Bouliane, Martine. 2007. « Les 10 attraits incontournables de Montréal. » *La Presse*, 7 avril, VACANCES-VOYAGES 4.
- Bourdieu, Pierre et Alain Darbel. 1969. *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, 2e éd. Paris : de Minuit.

- Bourgault-Côté, Guillaume. 2011. « Occupons Montréal – Les policiers poussent les indignés à plier bagage. » *Le Devoir*, 26 novembre. <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/337045/occupons-montreal-les-policiers-poussent-les-indignes-a-plier-bagage>.
- Bourriaud, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel.
- Brill, Michael. 1989. « Transformation, nostalgia and illusions in public life and public place. » In *Public places and spaces*, sous la dir. de Irwin Altman et Ervin H. Zube, 7-29. New York : Plenum Press.
- Brousseau, Jean-Paul. 1970. « Vivre pour créer : une commune libre Carré St-Louis. » *La Presse*, 15 août.
- Bureau du Mont-Royal. s.d. « Arrondissement historique et naturel du Mont-Royal. » Consulté le 10 décembre 2011. [http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?\\_pageid=1676,2442702&\\_dad=portal&\\_schema=PORTAL](http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=1676,2442702&_dad=portal&_schema=PORTAL).
- Buzzetti, Hélène. 2015. « Victimes du communisme - Un monument commémoratif sème la controverse. » *Le Devoir*, 6 février. <http://www.ledevoir.com/politique/canada/431126/victimes-du-communisme-un-monument-commemoratif-seme-la-controverse>
- Cardinal, François. 2003. « Quartier international de Montréal. Les plaies sont pensées. » *La Presse*, 8 octobre, A7.
- . 2011. « Crise existentielle. » *La Presse*, 2 juin, A26.
- . 2014. « Beaucoup de bruit pour rien. » *La Presse*, 12 août, A5.
- Carr, Stephen, Mark Francis, Leanne G. Rivlin et Andrew M. Stonde. 1992. *Public Space*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Cartiere, Cameron. 2008. « Coming in from the Cold: A Public Art History. » In *The Practice of Public Art*, sous la dir. de Cameron Cartiere et Shelly Willis, 7-17. New York : Routledge.
- Cauchon, Paul. 2007. « Lancelot au pied de la montagne. » *Le Devoir*, 23 juillet, A2.
- Cerdà, Ildefons. 2005. *La théorie générale de l'urbanisation*, présenté et adapté par Antonio Lopez de Aberasturi. Paris : les éditions de l'imprimeur.
- Certeau, Michel de. [1980] 1990. *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Certeau, Michel de, Luce Giard et Pierre Mayol. 1994. *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*. Paris : Gallimard.
- Cha, Jonathan. 2008. « La « place paysage » : dernier temps d'aménagement de la place publique à Montréal. » In *Les temps de l'espace public urbain : construction, transformation et utilisation*, sous la dir. de Yona Jébrak et Barbara Julien, 75-98. Québec : MultiMondes.

- . 2009. « « La ville est hockey. » De la hockeyisation de la ville à la représentation architecturale : une quête urbaine. » *Journal de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada* 34 (1) : 3-18.
- . 2015. « Le square Viger : travaillons intelligemment. » *Le Devoir*, 18 juin. <http://www.ledevoir.com/politique/montreal/443002/le-square-viger-travaillons-intelligemment>
- Choko, Marc. H. 1990. *Les grandes places publiques de Montréal*. Montréal : du Méridien.
- Chouinard, Marie-Andrée. 1995a. « C'est le calme après la tempête aux tam-tams. » *La Presse*, 7 août, A3.
- . 1995b. « Des querelles internes couvent sous le calme des tam-tams. » *La presse*, 10 août, A13.
- . 1998. « Guides Touristiques : Montréal en deux temps. » *Le Devoir*, 24 juillet, B3.
- Clément, Éric. 1995a. « Les vedettes du tam-tam veulent aussi en profiter. » *La Presse*, 14 février, A8.
- . 1995b. « Tam-tam du mont-Royal : quels bénéfiques? » *La Presse*, 15 février, A12.
- . 1995c. « La police aux tam-tams : 10 000 \$ chaque fois. » *La Presse*, 23 mai, A3.
- Consaur. 1991. *Étude sur le patrimoine du square Saint-Louis et de ses abords*. Montréal : Consaur. Rapport présenté à la Ville de Montréal.
- Côté, Émilie. 2008. « Trafic de drogue. Rafle sur la montagne. » *La Presse*, 19 juin, A4.
- . 2011. « Piknic Électronik souffle neuf bougies. » *La Presse*, 27 septembre, ARTS SPECTACLES 6.
- Côté-Paluck, Étienne. 2008. « Le Piknic vert. Pour danser l'esprit tranquille à l'île Sainte-Hélène. » *Le Devoir*, 13 juin, B1.
- . 2009. « DJ dans un parc près de chez vous. » *Le Devoir*, 28 août, B1.
- Courteau, Bernard. 1982. *Pour un plaisir de Verbe. Carnets et cahiers d'Émile Nelligan*. Montréal : Émile Nelligan.
- Coutu, Simon. 2014. « Voyage Israël. 48 heures. » *La Presse*, 22 mars, VACANCES-VOYAGES 4-5.
- Couturier, Fabienne. 2004. « Communion solennelle. » *La Presse*, 10 juin, LP2-20.
- Creswell, John. W. 2009. *Research Design. Third Edition*. Los Angeles : Sage.
- Daoust, Renée. 2005-2006. « Quartier international de Montréal : à l'enseigne de l'innovation. » *Continuité* 107.

- Dean, Tom. 1970. « Art exhibits reflects special culture. » *The Montreal Star*, 10 août.
- Debray, Régis. 1999. « Trace, forme ou message ? » *Les cahiers de médiologie* 7 : 27-44.
- Delgado, Jérôme. 2015a. « Le "cube blanc" détruit à Québec - Mal de blocs. » *Le Devoir*, 8 juillet. <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/444534/mal-de-blocs>
- . 2015b. « BGL à Montréal-Nord, une œuvre phare pour la ville. » *Le Devoir*, 19 septembre. <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/450373/bgl-a-montreal-nord-une-oeuvre-phare-pour-la-ville>
- Demers, Clément. 2004. « Le Quartier international de Montréal; un grand projet urbain. » *URBinfo* septembre : 6.
- Désautels, Marie-Soleil. 2010. « Slackline. Méditation en suspension. » *La Presse*, 13 août, VIVRE 3.
- Déry, Louise, dir. 2006. *Area Mundi. Dominique Blain, Michel Goulet, Isabelle Hayeur. Trois œuvres d'art public du Montréal souterrain*. Montréal : Quartier international de Montréal.
- Desharnais, Josée. 1998. *La gestion des loisirs publics à Montréal : l'exemple du parc de l'île Sainte-Hélène, 1874-1914*. Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- Deutsche, Rosalyn. 1996. *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge et Londres : The MIT Press.
- Didi-Huberman, Georges. 1999. *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté. L'image ouvrante 1*. Paris : Gallimard.
- Dion, Jean. 1993. « Pas de déchets au petit écran. » *Le Devoir*, 25 mai, A3.
- Donzelot, Jacques. 1999. « La nouvelle question urbaine. » *Esprit* 258, 87-114.
- Doyon, Frédérique. 2004. « Au centre de la marge. La culture underground prend du galon à Montréal. » *Le Devoir*, 14 juillet, A1.
- . 2010. « Pique-nique musical sur les berges. » *Le Devoir*, 27 août, B5.
- . 2012a. « Talents locaux et nouveaux sons de l'électro. La 10<sup>e</sup> saison du Piknic électronique promet d'en mettre plein les oreilles. » *Le Devoir*, 2 mai, B8.
- . 2012b. « Dix ans de Piknic électronique, ça se fait en quatre noctures. » *Le Devoir*, 28 juin, B8.
- . 2014. « La Joute et le jeu des travaux publics. » *Le Devoir*, 3 juin. <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/409867/titre>
- Duclos, Rachel. 1994a. « Encore rien de réglé pour les tam-tam. » *Le Devoir*, 23 avril, A12.
- . 1994b. « Coup d'envoi à la fête du tam-tam. » *Le Devoir*, 25 avril, A3.

