





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

**QUARTIER CULTUREL ET COMMUNAUTÉ ARTISTIQUE LOCALE : LES  
ARTISTES MONTRÉALAIS FACE AU QUARTIER DES SPECTACLES**

Par

**Josianne POIRIER**

Bachelière ès arts (B.A.)

Mémoire présenté pour obtenir le grade de

Maître ès. Science (M.Sc.)

**Études urbaines**

Programme offert conjointement par l'INRS et l'UQAM

Novembre 2011

Ce mémoire intitulé

**QUARTIER CULTUREL ET COMMUNAUTÉ ARTISTIQUE LOCALE : LES  
ARTISTES MONTRÉALAIS FACE AU QUARTIER DES SPECTACLES**

et présenté par

**Josianne POIRIER**

a été évalué par un jury composé de

M. Guy BELLAVANCE, directeur

Mme Anouk BÉLANGER, examinateur interne et

Mme Suzanne PAQUET, examinateur externe

## RÉSUMÉ

Ce mémoire propose une étude des relations entre quartier culturel et communauté artistique locale. Il s'intéresse plus particulièrement à la perception d'artistes de Montréal face au projet de Quartier des spectacles actuellement en cours de développement dans cette ville. L'étude s'appuie principalement sur une enquête par entretiens semi-dirigés menée auprès de 16 artistes issus de la scène musicale et du monde des arts visuels montréalais. Une analyse documentaire de prises de positions publiques d'artistes locaux et d'autres documents rapportant ces positions vient compléter l'enquête. Les résultats démontrent que les informateurs se sentent peu concernés par un projet perçu comme visant essentiellement la diffusion, par opposition à la création. De plus, la présence des petits lieux de diffusion, alternatifs ou marginaux, au sein du quadrilatère visé par le projet se révèlent primordial à leurs yeux; tout comme le maintien et le développement d'une vie culturelle et d'activités de diffusion et de création à l'extérieur du seul centre-ville. Ces considérations conduisent à envisager le Quartier des spectacles dans le contexte plus large de sa relation à l'ensemble des pôles artistiques du territoire montréalais et à interroger la signification proprement culturelle d'un tel projet.

## **ABSTRACT**

This thesis proposes a study of the relations established between cultural districts and local artistic communities. More precisely, this essay focuses on how Montreal artists perceive the ongoing development of the Quartier des spectacles project within their own city. This study is mainly based on semi-structured interviews conducted with a group of 16 artists whose practices are either attached to music or the visual arts. A documentary analysis of the public stances taken by local artists and the various publications covering these actions complement this inquiry. The results indicate that the artists do not feel concerned by a project that seems to target the presentation and dissemination rather than the production of works of art. Also, the preservation and the development of small-scale alternative venues within the district is considered an important issue. Lastly, maintaining and developing a cultural life through dissemination and production activities outside of the central district appeared to be a central concern. These considerations lead to consider the Quartier des spectacles project on a larger scale through its relation with all the other artistic centers found within Montreal's territory. Also, they might question the true cultural significance of such a project.

## AVANT-PROPOS

C'est en 2006 que j'ai véritablement pris conscience de la mise en place du Quartier des spectacles. On venait de dévoiler les premières maquettes du futur édifice 2-22 et je m'étais alors demandé ce que ce projet urbain allait changer pour la sphère culturelle montréalaise, doutant qu'il y change vraiment quelque chose. Les années passant, j'ai été forcé de constater que le Quartier des spectacles devenait beaucoup plus qu'un simple nom, pour se positionner, bien au contraire, comme un élément clé du centre-ville et du discours portant sur l'identité de Montréal. Toutefois, son apport et sa relation au milieu culturel, et de surcroît artistique, demeuraient confus à mes yeux.

L'engouement pour les quartiers culturels n'a pas frappé que Montréal. Dans les vingt dernières années, un nombre croissant d'administrations municipales ont adopté cette stratégie de revitalisation urbaine. Parfois envisagée comme la panacée au phénomène de désindustrialisation qui a frappé les centres urbains dans la deuxième moitié du vingtième siècle, elle ne constitue cependant pas une stratégie fixe et englobe sous un même nom une variété d'actions. Malgré tout, les arguments qui soutiennent la mise en place des quartiers culturels sont généralement les mêmes, nonobstant le contexte. Il est notamment question de revitaliser des secteurs urbains dégradés, redorer l'image de la ville à l'échelle internationale, et stimuler l'économie par le tourisme et la création d'emplois. Bien que les quartiers culturels aient fait l'objet d'une vaste littérature, il apparaît que leur relation aux communautés artistiques locales a été peu étudiée.