- . 1995. « Les tam-tam tempètent. » *Le Devoir*, 18 mars, A3.
- Duhaime, Valérie. 2011. « Les Indignés s'organisent pour un long siège à Montréal. » *La Presse*, 17 octobre. <http://www.lapresse.ca/actualites/montreal/201110/17/01-4458030-les-indignes-sorganisent-pour-un-long-siege-a-montreal.php>.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2009. *Sociologie des publics*. La Découverte.
- Finkelpearl, Tom. 2000. « Introduction: The City as Site. » In *Dialogues in Public Art*, 3-51. Cambridge et Londres : The MIT Press.
- Fischler, Raphaël. 2015. « Square Viger : pourquoi Coderre erre. » *Le Devoir*, 9 juillet. <http://www.ledevoir.com/politique/montreal/444580/square-viger-pourquoi-coderre-erre>
- Fisette, Serge et Snejanka Popova. 2012-13. « Restaurations de sculptures publiques à Montréal. » *Espace 102* : 24-26.
- Folie-Boivin, Émilie. 2013. « Devine qui vient pique-niquer ? Quelques ingrédients pour réussir son festin sur l'herbe. » *Le Devoir*, 7 juin, B1.
- Fortin, Claude-B. 1989. « Les rythmes africains sont rois, le dimanche, sur le Mont-Royal. » *La Presse*, 11 août, C2.
- Fortin, Jean-Louis. 2011. « La F-1 et les feux d'artifice entre autres échapperont toutefois aux nouvelles règles. La Ville sera plus sévère. » *Le Journal de Montréal*, 25 mai, 7.
- Franck, Karen. A. et Quentin Stevens, dir. 2007. *Loose Space. Possibility and Diversity in Urban Life*. London et New York : Routledge.
- Fraser, Marie. 1999. « Sur l'expérience de la ville. » In *Sur l'expérience de la ville. Interventions en milieu urbain*, sous la dir. de Marie Fraser, Diane Gougeon et Marie Perrault, 12-41. Montréal : Optica.
- Fraser, Marie et Marie-Josée Lafortune, dir. 2003. *Gestes d'artistes*. Montréal : Optica
- Gaboury, Paul. 2015. « Monument aux victimes du communisme : Joly propose un nouveau site. » *Le Droit*, 17 décembre. <http://www.lapresse.ca/le-droit/actualites/actualites-regionales/201512/17/01-4932194-monument-aux-victimes-du-communisme-joly-propose-un-nouveau-site.php>
- Gagnon, Jean-Sébastien. 1992. « Prose, harmonie, rythme et célébration. » *La Presse*, 7 juin, A18.
- Galipeau, Sylvia. 2007. « Baby loves picnics. » *La Presse*, 13 avril, ACTUEL 3.
- Gauthier, Gilles. 1993. « Montréal interdirait la vente d'alcool et d'aliments aux tam-tams du dimanche. » *La Presse*, 5 août, A5.

- Gauthier, Benoît. 2009. « Chapitre 7. La structure de la preuve. » In *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données. 5<sup>e</sup> édition*, sous la dir. de Benoît Gauthier, 169-198. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Gérin, Annie. 2014. « Les aléas de l'art public : le retour (humoristique) du refoulé monumental. » In *Formes urbaines. Circulation, stockage et transmission de l'expression culturelle à Montréal*, sous la dir. de Will Straw, Annie Gérin et Anouk Bélanger, 15-33. Montréal : Esse.
- 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 et Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal.
- Germain, Annick, dir. 1995. *Cohabitation interethnique et vie de quartier*. Montréal : INRS-Urbanisation Culture Société. Rapport de recherche présenté au ministère des Affaires internationales, de l'Immigration et des Communautés culturelles et à la Ville de Montréal.
- . 1999. « La redécouverte de l'espace public : regards d'architectes et de sociologues. » Conférence présentée lors du colloque *Espaces publics, Architecture et Urbanité. Une nouvelle culture de l'aménagement des villes* des Entretiens Jacques-Cartier, Chambéry, décembre 1999.
- . 2010. « Grandeurs et misères de la notion d'espace public. » In *50 questions à la ville : comment penser et agir sur la ville (autour de Jean Dumas)*, sous la dir. de Jean-Pierre Augustin et Michel Favory, 73-76. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- Germain, Annick et Daniel Latouche. 1992. « Grandeur et misère d'un art en représentation : l'architecture montréalaise et la construction de l'espace public. » *Recherches sociographiques* XXXIII (2) : 179-203.
- Germain, Annick et Damaris Rose. 2000. *Montréal. The Quest for a Metropolis*. London : John Wiley & Sons.
- Germain, Annick, Sandrine Jean et Myriam Richard. 2015. « Cohabitation interethnique et sociabilité publique dans les quartiers de classes moyennes. » In *Travailler et cohabiter : l'immigration au-delà de l'intégration*, sous la dir. de Sébastien Arcand et Annick Germain. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Germain, Rafaële. 2003. « Boum-boum. Les 25 ans des tam-tam du mont Royal. » *La Presse*, 5 juillet, A21.
- Gervais, Lisa-Marie. 2007. « Déménagement de la sculpture de Calder : le débat est relancé. » *Le Devoir*, 22 août, C8.
- Gervais, Raymond. 1996. « Même les tam-tams ne sont plus ce qu'ils étaient... » *La Presse*, 17 juin, A11.
- . 2001. « Fête champêtre pour le 125<sup>e</sup> anniversaire du parc du Mont-Royal. » *La Presse*, 16 juin, B8.

- Ghorra-Gobin, Cynthia. 2001. « Réinvestir la dimension symbolique des espaces publics. » In *Réinventer le sens de la ville. Les espaces publics à l'heure globale*, sous la dir. de Cynthia Ghorra-Gobin, 5-15. Paris : L'Harmattan.
- Gibson, James. J. 1986. *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York : Psychology Press.
- Gilbert, Jean-Marc. 2015. « Art public: une grande roue qui sème la discorde. » *Métro*, 28 juillet. <http://journalmetro.com/local/montreal-nord/actualites/815753/art-public-une-grande-roue-qui-seme-la-discorde/>
- Goffman, Erving. 1963. *Behavior in Public Places : notes on the social organization of gatherings*. Free Press of Glencoe.
- Gordon, Alan. 2001. *Making Public Pasts : The Contested Terrain of Montréal's Public Memories, 1891-1930*. Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press.
- Goudou, Jean Numa. 2007. « L'homme balon. » *Le Devoir*, 17 juillet, A2.
- Grafmeyer, Yves et Jean-Yves Authier. 2008. *Sociologie urbaine*, 2e éd. Paris : Armand Colin.
- Grimaldi, Francine. 1994. « Ramdam sur la Main. » *La Presse*, 12 juin, B8.
- . 2000. « Libre comme Winston McQuade. » *La Presse*, 11 août, B5.
- Gruda, Agnès. 1993. « Le ramdam des tam-tams. » *La Presse*, 7 août, B2.
- Gubbay, Aline. 1979. « Three Montreal Monuments: An Expression of Nationalism. » Mémoire de maîtrise, Université Concordia.
- Habermas, Jürgen. 1974. « The Public Sphere : An Encyclopedia Article (1964). » *New German Critique* (3) : 49-55.
- Hachey, Isabelle. 1994. « Tam-tam, propre, propre. » *Le Devoir*, 29 avril, A3.
- Hamel, Réginald, John Hare et Paul Wyczynski. 1989. « Nelligan, Émile. » In *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, 1024-1026. Montréal : Fides.
- Hamon, Philippe et Denis Roger-Vasselin, dir. 2000. « Nelligan. » In *Le Robert des grands écrivains de langue française*, 936-943. Paris : Le Robert.
- Handfield, Catherine. 2008. « Les tam-tam ont 30 ans... leur mystère aussi. » *La Presse*, 11 mai, A4.
- Heinich, Nathalie. 1997. *L'art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*. Nîmes : Jacqueline Chambon.
- . 2004. *La sociologie de l'art*, 2e éd. Paris : La Découverte.

- Hennion, Antoine. 2005. « Public de l'œuvre, œuvre du public? » *L'Inouï, Revue de l'IRCAM* 1 : 64-68. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00193237/document>
- . 2013. « D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements. Retour sur un parcours sociologique au sein du CSI. » *SociologieS*. <https://sociologies.revues.org/4353>
- Hennion, Antoine et Bruno Latour. 1993. « Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme. » *Sociologie de l'art* : 7-24. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00193276/document>
- Huberman, A. Michael et Matthew B. Miles. 1991. *Analyse des données qualitatives. Recueil de nouvelles méthodes*. Bruxelles : Université de Boeck.
- Hudon, Pascal et Sébastien Potvin. 2004. *Le square Saint-Louis : Histoire, morphogenèse et étude de potentiels*. Montréal : Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain de l'Université du Québec à Montréal. Étude réalisée pour l'arrondissement Le-Plateau–Mont-Royal.
- Hustak, Allan. 2003. « Queen Victoria is back on her pedestal. » *The Gazette*, 21 août.
- ICI. 2004. « Métro Jean-Drapeau. » *ICI*, 10 juin.
- Ici Radio-Canada. 2015. « 600 œuvres d'art public de Montréal maintenant accessibles en ligne. » *Ici Radio-Canada*, 8 octobre. [http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts\\_et\\_spectacles/2015/10/08/004-art-public-site-ville-de-montreal.shtml](http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2015/10/08/004-art-public-site-ville-de-montreal.shtml)
- Ingold, Tim. 2013. *Making. Anthropology, archeology, art and architecture*. Londres et New York : Routledge.
- Jacob, Louis. 2005. « Spectacles spécifiques : critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain. » *Sociologie et sociétés* 37 (1) : 125-150.
- Jacobi, Daniel et Jason Luckerhoff, dir. 2012. *Looking for Non-Publics*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Jacobs, Jane. [1961] 1991. *Déclin et survie des grandes villes américaines*. Liège : Éditions Mardaga.
- Jébrak, Yona et Barbara Julien. 2008. « Introduction – L'espace public urbain : une introduction. » In *Les temps de l'espace public urbain : construction, transformation et utilisation*, sous la dir. de Yona Jébrak et Barbara Julien, 1-7. Québec : MultiMondes.
- Jeffrey, Denis. 1993. « Le « tam-tam » du dimanche : un nouveau rituel religieux. » *La Presse*, B3.
- Joseph, Isaac. 1998. *La ville sans qualités*. Paris : de l'Aube.

- Keable, Jacques. 2009. *Les folles vies de La Joute de Riopelle. Les mésaventures de l'art public*. Montréal : Lux éditeur.
- King, Ronald. 2011. « Le dernier homme debout. » *La Presse*, 1 août, S4.
- Koch, Regan et Alan Latham. 2013. « On the Hard Work of Domesticating a Public Space. » *Urban Studies* 50 (1) : 6-21.
- Kostof, Spiro. 1991. *The City Shaped. Urban Patterns and Meanings Through History*. Boston : Bullfinch Press.
- Krauss, Rosalind. 1993. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris : Macula.
- Knight, Cher. K. 2008. *Public Art: Theory, Practice and Populism*. Malden et Oxford : Blackwell Publishing.
- Kwon, Miwon. 2002. *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge : The MIT Press.
- Laberge, Yvon. 1994. « Art ou vandalisme? Sûrement une plaie pour la Ville. » *La Presse*, 5 mai, A1.
- Lachance, Jocelyn. 2011. « Les usages sociaux de la caméra numérique chez les jeunes. » Conférence présentée dans le cadre du cycle *Pratiques émergentes et prises de risques chez les jeunes* de l'Observatoire jeune et société, Montréal, novembre 2011.
- Lacroix, Lilianne. 2004. « Montréal Autrement. » *La Presse*, 29 mai, VACANCES-VOYAGE 7.
- Lacy, Suzanne. 1995. « Introduction. Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys. » In *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, sous la dir. de Suzanne Lacy, 19-47. Seattle : Bay Press.
- Laferrière, Dany. 1985. *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*. Montréal : vlb éditeur.
- Lallier, Christian. 2009. *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*. Paris : Éditions des archives contemporaines.
- Lamarche, Bernard. 2003. « Nouvel événement au parc Jean-Drapeau. Que diriez-vous d'un beau dimanche après-midi... électronique? » *Le Devoir*, 20 juin, A3.
- . 2005. « Démocratie électronique sur l'herbe. » *Le Devoir*, 4 juin, 3.
- Lamarche, Lise. 1999. *Textes furtifs. Autour de la sculpture (1978-1999)*. Montréal : Centre de diffusion 3D.
- Lamoureux, Johanne. 2001. *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*. Montréal : Centre de diffusion 3D.

- Lanctôt, Aurélie. 2011. « Mouvance occupons wall street - Montréal aussi avait raison de s'indigner. » *Le Devoir*, 18 octobre. <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/333812/mouvance-occupons-wall-street-montreal-aussi-avait-raison-de-s-indigner>.
- Laperrière, Anne. 2009. « Chapitre 12. L'observation directe. » In *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*, 5e éd, sous la dir. de Benoît Gauthier, 311-336. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Laplante, Jean. de. 1990. *Les parcs de Montréal. Des origines à nos jours*. Montréal : du Méridien.
- Laporte, Stéphane. 2000. « Êtes-vous un Montréalais? » *La Presse*, 17 décembre, A5.
- La Presse. 1994a. « Les Artistes anonymes veulent encadrer les fêtes du tam-tam. » *La Presse*, 23 avril, A5.
- . 1994b. « Libérez les percussionnistes. » *La Presse*, 31 mai, C10.
- . 2001. « Les combats du dimanche près de la place des tam-tams. » *La Presse*, 16 septembre, C11.
- . 2011. « Occupy Wall Street : définir les revendications. » *La Presse*, 17 octobre. <http://www.lapresse.ca/debats/debat-du-jour/201110/17/01-4458122-occupy-wall-street-definir-les-revendications.php>
- Larsen, Ernest. 2000. « Ordinary Gestures of Resistance. » In *Space Site Intervention: Situating Installation Art*, sous la dir. de Erika Suderburg, 171-188. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Latour, Bruno. 2007. *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris : La Découverte.
- Latour, Bruno et Émilie Hermant. 1998. *Paris ville invisible*. Paris : Les Empêcheurs de tourner en rond / La Découverte.
- La Verdure, Paul. 1996. « Sunday in Quebec, 1907-1937. » *Canadian Catholic Historical Association* 62 : 47-61.
- Laurence, Jean-Christophe. 2014. « La Place des Nations fera peau neuve. Le site abandonné d'Expo 67 sera restauré au coût de 12,5 millions. » *La presse*, 11 janvier, A5.
- Leclerc, Suzanne et Christian Ekemberg. 1985. *Montréal et l'art du monument*. Montréal : Ville de Montréal et ministère des Affaires culturelles du Québec.
- Le Devoir. 1994. « Les tam-tam battront pour la Birmanie. » *Le Devoir*, 27 mai, A3.
- . 2003. « Poste de contrôle. » *Le Devoir*, 23 juin, A4.
- . 2011. « Printemps ou pas, Piknic électronique! » *Le Devoir*, 20 mai, B5.

- Lefebvre, Henri. 1970. « De la ville à la société urbaine. » In *La Révolution urbaine*, 7-34. Paris : Gallimard.
- Legault, Miguel. 1992. « Escapade sur le Mont-Rythme. » *La Presse*, 7 juin, A18.
- Lepage, Aleksis K. 1994. « Autour de l'art public. » *La Presse*, 9 juin, D3.
- Liégeois, Laurence. 2010. « La disneylandisation de la ville sonne-t-elle le glas des espaces publics ? » In *50 questions à la ville : comment penser et agir sur la ville (autour de Jean Dumas)*, sous la dir. de Jean-Pierre Augustin et Michel Favory, 97-103. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- Linteau, Paul-André. 2000. *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, 2e éd. Montréal : Boréal.
- Lipovetsky, Gilles et Jean Serroy. 2013. *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris : Gallimard.
- Lofland, Lyn H. 1998. *The Public Realm: Exploring the City's Quintessential Social Territory*. Transaction Pub.
- Lortie, Marie-Claude. 2010. « Montréal vu avec des lunettes de soleil. » *La Presse*, 16 août, A7.
- Loubier, Patrice. 2003. « De l'anonymat contemporain, entre banalité et forme réticulaire. » *Parachute* (109) : 60-71.
- Loubier, Patrice et Anne-Marie Ninacs, dir. 2001. *Les commensaux. Quand l'art se fait circonstances*. Montréal : Centre des arts actuels Skol.
- Lossau, Julia et Quentin Stevens, dir. 2015. *The Uses of Art in Public Space*. New York : Routledge.
- Malone, Karen. 2002. « Street life: youth, culture and competing uses of public space. » *Environment & Urbanization* 14 (2) : 157-168.
- Marontate, Jan. 2004. « Le vécu inattendu comme défi au statut artistique de l'œuvre : l'art public non controversé. » In *Les non-publics. Les arts en réceptions. Tome 2*, sous la dir. de Pascal Ancel et Alain Pessin, 49-66. Paris : L'Harmattan.
- Marsan, Jean-Claude. 1990. *Sauver Montréal. Chroniques d'architecture et d'urbanisme*. Montréal : Boréal.
- . [1974] 1994. *Montréal en évolution*. Montréal : Fides.
- Martin, Pierre. 2007. « Ju Ming : dix-neuf sculptures chinoises à Montréal. » *Espace Sculpture* 81 : 44-45.
- Mavrikakis, Nicolas. 2008. « Ode à la déraison (petite ou grande). » In *Petits pavillons et autres folies. Artefact Montréal 2007. Sculptures urbaines*, sous la dir. de Gilles Daigneault et Nicolas Mavrikakis, 14-19. Montréal : Centre d'art public.

- McCarthy, John. 2006. « Regeneration of Cultural Quarters : Public Art for Place Image or Place Identity. » *Journal of Urban Design* 11 (2) : 243-262.
- Meunier, Hugo. 2010. « Trafic de drogue sur le mont Royal. Un secret de Polichinelle. » *La Presse*, 25 octobre, A2.
- Miles, Malcolm. 1997. *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*. Londres : Routledge.
- Mistral, Christian. 2007. *Léon, Coco et Mulligan*. Montréal : Boréal.
- Mitchell, Don. 1995. « The End of Public Space? People's Park, Definitions of the Public, and Democracy. » *Annals of the Association of American Geographers* 85 (1) : 108-133.
- Morisset, Lucie. K. 2009. *Des régimes d'authenticité. Essais sur la mémoire patrimoniale*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Morissette, Nathanaël. 2010. « Les résidents de la Rive-Sud sont excédés. » *La Presse*, 1 septembre, A4.
- Mouvement Art Public. s.d. « Mission. » Consulté le 18 décembre 2014. <https://mouvementartpublic.wordpress.com/mission/>
- MURAL. s.d. « Le festival ». Consulté le 18 décembre 2014. <http://murfestival.com/le-festival/>.
- Myles, Brian. 2011a. « Planète sous occupation. » *Le Devoir*, 15 octobre. <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/333723/planete-sous-occupation>. Consultation le 26 juin 2012.
- . 2011b. « Montréal se joint au mouvement mondial des « indignés » - Démocratie dans la rue à la « place du Peuple ». » *Le Devoir*, 17 octobre. <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/333788/montreal-se-joint-au-mouvement-mondial-des-indignes-democratie-dans-la-rue-a-la-place-du-peuple>.
- . 2011c. « Les indignés se préparent à un long siège sur la « place du peuple ». » *Le Devoir*, 18 octobre. <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/333856/les-indignes-se-preparent-a-un-long-siege-sur-la-place-du-peuple>.
- . 2011d. « Occupons Montréal – Les réfugiés du système financier. » *Le Devoir*, 29 octobre. <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/334807/occupons-montreal-les-refugies-du-systeme-financier>.
- . 2011e. « Occupons Montréal – Les protestataires victimes de leur succès. » *Le Devoir*, 29 octobre. <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/334791/occupons-montreal-les-protestataires-sont-victimes-de-leur-succes>.
- . 2011f. « Les indignés passent en mode action. » *Le Devoir*, 22 novembre. <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/336673/les-indignes-passent-en-mode-action>. Consultation le 26 juin 2012.