C'est dans l'objectif d'enrichir les connaissances sur le Quartier des spectacles, et de façon plus large de réfléchir sur les enjeux complexes de l'implantation des quartiers culturels, que je me suis penché sur la perception des artistes montréalais du Quartier des spectacles. Cette étude, aussi modeste soit-elle, est donc portée par l'objectif de comprendre comment les quartiers culturels interagissent avec les communautés artistiques des villes où ils s'implantent, le Quartier des spectacles étant un cas qui, je l'espère, pourra contribuer à éclairer d'autres situations similaires.

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mon directeur de recherche, Guy Bellavance, dont les conseils, l'enthousiasme à l'égard de ce projet et la confiance qu'il m'a accordée ont été précieux. Nos conversations, qu'elles portent sur le concept d'industrie culturelle ou la plus récente exposition de tel artiste visuel, ont toujours été riches. Merci aussi à Christian Poirier, professeur à l'INRS, avec qui j'ai eu la chance de discuter à plusieurs reprises de cette recherche et des avenues à emprunter. Je m'en voudrais de plus de ne pas mentionner le Laboratoire art et société, terrains et théories (l/as/tt), un regroupement de chercheurs stimulants au contact desquels j'ai eu la chance de raffiner ma réflexion.

Bien entendu, ce projet n'aurait pas été possible sans la collaboration des artistes qui ont accepté de m'accorder un peu de leur précieux temps, de me livrer leur expérience, leurs réflexions, leurs craintes et leurs envies à l'égard de cet objet en construction qu'est le Quartier des spectacles. J'ai eu la chance de rencontrer des êtres passionnés et réfléchis, et je remercie individuellement chacun d'eux.

Enfin, je remercie également mes parents, Richard et Françoise, et mon frère, Ghislain. Merci aussi à Sarianne, ECP, Nancy, Caroline, Étienne, Isabelle, Simon, Patricia, et tous les autres, vos conseils et encouragements, mais surtout votre présence, sont inestimables.

# TABLE DES MATIÈRES

Liste des tableaux.....	ix
Liste des figures.....	ix
Liste des abréviations et des sigles.....	x
Introduction.....	1
Chapitre 1 : Cadre théorique : les quartiers culturels et la culture.....	7
1.1. Qu'est-ce qu'un quartier culturel.....	7
Contexte historique : la transformation des centres urbains.....	7
Ville créative.....	9
Quartier culturel.....	11
Le <i>branding</i> de la ville.....	13
Économie locale.....	15
Revitalisation urbaine et patrimoine industriel.....	18
1.2. La culture.....	20
Culture savante, culture populaire.....	21
Les industries culturelles.....	22
Artistes et quartiers culturels.....	23
Culture et quartiers culturels.....	24
1.3. Objectifs et question de recherche.....	25
Chapitre 2 : Objets d'étude et méthodologie.....	27
2.1. La perception.....	27
2.2. Les artistes.....	28
2.3. Montréal : localisation des artistes et centralité.....	30
2.4. Le Quartier des spectacles, présentation.....	32
2.5. La collecte de données.....	36
2.6. L'échantillon, qui sont les artistes rencontrés.....	39
2.7. Limites.....	41
Chapitre 3 : Les résultats.....	43
3.1. Attitude générale.....	44

L'absence d'un sentiment d'appartenance.....	44
Un lieu de diffusion, plus que de création.....	45
La culture au centre-ville.....	48
Le QDS et l'ensemble de l'écosystème artistique montréalais.....	49
L'importance de l'accessibilité aux infrastructures et espaces publics.....	52
La place des plus petits acteurs.....	54
Le QDS et les festivals.....	55
3.2. Variations selon les appartenances.....	57
La culture présentée au QDS.....	57
La programmation des espaces extérieurs.....	58
Aménagements urbains.....	59
Identité visuelle et <i>branding</i> .....	61
3.3. Analyse documentaire.....	62
Mémoires présentés à l'OCPM.....	62
Articles de périodiques.....	63
Textes d'opinions.....	64
3.4. La perception des artistes montréalais vs la vision du PQDS.....	65
3.5. Synthèse des résultats.....	70
Conclusion.....	73
Annexe 1 : Guide d'entretien – thèmes abordés.....	83
Bibliographie.....	85

## **LISTE DES TABLEAUX**

Tableau 1 : Artistes associés aux sources documentaires .....	39
Tableau 2 : Liste des participants.....	40