- Nadeau, Jean-François. 2014. « Petite histoire de la 'camillienne.' » *Le Devoir*, 27 juin. <http://www.ledevoir.com/politique/montreal/412102/petite-histoire-de-la-camillienne>
- Nadeau, Lianne. 2004. « Vingt ans d'intégration, vingt ans de création, vingt ans de partenariat. » In *Vingt ans d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement 1981-2001*, sous la dir. de Lianne Nadeau, 9-35. Québec : Ministère de la Culture et des Communications.
- Nardi, Christopher. 2015. « Une œuvre gigantesque qui fait des vagues. » *Le Journal de Montréal*, 28 juillet. <http://www.journaldemontreal.com/2015/07/28/une-oeuvre-gigantesque-qui-fait-des-vagues>
- Normandin, Pierre-André. 2011a. « Occupons Montréal : les « indignés » réclament un nouvel emplacement. » *La Presse*, 25 octobre. <http://www.lapresse.ca/actualites/montreal/201110/25/01-4460767-occupons-montreal-les-indignes-reclament-un-nouvel-emplacement.php>.
- . 2011b. « Occupons Montréal : la Ville interdit les abris solides. » *La Presse*, 8 novembre. <http://www.lapresse.ca/international/dossiers/les-indignes/201111/08/01-4465794-occupons-montreal-la-ville-interdit-les-abris-solides.php>.
- . 2011c. « Montréal prêt à prendre des mesures contre les indignés. » *La Presse*, 23 novembre. <http://www.lapresse.ca/actualites/montreal/201111/23/01-4470701-montreal-pret-a-prendre-des-mesures-contre-les-indignes.php>.
- Normandin, Pierre-André et Karim Benessaïeh. 2011. « Gérald Tremblay invite les indignés à partir. » *La Presse*, 21 novembre. <http://www.lapresse.ca/international/dossiers/les-indignes/201111/21/01-4470098-gerald-tremblay-invite-les-indignes-a-partir.php>.
- Occupy Wall Street. 2012. *Nouvelles*. Consulté le 26 juin 2012. <http://occupywallst.org/>.
- O'Doherty, Brian. 1999. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space. Expanded Edition*. Berkeley, Los Angeles, Londres : The University of California Press.
- Ouimet, Michèle. 2001. « Une île, une montagne. Le mont Royal menacé. » *La Presse*, 9 juin, A18.
- Paquet, Suzanne. 2008. « Usage, présence ou résistance : l'art et les artistes dans l'espace public urbain. » In *Arts et territoires : vers une nouvelle économie culturelle?* Montréal : Chaire Fernand-Dumont sur la culture - INRS Centre urbanisation Culture Société.
- . 2010. « Le paysage serait-il une forme surannée? Mise en représentation de la ville, art urbain et pratiques transitoires. » *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 35 (1) Landscape, Cultural Spaces, Ecology / Paysages, espaces culturels, écologie : 32-41.
- Paquin, Gilles. 1993. « Blitz auprès des amateurs de tam-tam. » *La Presse*, 31 mai, A1.
- Paquot, Thierry. 2008. « De « l'espace public » aux « espaces publics ». Considérations étymologiques et généalogiques. » In *Les temps de l'espace public urbain : construction*,

*transformation et utilisation*, sous la dir. de Yona Jébrak et Barbara Julien. Québec : MultiMondes.

———. 2009. *L'espace public*. Paris : La Découverte.

Paré, Isabelle. 2013a. « L'homme de Calder restera sur l'île Sainte-Hélène. » *Le devoir*, 21 mars. <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/373752/l-homme-de-calder-restera-sur-l-ile-sainte-helene>

———. 2013b. « Piknic Électronik veut mettre en valeur *L'homme* de Calder. » *Le Devoir*, 2 mai, B8.

Pelchat, Martin. 1994. « La Ville, la police et les percussionnistes vont « encadrer » les Tam-Jam au pied du mont Royal. » *La Presse*, 29 avril, A3.

Péristyle Nomade. s.d. « Mandat. » Consulté le 18 décembre 2014. <http://www.peristylenomade.org/compagnie/mandat>.

Piché-Vernet, Laurent. 2006. « En temps et lieu. Le programme d'art public de la Vancouver Art Gallery et les dynamiques urbaines. » Mémoire de maîtrise, Université Concordia.

Piknic Électronik. s.d. « Mission. » Consulté le 21 décembre 2014. <http://www.piknicelectronik.com/fr/about/mission>.

Pilon-Larose, Hugo. 2014. « Rassemblement pro-cannabis sur le flanc du mont Royal. » *La Presse*, 21 avril, A8.

Pinard, Guy. 1989. *Montréal. Son histoire, son architecture. Tome 3*. Montréal : La Presse.

Platt, Jennifer. 1994. « What can Case Studies Do? » In *Analysing Qualitative Data*, sous la dir. de Alan Bryman et Robert G. Burgess, 160-179. Londres et New York : Routledge.

Poirier, Christian. 2000. « Figures de la mémoire collective : monuments historiques et plaques commémoratives dans la ville de Québec. » In *Sites publics, lieux communs. Aperçus sur l'aménagement de places et de parcs au Québec*, sous la dir. de Jean-Pierre Augustin et Claude Sorbets, 67-86. Talence : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.

Poitras, Claire. 2003. « Tertiairisation et transformation de l'espace urbain : la rue McGill à Montréal (1842-1934). » *Urban History Review/Revue d'histoire urbaine* XXXI (2) : 3-17.

Poullaouec-Gonidec, Philippe. 2015. « Le square Viger : un cas d'exception! » *Le Devoir*, 1<sup>er</sup> août. <http://www.ledevoir.com/politique/montreal/446495/le-square-viger-un-cas-d-exception>

Poussart, Marie-Anne. 1993. « La police vivement accueillie au tam-tam du dimanche. » *La Presse*, 16 août, A3.

Quartier des spectacles. 2014. « Luminothérapie : une invitation à venir jouer avec la lumière dans le Quartier des spectacles pour une cinquième année consécutive. » Quartier des spectacles Montréal. Consulté le 18 décembre 2014. [http://medias.quartierdesspectacles.com/pdf/press/fr/2014/cp\\_lumino\\_2014-2015.pdf](http://medias.quartierdesspectacles.com/pdf/press/fr/2014/cp_lumino_2014-2015.pdf)

- Quartier international de Montréal. 1999. *Le projet du Quartier international de Montréal. Volet Aménagement. Esquisse préliminaire*. Montréal : Quartier international de Montréal.
- . 2015, 7 mai. « Info-Visiteurs. Quartier international de Montréal. » Consulté le 30 décembre 2015. <http://www.qimtl.qc.ca/fr/info-visiteurs/28/horaire-des-sequences-de-la-joute>
- . s.d.-a. « Projet. » *Quartier international de Montréal. Présentation*. Consulté le 28 juin 2012. <http://www.qimtl.qc.ca/fr/projets/quartier-international-montreal/presentation>.
- . s.d.-b. *Le Quartier international de Montréal. Un pont entre Montréal et le monde. Plan de partenariat privé. Cahier de présentation*. Montréal : Quartier international de Montréal.
- Quintal, Michel, Louis-David Loyer, Pascal Lefebvre et Nicolas Cournoyer. 2007. « Libre-Opinion : L'Homme atteint de la « déménagement » du 1<sup>er</sup> juillet? » *Le Devoir*, 16 avril, A6.
- RAAV (Le Conseil d'administration du Regroupement des artistes en arts visuels du Québec). 2015. « L'art public malmené au Québec: une honte nationale! » *Le Devoir*, 2 juillet. <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/444016/l-art-public-malmene-au-quebec-une-honte-nationale>
- Rambaud, Pierre. 1970. « Au Carré Saint-Louis, l'imagination est au pouvoir. » *Québec Presse*, 12 juillet.
- Raven, Arlene. 1989. « Introduction. » In *Art in the Public Interest*, sous la dir. de Arlene Raven, 1-18. Londres et Ann Arbor : UMI Press.
- Renaud, Philippe. 2000. « Michel Séguin et le rythme de la vie. » *La Presse*, 24 août, C7.
- . 2004. « Pique-niques boum boum. » *La Presse*, 22 mai, ARTS SPECTACLES 10.
- . 2008. « Piknics Électroniks. Enfin la saison des Piknics! » *La Presse*, 27 mai, ARTS SPECTACLES 10.
- . 2009a. « Le retour des Piknic Électronik. » *La Presse*, 7 mai, ARTS SPECTACLES 3.
- . 2009b. « Le retour des Piknic Électronik. » *La Presse*, 7 mai, ARTS SPECTACLES 3.
- . 2010. « Piknic Électronik. La huitième saison s'annonce mémorable. » *La Presse*, 21 mai, ARTS SPECTACLES 7.
- . 2012. « 10<sup>e</sup> Piknic Électronik. » *La Presse*, 2 mai, ARTS SPECTACLES 4.
- Rey-Debove Josette et Alain Rey, dir. 2006. *Le nouveau petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Richard, Alain-Martin. 1990. « Énoncés généraux, matériau : manœuvre. » *Inter : art actuel* 51 : p. III.

- Robitaille, Antoine. 2013. « L'art public à Montréal. Le destin de *L'Homme*. » *Le Devoir*, 28 janvier, A6.
- Rodrigue, Sébastien. 2004. « Les tam-tam du mont Royal déménagent. » *La Presse*, 22 décembre, A5.
- Rodriguez, Véronique. 2009. « *Mémoire ardente* by Gilbert Boyer, or When Politics Penetrates Contemporary Art. » In *Public Art in Canada. Critical Perspectives*, sous la dir. de Annie Gérin et James. S. McLean, 125-144. Toronto : University of Toronto Press.
- Roquebrune, Robert de. 1966. *Quartier Saint-Louis*. Montréal et Paris : Fides.
- Ross, David. 2008. « L'utilisation du partnering dans le cadre de projets urbains. » Travail dirigé présenté à la Faculté de l'aménagement en vue de l'obtention d'une maîtrise en aménagement, Université de Montréal.
- Roy, Mylène. 1994. « Polaire tam-tam. » *La Presse*, 20 janvier, D3.
- Ruby, Christian. 2001. *L'art public, un art de vivre la ville*. Bruxelles : La Lettre volée.
- . 2002. « L'art public dans la ville. » *EspacesTemps.net, Dans l'air*. Consulté le 19 septembre 2008. <http://www.espacestemp.net/articles/lrsquoart-public-dans-la-ville/>.
- . 2006. *L'âge du public et du spectateur. Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*. Bruxelles : La lettre volée.
- . 2012. *La figure du spectateur. Éléments d'histoire culturelle européenne*. Paris : Armand Colin.
- S.a. 1970. « Au Carré St-Louis. Fête de l'œil et de la main. » *Dimanche matin*, 9 août.
- Sauvons Montréal. 1977. *Les quartiers du centre-ville de Montréal 1. Récollets*. Montréal : Sauvons Montréal.
- Segalen, Martine. 2009. *Rites et rituels contemporains*, 2e éd. Paris : Armand Colin.
- Seleanu, André. 2007. « Ju Ming : sculptures calligraphiques. » *Vie des arts* 51 (208) : 50-51.
- Seline, Janice Eleanor. 1983. « Frederick Law Olmsted's Mount Royal Park, Montreal : Design and Context. » Mémoire de maîtrise, Université Concordia.
- Sennett, Richard. 1979. *Les Tyrannies de l'intimité*. Paris : du Seuil.
- Sharp, Joanne, Venda Pollock et Ronan Paddison. 2005. « Just art for a just city: public art and social inclusion in urban regeneration. » *Urban Studies* 42 (5-6) : 1001-1023.
- Sheldon, Alexandre. 2012. « Art et révolution. Le mouvement des Indignés et la création d'espaces. » *Inter art actuel* 111 : 74.

- Simard, Valérie. 2011. « Occupons Montréal cherche à étendre son campement. » *La Presse*, 22 octobre. <http://www.lapresse.ca/actualites/montreal/201110/22/01-4459940-occupons-montreal-cherche-a-etendre-son-campement.php#Slide-4-box-0>.
- Simmel, Georg. 1979. « Métropoles et mentalité (1901). » In *L'École de Chicago*, sous la dir. de Yves Grafmeyer et Isaac Joseph, 61-77. Paris : du Champ urbain.
- Small, Mario Luis. 2009. « "How many cases do I need?" On Science and the logic of case selection in field-based research. » *Ethnography* 10 (5) : 5-38.
- Smith, Neil. 1996. *The New Urban Frontier: Gentrification and the revanchist city*. Londres et New York : Routledge.
- Smith, Pierre. 1991. « Rite. » In *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, sous la direction de Pierre Bonte, Michel Izard et Manon Abélès, 630-633. Paris : Presses universitaires de France.
- Société du Parc Jean-Drapeau. s.d. « À propos de nous. Mission de la Société du Parc Jean-Drapeau. » Consulté le 10 décembre 2011. <http://www.parcjeandrapeau.com/a-propos-de-nous/>
- Sorkin, Michael. 1992. *Variations on a theme park: the new American city and the end of public space*. New York : Hill and Wang.
- Stevens, Quentin. 2007. *The Ludic City: Exploring the Potential of Public Spaces*. London : Routledge.
- St-Jacques, Sylvie. 2005. « Campus Montréal. Découvrir la ville à travers les yeux des étudiants étrangers. » *La Presse*, 19 septembre, ACTUEL 3.
- . 2011. « Vie urbaine. 10 escapades à pied, à vélo, en train ou en métro. » *La Presse*, 30 juin, ARTS-SPECTACLES 14.
- St-Pierre, Guillaume. 2011. « Gatineau rencontre l'électro. » *Le Droit*, 11 juillet, 4.
- Tougas, Claudette. 1993. « Spectacles improvisés. » *La Presse*, 26 mai, B2.
- . 1994. « Le retour du Tam-tam. » *La Presse*, 30 avril, B2.
- Tourisme Montréal. s.d. « Les tam-tams du Mont-Royal. » Consulté le 21 décembre 2014. <http://www.tourisme-montreal.org/Specialistes-du-voyage/Quoi-Faire/Evenements/les-tam-tams-du-mont-royal>.
- Touzin, Caroline. 2004. « Les chevaliers d'Halloween envahissent le mont Royal. » *La Presse*, 1 novembre, A11.
- Touzin, Caroline et Émilie Côté. 2007. « Argentine. D'une auberge de jeunesse à l'autre. » *La Presse*, 10 mars, VACANCES-VOYAGE 10.
- Tremblay, Odile. 1995. « La nuit, tous les graffiteurs sont gris. » *Le Devoir*, 29 juillet, A1.

- Tremblay, Karine. 2001. « Le 125<sup>e</sup> anniversaire du Mont-Royal. Fête champêtre peu courue. » *La Presse*, 17 juin, A3.
- Uzel, Jean-Philippe. 2010. « Quel est le public de l'art public ? » In *Œuvres à la rue : pratiques et discours émergents en art public*, sous la dir. de Annie Gérin, Yves Bergeron, Dominic Hardy et Gilles Lapointe, 92-95. Montréal : Galerie de l'UQAM et Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal.
- Vernet, Laurent. 2012. « The Social Life of Artworks in Public Spaces: A Study of the Publics in the Quartier international de Montréal. » Communication présentée dans le cadre de la session The Uses of Art in Public Space du 32e Congrès international de géographie, Cologne, Allemagne, 26-30 août.
- . 2013a. « The Social Life of Artworks in Public Spaces: A Study of Publics in Two Montréal Squares. » Communication présentée au colloque international Urban Encounters: Art and the Public organisé par le groupe de recherche Tracing the City: Interventions of Art in Public Space, Dalhousie University, Halifax, Canada, 10-12 octobre.
- . 2013b. « The Social Life of Artworks in Public Spaces: A Study of Publics in Montréal Squares. » Communication présentée à la conférence internationale Artscapes: Urban Art and the Public, University of Kent, Canterbury, Angleterre, 27-28 juin.
- . 2014a. « The Social Life of Artworks in Public Spaces: A Pragmatic Approach to Publics. » Communication présentée dans le cadre de la session Geographies of Public Art Co-Production: Let us talk about public art, but where are the publics? de la conférence internationale annuelle de la Royal Geographical Society, Londres, Angleterre, 26-29 août.
- . 2014b. « La vie sociale des œuvres d'art dans les espaces publics : une étude des publics au square Saint-Louis. » *Environnement urbain / Urban Environment* (8) : a1-a13. [http://www.vrm.ca/EUUE/Vol8\\_2014/EUE8\\_Vernet.pdf](http://www.vrm.ca/EUUE/Vol8_2014/EUE8_Vernet.pdf)
- . 2015. « The Social Life of Artworks in Public Spaces: A Study of the Publics in the Quartier international de Montréal. » In *The Uses of Art in Public Space*, sous la dir. de Julia Lossau et Quentin Stevens, 149-166. Londres et New York : Routledge.
- . À paraître. « Artworks as Strangers? Encounters with Two Monumental Artworks in Montréal. » In *Urban Encounters: Art and the Public*, sous la dir. de Martha Radice et Alexandrine Boudreault-Fournier. Montréal et Toronto : McGill-Queens University Press.
- Ville de Montréal. 2006. *Ju Ming à Montréal*. Montréal : Ville de Montréal. [http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/culture\\_fr/media/documents/depliant\\_ju\\_ming.pdf](http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/culture_fr/media/documents/depliant_ju_ming.pdf)
- . 2010. « La vente de petits objets aux dimanches des Tam-tams du Mont-Royal. » [https://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/prt\\_vdm\\_fr/media/documents/depliant\\_vente\\_tam\\_tams2012.pdf](https://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/prt_vdm_fr/media/documents/depliant_vente_tam_tams2012.pdf)
- Ville de Montréal. Bureau d'art public. s.d. « Collection. » Consulté le 10 décembre 2011.