## **LISTE DES FIGURES**

Carte 1 : La Ville de Montréal et ses arrondissements au 1 <sup>er</sup> janvier 2006 .....	31
Carte 2 : Le Quartier des spectacles.....	34

## LISTE DES ABRÉVIATIONS ET DES SIGLES

ADISQ	Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo
APLAS	Association des petits lieux d'art et de spectacles
MACM	Musée d'art contemporain de Montréal
OCPM	Office de consultation publique de Montréal
PDA	Place des Arts
PPU	Plan particulier d'urbanisme
PQSD	Partenariat du Quartier des spectacles
QDS	Quartier des spectacles
SAT	Société des arts technologiques
SPVM	Service de police de la ville de Montréal
UNESCO	Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture





## INTRODUCTION

*Plus on crée des choses avec des règlements, plus on enfreint la liberté de création. Quand on décide de nommer quelque chose, cette chose disparaît.*

- David

Luce, une artiste originaire de l'Outaouais aujourd'hui installée à Montréal, est reconnue pour les silhouettes féminines qu'elle sculpte minutieusement dans le bois et la pierre. Pendant plus de 22 ans, elle a occupé un atelier au 10 Ontario Ouest, au coin du boulevard Saint-Laurent, un édifice qui abritait une importante communauté d'artistes professionnels reconnus. Elle appréciait particulièrement l'emplacement de cet atelier, qui lui permettait de sentir pleinement le pouls de la ville. La présence de nombreux autres praticiens issus de diverses expressions artistiques constituait de plus une richesse puisqu'elle créait une atmosphère d'effervescence stimulante. Désormais, cette époque est cependant révolue. Les pressions d'un propriétaire désirant convertir ces espaces en condominiums ont eu raison des artistes qui sont partis les uns après les autres. Pour sa part, Luce a quitté parmi les derniers, en 2003. Après que son loyer ait doublé sans avertissement, les mois passés sans chauffage et sans salle de bain fonctionnelle ont finalement eut raison de sa ténacité. Aujourd'hui, après maintes tergiversations immobilières, le 10 Ontario Ouest s'affiche sous le nom de « Loft des arts » et offre des unités résidentielles haut de gamme. Dans ce contexte, Luce est légèrement agacée lorsqu'on lui parle de la mise en place du Quartier des spectacles (QDS) et de cette volonté d'inscrire les arts et la culture au centre-ville de Montréal. Elle déplore notamment le manque de vision de la municipalité qui n'a pas su voir et préserver le potentiel de l'immeuble qu'elle occupait. L'histoire de Luce illustre bien la relation complexe qu'entretiennent les artistes, l'espace urbain et les projets immobiliers.

À la fin du XX<sup>e</sup> siècle, les initiatives de développement urbain axé sur l'élément culturel se sont multipliées à l'échelle internationale (Atkinson et Easthope, 2009; Bovone, 2005; Cooke et Lazzeretti, 2008; Evans, 2003 et 2009; Mommaas, 2004). En effet, les administrations municipales sont de plus en plus nombreuses à recourir à un discours portant sur les

thématiques de ville créative, ville culturelle et quartier culturel afin de légitimer des projets à saveur économique, sociale et territoriale. Il existe une littérature abondante sur ces questions. Cependant, le lien entre ces projets urbanistiques et les communautés artistiques locales a été peu étudié. Bien que plusieurs auteurs mentionnent au passage les potentiels effets pervers que peut avoir l'implantation des quartiers culturels sur la création et ses acteurs (Bellavance et Latouche, 2008; Evans, 2009; Mommas, 2004; Terrisse, 2008), Bellavance et Latouche soulignent que « curieusement, aucune évaluation ne tient compte de leur impact sur les artistes et la création comme tels. » (2008 : 234) Depuis le fameux ouvrage *Loft Living* de Zukin (1982), peu de travaux se sont arrêtés à l'étude en profondeur de cette dynamique. Récemment, le quartier Saint-Roch, à Québec, a fait l'objet d'une étude en ce sens (Boulianne et Fontanetti Aguiar, 2007). Mais le champ demeure ouvert en ce qui concerne Montréal, où la situation est par ailleurs fort différente.

Dans le cadre de ce mémoire, nous nous proposons d'étudier la relation ambiguë qui unit les quartiers culturels et les communautés artistiques locales en nous intéressant plus particulièrement à la perception des artistes montréalais du QDS. Nous souhaitons de la sorte contribuer à l'avancement des connaissances sur le QDS, de même que sur les quartiers culturels en général, en mettant en lumière un aspect qui a peu été étudié jusqu'à présent. D'un point de vue social, cette recherche pourra contribuer à sensibiliser les gestionnaires du QDS, ainsi que la Ville de Montréal, à la position des créateurs locaux. Puisque plusieurs nouvelles infrastructures ont déjà été complétées, ou sont en voie de l'être, il semble trop tard pour que l'essence du QDS puisse être entièrement repensée. Néanmoins, les éléments qui se dégagent de notre étude pourraient permettre de revoir ou de compléter certaines mesures en place afin de favoriser une meilleure intégration des artistes dans ce projet urbain. Nous croyons essentiel de remédier à l'absence d'une voix pour les artistes considérant que, d'une part, ils sont à l'origine même de la vie culturelle montréalaise et que, d'autre part, le QDS constitue un projet qui engage la collectivité et mérite donc d'être discuté sur la place publique.

Au premier chapitre, nous présenterons différents éléments théoriques et conceptuels utiles à la compréhension des enjeux reliés au QDS. Nous nous intéresserons d'abord aux quartiers culturels, au contexte historique qui les a vus naître et à leurs principales caractéristiques. Nous soulignerons aussi leurs avantages et leurs inconvénients en relation à l'image de la ville, à l'économie locale, ainsi qu'à la revitalisation urbaine. Nous considérerons ensuite la notion de culture par rapport aux grands changements de sens et d'usage qu'elle a subis au cours des dernières décennies. Nous examinerons particulièrement le brouillage toujours plus accentué entre culture savante et culture populaire, et l'émergence du champ des industries culturelles. Nous soulèverons également quelques pistes de réflexion quant aux liens qui unissent les artistes et les quartiers culturels. Nous conclurons ce premier chapitre en posant nos objectifs de recherche et la question qui nous orientera au cours de notre étude.

Le second chapitre est de nature méthodologique. Nous définirons d'abord notre objet d'étude, les perceptions et représentations du QDS par les artistes. Puis, nous aborderons le statut de l'artiste, ses fondements légaux et les défis particuliers que pose cette profession à la sociologie du travail. Nous en profiterons de plus pour localiser la présence des artistes sur le territoire montréalais et établir les grandes lignes du rapport qu'elle entretient avec le centre-ville. Nous présenterons ensuite notre stratégie de collecte de données en justifiant pourquoi nous avons eu recours à des entretiens individuels semi-dirigés, des entretiens de groupe et une analyse documentaire. Nous décrirons aussi notre échantillon, c'est-à-dire les caractéristiques des individus rencontrés et les critères de sélection qui nous ont guidé. Nous terminerons ce second chapitre en soulignant les limites de notre échantillon et, par le fait même, les limites de notre étude.

Les résultats de l'analyse de nos données seront présentés dans le troisième chapitre. Dans une première section, à partir des données recueillies lors de nos entretiens, nous nous intéresserons aux perceptions généralement partagées par les artistes. Elles concernent le sentiment d'appartenance au QDS, l'impression que la fonction de diffusion semble primer

sur la fonction de création, les enjeux reliés au centre-ville, l'importance de l'articulation du QDS avec l'ensemble des pôles artistiques montréalais, les questions d'accessibilité aux infrastructures et aux espaces publics, la place des plus petits acteurs et, enfin, la relation du QDS aux festivals se déroulant sur son territoire. Dans la seconde section, nous relèverons les divergences de perception entre les milieux de la musique et des arts visuels. Les éléments discutés porteront alors sur la nature de la culture mise en valeur au QDS, les enjeux de la programmation des espaces extérieurs de diffusion, la qualité des aménagements urbains réalisés et la stratégie de *branding* déployée. Dans un troisième temps, nous aborderons les perceptions du QDS qui se sont dégagées de notre analyse documentaire. Elles seront traitées par type de source de provenance : les mémoires déposés à l'Office de consultation publique de Montréal (OCPM), les articles de périodiques et les textes d'opinions. Pour conclure ce troisième chapitre, nous mettrons en perspective les grandes perceptions identifiées dans les sections précédentes avec la vision du QDS promue par le Partenariat du Quartier des spectacles (PQDS). Cet exercice nous permettra de souligner les convergences et divergences entre le discours officiel et la perception des artistes.