[http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?\\_pageid=678,1154701&\\_dad=portal&\\_schema=PORTAL](http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=678,1154701&_dad=portal&_schema=PORTAL)

- Ville de Montréal. Direction du développement culturel. 2010. *Cadre d'intervention en art public*. Montréal : Ville de Montréal.
- Warren, Jean-François. 2013. « Les premiers hippies québécois. » *Liberté* 299 : 22-24.
- Watson, Sophie. 2001. « The Public City. » In *Understanding the City: Contemporary and Future Perspectives*, sous la dir. de John Eade et Christopher Mele, 49-65. Cambridge et Oxford : Blackwell.
- . 2006. *Markets as Sites for Social Interaction. Spaces of diversity*. Bristol : The Policy Press et Joseph Rowntree Foundation.
- Whyte, William. H. 1988. *The Social Life of Small Urban Spaces*. New York : Municipal Art Society of New York, DVD, 60 min.
- Wikipedia. 2012. *Occupy Wall Street*. Consulté le 26 juin 2012. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Occupy\\_Wall\\_Street](http://fr.wikipedia.org/wiki/Occupy_Wall_Street).
- Young, James. E. 1992. « The Counter-monument: Memory against Itself in Germany Today. » *Critical Inquiry* 18 : 267-296.
- Zapirain, Baptiste. 2014. « Les nouveaux moteurs plaisent aux oreilles de la Rive-Sud. » *Le Journal de Montréal*, 3 juin, 11.
- Zebracki, Martin. 2012. « Engaging Geographies of Public Art: Indwellers, the 'Butt Plug Gnome' and Their Locale. » *Social & Cultural Geography* 13 (7): 735-58.
- . 2013. « Beyond public artopia : Public art as perceived by its publics. » *GeoJournal* 78 (2) : 303-317.
- . [2012] 2014. « Just art, politics and publics: Researching geographies of public art and accountability. » *Art & the Public Sphere* 2 (1+2+3) : 117-127.
- . 2015. « Art Engagers : What Does Public Art Do to Its Publics? The Case of the 'Butt Plug Gnome'. » In *The Uses of Art in Public Space*, sous la dir. de Julia Lossau et Quentin Stevens, 167-181. Londres et New York : Routledge.
- Zebracki, Martin, Rob van der Vaart et Irina van Aalst. 2010. « Deconstructing Public Artopia: Situating Public-art Claims within Practice. » *Geoforum* 41 (5) : 786-95.
- Zeisel, John. 2006. *Inquiry by Design: Environment /Behavior /Neuroscience in Architecture, Interiors, Landscape, and Planning. Revised Edition*. New York et Londres : W.W. Norton & Company.
- Zini, Anne-Laure. 2008. « Le public à l'œuvre : entre réception et perception. » In *L'art à ciel ouvert : commandes publiques en France, 1983-2007*, sous la dir. de Caroline Cros et Laurent Le Bon, 207-219. Paris : Flammarion.

Zukin, Sharon. 1996. « Space and Symbols in an Age of Decline. » In *Representing the City. Ethnicity, Capital and Culture in the 21rst-Century Metropolis*, sous la dir. de Anthony D. King, 43-58. New York : New York University Press.

## ANNEXE 1 : DOCUMENT DE PRÉSENTATION DE LA RECHERCHE

Madame, Monsieur,

Je suis étudiant au doctorat en études urbaines au Centre urbanisation Culture Société de l'Institut National de la Recherche Scientifique (INRS). J'effectue, dans le cadre de ma thèse, une recherche sur les publics d'œuvres d'art (monuments, sculptures, installations) qui sont installées dans des espaces publics montréalais.

Le but de cette recherche est de comprendre qui sont les publics de ces œuvres d'art, mais aussi quels types de relations ces individus peuvent entretenir avec ce type d'objet artistique et quels sont les usages qu'ils en font. Il s'agit donc d'une recherche de terrain, dans des espaces publics des quartiers centraux de Montréal.

Pour étudier ces publics, nous faisons des observations filmées dans des places, des squares et des parcs. Pour mettre en contexte ces informations, nous menons également des entretiens avec des personnes qui ont un lien plus familier avec ces œuvres d'art, parce qu'elles travaillent ou résident à proximité de ces lieux.

Nous avons besoin de la collaboration de personnes qui connaissent bien ces espaces publics et les œuvres d'art qui y sont installées parce qu'elles ont un lien direct et quotidien avec ceux-ci. Nous sollicitons donc votre aide à titre d'informateur-clé pour nous aider approfondir notre compréhension du rôle que des œuvres d'art peuvent jouer dans les espaces publics.

L'entrevue pourrait durer une heure et sera enregistrée. Les opinions sollicitées ne concernent pas sur votre vie privée. Si vos propos étaient cités, vous ne seriez pas identifié de manière directe, mais en fonction de votre emploi ou par des traits très généraux (ex: je n'habite pas loin).

Vous resterez, bien sûr, libre de mettre fin à l'entrevue à tout moment, et de ne pas répondre à certaines des questions soulevées pendant l'entretien.

Les résultats de notre recherche seront publiés dans ma thèse de doctorat, et dans des publications universitaires.

Je vous remercie d'avance de l'attention que vous aurez la gentillesse d'apporter à notre demande

Laurent Piché-Vernet  
Étudiant au doctorat en études urbaines  
INRS Centre urbanisation Culture Société  
Laurent.PicheVernet@UCS.INRS.Ca

## ANNEXE 2 : FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

« Les publics des œuvres d'art dans les espaces publics »

J'accepte de participer à l'étude universitaire intitulée *Les publics des œuvres d'art dans les espaces publics*.

J'accepte que cet entretien soit enregistré.

Je comprends que les propos recueillis lors de cette entrevue seront utilisés à des fins de rapport de recherche et de publications ultérieures, sans toutefois prendre la forme de citations m'étant attribuées directement. Je comprends également que dans ces publications, je pourrais éventuellement être identifié par la fonction que j'occupe actuellement, ou par des traits généraux.

Je sais que je peux refuser de répondre à une question et que je peux mettre fin à l'entretien à tout moment.

La signature ci-dessous indique que j'ai reçu une information adéquate concernant le projet de recherche ci-dessus mentionné et que j'accepte de plein gré d'y participer.

Signature :  
Prénom et nom de famille :  
Date :

Chercheur : Laurent Piché-Vernet  
Étudiant au doctorat en études urbaines  
INRS Centre urbanisation Culture Société  
385 Sherbrooke est  
Montréal H2X 1E3  
Courriel : Laurent.PicheVernet@UCS.INRS.Ca

Personne ressource extérieure à l'équipe de recherche pouvant vous renseigner sur vos droits en tant que sujet de recherche :

Madame Nicole Gallant  
Présidente du Comité d'éthique en recherche avec des êtres humains  
Institut national de la recherche scientifique  
490, rue de la Couronne  
Québec (Québec) G1K 9A9  
Téléphone : (418) 687-6437  
Courriel : nicole.gallant@ucs.inrs.ca

Approuvé par le Comité d'éthique en recherche avec des êtres humains de l'INRS CER-11-263.

## **ANNEXE 3 : GRILLES D'ENTRETIEN AVEC LES INTERVENANTS-CLÉS**

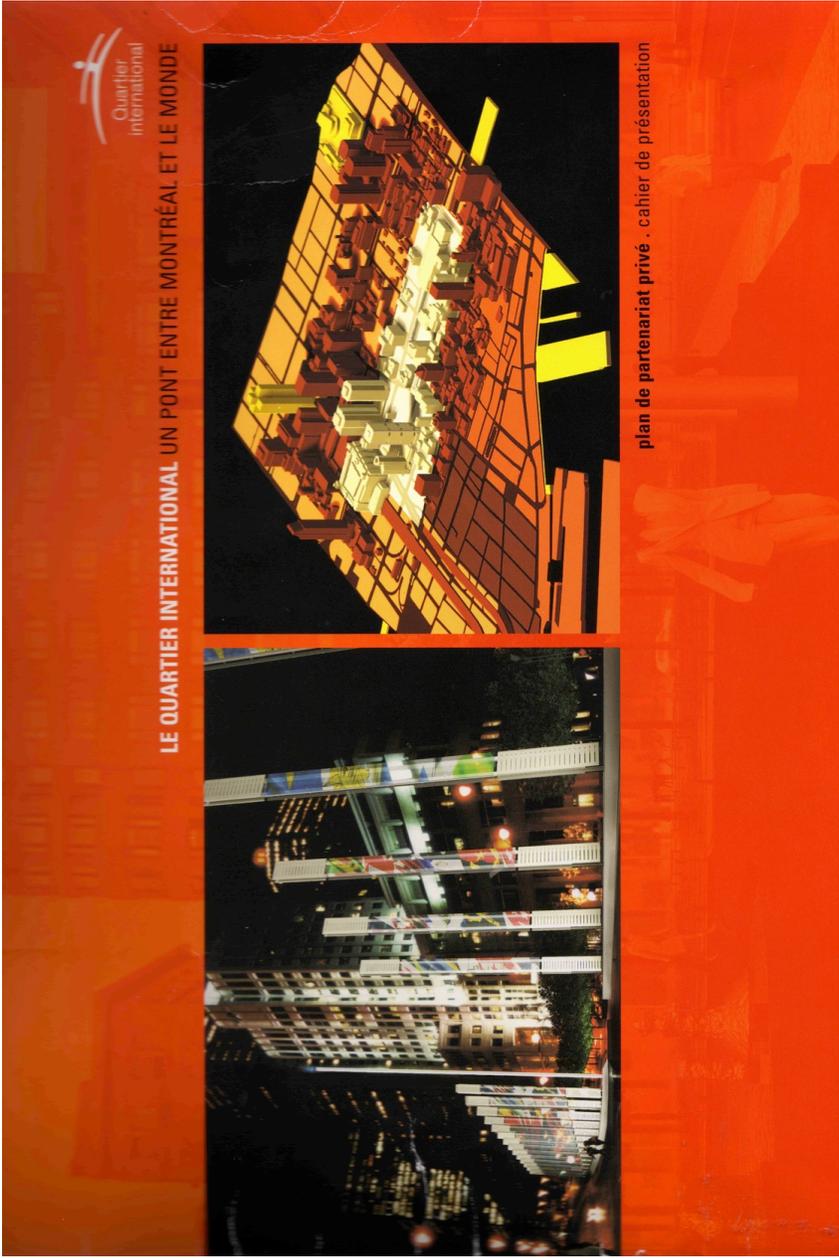
### *Grille pour les entretiens avec les résidents du square Saint-Louis*

- La fréquentation que cette personne fait de l'espace public, les usages qu'elle en fait;
- La relation qu'elle a avec les œuvres d'art qui s'y trouve;
- La connaissance des œuvres d'art qui sont étudiées, la perception qu'elle en a;
- Les types d'usages qu'elle a pu observer de ces œuvres d'art de la part d'autres usagers, les manières dont ceux-ci interagissent avec les œuvres et autour d'elles.

### *Grille pour les entretiens avec les employés de la Ville de Montréal, au sujet du tam-tam, et le directeur général du Piknic Électronik*

- L'historique de l'évènement, dont les transformations qu'il a subies au fil du temps;
- Le rôle et la vision de l'institution qu'il ou elle représente dudit évènement;
- Les responsabilités de cette personne par rapport à cet évènement;
- Les types de participants qui prennent part à l'évènement;
- Les fonctions de l'œuvre dans l'évènement;
- Les types d'usages qu'il ou elle a pu observer de ces œuvres d'art de la part des participants à ces évènements; les manières dont ceux-ci interagissent avec les œuvres.

**ANNEXE 4 : EXTRAITS DU DOCUMENT LE QUARTIER INTERNATIONAL. UN POINT ENTRE MONTRÉAL ET LE MONDE. PLAN DE PARTENARIAT PRIVÉ – GUIDE DE PRÉSENTATION**



Source : Quartier international de Montréal s.d.-b



## Le partenariat privé

Depuis l'origine du projet, le Quartier international de Montréal recherche une présence forte du milieu des affaires afin de bonifier le projet avec des initiatives marquantes et dynamiques. Le Quartier international de Montréal entreprend une campagne de sollicitation auprès des grandes entreprises d'ici. Celles-ci seront appelées à devenir les partenaires privés du Quartier international de Montréal par le biais d'une contribution financière au projet d'aménagement urbain.

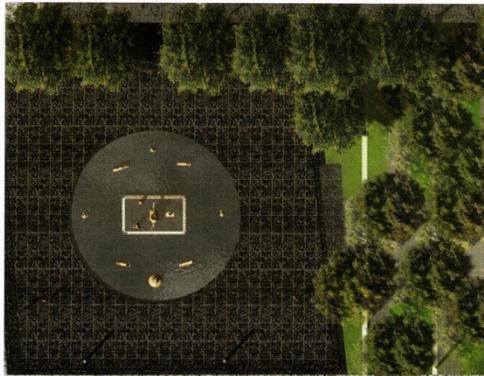
Pour ce faire, quinze projets thématiques reliés au projet d'aménagement ont été sélectionnés. D'une qualité remarquable, ces éléments d'aménagement à caractère exclusif ont été choisis en fonction de leurs capacités intrinsèques à caractériser le savoir-faire d'ici et à marquer de manière exceptionnelle, le paysage urbain montréalais.

Les partenaires privés du Quartier international de Montréal s'assurent donc de participer à un projet d'aménagement urbain unique tout en contribuant de manière significative à la richesse du patrimoine urbain de la Métropole.



## LA JOUTE

œuvre monumentale de Jean-Paul Riopelle créée dans les années soixante-dix, «La Joute» viendra s'insérer dans la partie nord de la place du Palais, soit en face du nouveau parvis du Palais des Congrès. Conformément à la vision de cet artiste de renommée internationale, l'œuvre mettra en valeur les quatre éléments de la nature. Ainsi, des jets d'eau, de la brume et un cercle de feu s'uniront pour révéler la splendeur et l'énergie qui se dégagent de cette œuvre installée dans le cadre des Jeux Olympiques de Montréal. D'une valeur inestimable, «La Joute» entamera une nouvelle vie au cœur de l'effervescence internationale de Montréal. «La Joute» est appelée à devenir un point de repère incontournable de Montréal et ce, tant de jour que de nuit.



Source : Quartier international de Montréal s.d.-b, 11

Située entre l'entourage de métro parisien (témoignage éloquent de l'Art Nouveau) et l'avenue Viger, une plaque d'art public sera aménagée afin d'y accueillir des expositions semi-permanentes. Dotée de systèmes d'ancrage et d'éclairage au sol, la plaque d'art public du square Victoria permettra de présenter des œuvres de calibre international. De la côte du Beaver Hall qui surplombe le secteur, la plaque d'art public prendra la forme d'un véritable écran en plein cœur du centre-ville de Montréal.



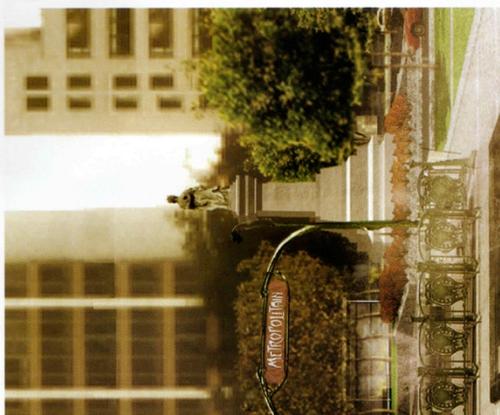
Source : Quartier international de Montréal s.d.-b, 14

## LA STATUE DE LA REINE VICTORIA



Érigée au square Victoria en 1872, le monument à la reine Victoria est l'un des tous premiers monuments à être installé à Montréal. Œuvre du sculpteur londonien Marshall Wood, cette statue représente la reine Victoria à l'âge de 18 ans en 1837, époque où elle accède au trône. Ce monument constitue une pièce fondamentale du square Victoria qui fait l'objet d'un réaménagement visant à lui redonner sa configuration d'origine.

Haute de 2,4 mètres, la statue de bronze de la reine Victoria a bénéficié d'une restauration complète effectuée par la Ville de Montréal au début de 2001. Celle-ci sera relocalisée en bordure de la rue Saint-Antoine avec l'imposant piédestal de granit de 7 mètres de hauteur par 4,2 mètres de largeur qui nécessite une importante rénovation.



Source : Quartier international de Montréal s.d.-b



# ANNEXE 5 : DÉPLIANT JU MING À MONTRÉAL

**Des géants de bronze : mouvement élégant du taichi**

Ces géants de bronze traduisent en quelque sorte l'expression du corps en lien avec les mouvements cosmiques inhérents à la pratique du taichi. La nature, toujours

Quartier International  
Taichi, Single Whip  
1985  
Taichi, Shadow Boxing  
1983



récurrente au cœur de l'art oriental, se décline dans la pratique de Ju Ming par le mouvement humain, symbole d'énergie vitale. En Chine, la sculpture dans les lieux publics n'existe que pour l'art religieux. Ju Ming, qui propose un art à la limite de la figuration, a développé un vocabulaire plastique moderne et épuré. Il a élaboré une œuvre universelle par sa capacité à incarner les flux de la vie à travers de puissantes figures archétypales. Déjà, ses sculptures des années 1980 façonnaient des personnages de cultures et d'horizons différents, les immortalisant en quelque sorte dans l'essence de leur action. En alliant la présence monumentale des personnages à la fluidité du mouvement, la sculpture de Ju Ming propose une lecture à la fois poétique et rigoureuse de la nature et de l'humain.

L'exposition de la série Taichi de Ju Ming a débuté à l'automne 2006 et est le fruit de la collaboration de trois partenaires : la Ville de Montréal, le Quartier international de Montréal et les Quais du Vieux-Port de Montréal. Cette exposition est l'initiative de monsieur **Francois Odermatt**. Elle bénéficie du soutien financier de **Power Corporation du Canada** et des courtiers d'assurance Intégra.



**Pour découvrir les œuvres de Ju Ming**

- Lac aux Castors du mont Royal  
☒ Mont-Royal, autobus 11  
ou  
☒ Côte-des-Neiges, autobus 165 ou 535, puis autobus 11
- Quartier international de Montréal  
☒ Square-Victoria
- Quai du Vieux-Port de Montréal  
☒ Place-d'Armes

MONTREAL  
MÉTROPOLITAIN  
CULTURELLE  
Centre d'art collective

# JUMING

## Ju Ming à Montréal

Dès l'automne 2006



ville.montreal.qc.ca/culture

Montréal 

QUAIS DU VIEUX-PORT  
MONTRÉAL



Quartier international  


Photographies : Michel Dubreuil  
Design graphique : Centre de communications Visuelles, Ville de Montréal 07.04.492.0 (1.2006)

## Après Berlin, Bruxelles, Paris et Singapour, Ju Ming à Montréal

La Ville de Montréal accueille sur son territoire, dès l'automne 2006, un ensemble de dix-neuf œuvres de l'artiste taiwanais



Mont Royal

Ju Ming. Extraites de la série *Taichi*, celles-ci sont présentées en trois lieux stratégiques : sur le mont Royal, un endroit propice à la détente et à la contemplation, au Quartier international, où les sculptures font figure de repère urbain et aux Quais du Vieux-Port, un environnement marqué par l'histoire et très fréquenté par les visiteurs. Cette imposante exposition temporaire est le fruit d'une collaboration entre la Ville de Montréal, les Quais du Vieux-Port de Montréal et le Quartier international de Montréal.

En couverture :  
Mont Royal  
Spin Kick  
1985



## Ju Ming : une œuvre qui s'inscrit dans une continuité millénaire

Né à Taïwan en 1938, Ju Ming est reconnu comme un des grands artistes asiatiques contemporains. Il faut souligner que *Taichi* a fait l'objet de nombreuses présentations publiques notamment à Bruxelles, Place de l'Europe; à Berlin, Porte de Brandebourg; au Luxembourg, Place du Casino et enfin à Paris, Place Vendôme. Les œuvres de Ju Ming ont aussi été exposées dans de nombreux musées et sites naturels au Japon, aux États-Unis et au Royaume-Uni; celles-ci font partie de grandes collections dans le monde.

Le parcours artistique de Ju Ming est exemplaire à plusieurs égards. Après avoir été pendant de nombreuses années disciple d'un maître artisan de la statuaire traditionnelle destinée aux temples bouddhiques, l'artiste a ensuite étudié la peinture chinoise, essentielle selon lui à l'apprentissage de la sculpture. Si l'art de Ju Ming est bien de notre temps, il reflète toutefois admirablement ses racines orientales lointaines, spécialement en regard des thèmes abordés. Ainsi en est-il du traitement de la figure humaine en particulier. A cet égard, l'œuvre de Ju Ming s'inscrit dans une continuité millénaire :

celle des figurines animées en jade ou en marbre du néolithique, des soldats en terre cuite du III<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ ou de l'œuvre religieuse monumentale sculptée du VII<sup>e</sup> siècle.



Quartier international  
Taichi Single Whip  
1985

Quais du Vieux-Port  
Vue d'ensemble

## Une approche qui puise aux racines de la culture chinoise

S'inspirant de la dimension mystique du taïchi, l'artiste sculpte dans le bronze des figures plus grandes que nature.

La technique est celle de la taille directe dans la masse, une manière brute qui fait

pourtant jaillir de la matière mouvement et énergie.

Si le style de l'artiste s'apparente à un réalisme occidental stylisé, on pense à la



Mont Royal  
Arch of Weil-Bing  
1996

manière constructiviste ou cubiste par exemple, la philosophie du travail puise aux racines de la culture chinoise.

Car l'art de Ju Ming transcende la matière pour en extraire l'essence de la nature et de l'humain. En transposant dans le bronze la gestuelle du taïchi – cette gymnastique corporelle et spirituelle importante dans les cultures asiatiques – l'artiste fait preuve d'une grande maîtrise du matériau et d'une connaissance intime de son potentiel.



Quais du Vieux-Port  
(premier plan)  
Taichi Arch  
1986

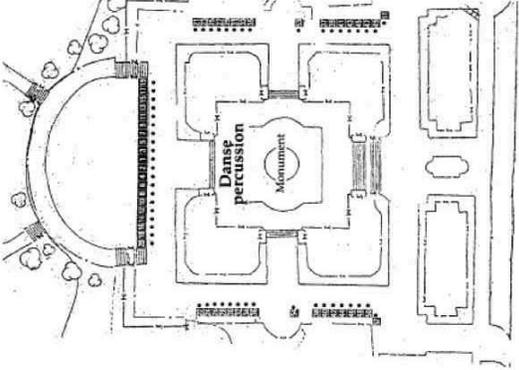
# ANNEXE 6 : DÉPLIANT LA VENTE DE PETITS OBJETS AUX DIMANCHES DES TAM-TAMS DU MONT-ROYAL

## La vente de petits objets aux dimanches des Tam-tams du Mont-Royal

Direction de la culture et du patrimoine  
Division des événements publics  
801, rue Breman, Pavillon Dulac - 5e étage  
Montréal (Québec) H3C 0G4  
Téléphone: 514 872-5911  
Télécopieur: 514 872-1505  
eve\_publics@ville.montreal.qc.ca



### Espaces disponibles et droit d'occupation





- 54 espaces d'environ 1,5 mètre par 1,5 mètre sont marqués au sol et numérotés; Seuls les étalages au sol sont acceptés;
- Une personne ne peut occuper qu'un seul espace;
- Chaque réservation est valide pour un dimanche seulement;
- Les réservations se font par téléphone tous les jeudis;
- Le droit d'occupation d'un espace est réservé aux résidents de Montréal et est gratuit;
- Il n'est pas permis de vendre des aliments et des produits électroniques;
- Les tatouages et les trépanages sont interdits.





Division des événements publics, 2010.



Les Tam-tams du Mont-Royal sont des événements spontanés qui rassemblent des gens de toute provenance pour danser et s'amuser au rythme des percussions. Les dimanches de mai à septembre. L'originalité de cette fête hebdomadaire contribue depuis ses tout premiers débuts à façonner l'identité montréalaise en célébrant son cosmopolitisme et son ouverture d'esprit. Ces rassemblements ont débuté vers la fin des années 1970. Depuis 1994, la Ville de Montréal encadre l'événement en gérant les 54 espaces destinés à la vente de petits objets associés à la culture des tam-tams, en veillant à l'entretien général et, conjointement avec le Service de Police de la Ville de Montréal, en assurant une surveillance sur le site.

Le site est situé au parc du mont Royal, au pied du monument à Sir George-Étienne Cartier. L'événement se déroule dans une ambiance de respect et d'harmonie, mais pour la préserver, tous doivent tenir leur(s) chien(s) en laisse et jeter leurs déchets dans les poubelles.

## La vente de petits objets aux dimanches des Tam-tams

La Ville de Montréal reconnaît le caractère spontané des Tam-tams du Mont-Royal, animé par les percussionnistes et les danseurs.

La Ville de Montréal considère que la mise en vente, sur le site, de menus objets associés à la culture des Tam-tams peut s'inscrire harmonieusement dans le cadre de l'événement, si cela se fait dans le respect de la fête et du caractère patrimonial de l'arrondissement historique et naturel du Mont-Royal.

La Ville de Montréal autorise la vente d'objets divers dans 54 espaces situés autour du monument à Sir George-Étienne Cartier les dimanches, du 1<sup>er</sup> dimanche de mai au dernier dimanche de septembre, sauf exception. Elle invite toute personne résidante de la Ville de Montréal souhaitant vendre de petits objets, à suivre la procédure établie pour faire de la gestion de ces espaces une opération simple et équitable.

## Marche à suivre pour réserver un espace

Chaque semaine, le jeudi :

- Composer le 514 872-7080, entre 18 h 30 et 20 h 30;
- Fournir vos nom, adresse, numéro de téléphone et le type d'objets que vous souhaitez vendre;
- Un espace vous sera assigné;
- On ne peut réserver qu'un seul espace par semaine;
- S'il n'y a plus d'espace disponible, le nom de 10 personnes sera inscrit sur une liste d'attente. Les personnes inscrites seront informées du rang qu'elles occupent.
- Il n'est pas possible de réserver un espace EI de s'inscrire en même temps sur la liste.

## Marche à suivre pour occuper un espace

Le dimanche :

- Afin d'occuper l'espace attribué par téléphone, il faut se présenter entre 11 h 30 et 12 h 30 et s'identifier aux représentants de la Ville de Montréal en fournissant les pièces d'identité suivantes: carte d'assurance-maladie EI, une preuve de résidence (permis de conduire, facture de téléphone ou d'électricité);
- Une autorisation écrite pour occuper l'espace est alors remise;
- L'autorisation tient lieu de permis et ne peut ni être vendue, ni transférée;
- À compter de 12 h 30, les espaces non réclamés sont offerts, dans l'ordre, aux personnes inscrites sur la liste d'attente;
- Les personnes qui souhaitent réserver un espace, mais qui n'ont pas fait de réservation et ne sont pas inscrits sur la liste d'attente, peuvent se présenter sur les lieux dès 11 h 30, pour inscrire leur nom sur la liste d'attente par ordre d'arrivée;
- Toute personne qui détient une autorisation pour occuper un espace doit s'y présenter au plus tard à 13 h 30. Sinon, l'espace sera attribué à une personne inscrite sur la liste.

Afin de préserver l'environnement, il est interdit d'appuyer ou d'accrocher quoi que ce soit aux arbres. À la fin de la journée, il est tenu de s'assurer de la propreté du site.

Merci de votre collaboration.