Par l'intermédiaire de la perception des artistes montréalais du QDS, ce mémoire sera aussi l'occasion de réfléchir à des enjeux plus généraux, dépassant l'unique cas du QDS. Il sera notamment question de l'importance des petits lieux de diffusion pour nourrir et soutenir la diversité culturelle et artistique, ainsi que des enjeux reliés à l'occupation de l'espace public et les conditions dans lesquelles celui-ci peut être porteur des nombreuses voix qui composent une ville. Le flou grandissant entre la notion de culture et les industries culturelles sera aussi discuté à plusieurs reprises. Tel que nous le verrons, le QDS semble être un exemple éloquent de cette tension entre deux éléments qui peuvent être complémentaires, mais obéissent malgré tout à des logiques fort différentes. Enfin, nous tenterons de réfléchir aux contextes idéaux dans lesquels l'art et la culture peuvent se développer et voir si leur instrumentalisation dans le cadre de projets de revitalisation urbaine peut tout de même leur permettre de rencontrer ces idéaux. Bien entendu, nous n'avons pas la prétention d'apporter des réponses définitives à ces problématiques complexes, toutefois, à travers l'étude de la

perception des artistes montréalais du QDS, nous espérons stimuler une réflexion sur la place de l'art et la culture dans l'espace urbain.



# **CHAPITRE 1 :**

## **CADRE THÉORIQUE : LES QUARTIERS CULTURELS ET LA CULTURE**

Il existe une littérature abondante sur les questions de villes créatives, quartiers culturels et autres stratégies de développement urbain axées sur la composante culturelle (Atkinson et Easthope, 2009; Bovone, 2005; Cooke et Lazzeretti, 2008; Evans, 2003 et 2009; Gdaniec, 2000; Lewis et Donald, 2010; Lloyd, 2002; Markusen et Gadwa, 2010; Mommaas, 2004; Santagata, 2002; Terrisse, 2008). De surcroît, pour chacun de ces termes existent une multitude de définitions, selon les disciplines et les auteurs, qui rendent d'autant plus difficile leur étude. Compte tenu de cette situation, il importe de débiter notre exercice en explicitant le contexte qui les a vus naître et en posant quelques éléments de définition. Nous nous intéresserons plus particulièrement au concept de quartier culturel puisque c'est celui qui est associé au QDS. Dans un premier temps, nous présenterons de manière brève le contexte historique dans lequel s'ancrent les pratiques étudiées et effectuerons une distinction entre les concepts de ville créative et quartier culturel. Nous discuterons aussi les principaux arguments qui soutiennent leur développement et les critiques qui leur sont adressés. Dans un second temps, nous nous pencherons sur l'évolution de la notion de culture, laquelle nous aidera à mieux saisir certains des enjeux reliés au rôle qui lui est attribué dans les projets de développement urbain qui nous intéressent. Enfin, suite à la présentation de ces divers éléments de compréhension des quartiers culturels, nous ciblerons la question de recherche qui guidera le déroulement de cette étude.

### **1.1. Qu'est-ce qu'un quartier culturel ?**

#### **Contexte historique : la transformation des centres urbains**

Dans son étude du quartier culturel Wicker Park, à Chicago, Lloyd (2002 : 518) affirme que « the emphasis on culture as an economic variable follows from the relative decline in explanatory importance of older variables associated with industrial manufacturing ». Effectivement, pour comprendre d'où émergent les nouvelles stratégies de développement

qui nous intéressent, il faut rappeler les caractéristiques de la période que traverse les agglomérations urbaines à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Qu'elle soit qualifiée de période post-industrielle (Bell, 1973; Evans, 2009; Harvey, 1982), période post-fordiste (Gdaniec, 2000; Lloyd, 2002), ou encore avènement de la société de l'information (Castells, 1989), cette période correspond à un changement de paradigme dans l'économie urbaine. Depuis la révolution industrielle, les villes avaient toujours joué le rôle de centres de production. Or, suite au déclin du secteur manufacturier au cours des années 1960 et 1970, l'économie basée sur la production de biens se voit supplanté par celle de l'offre de services (Glaeser, 2011; Harvey, 1982 ; Zukin, 1995). Le sociologue américain Daniel Bell décrit ainsi le passage qui s'effectue :

*« A post-industrial society is based on services. What count is not raw muscle power, or energy, but information. The central person is the professional, for he is equipped, by his education and training, to provide the kind of skills which are increasingly demanded in the post-industrial society. If an industrial society is defined by the quantity of goods as marking a standard of living, the post-industrial society is defined by the quality of life as measured by the services and amenities – health, education, recreation, and the arts – which are now deemed desirable and possible for everyone. » (1973: 127)*

Dans ce nouveau paradigme, les emplois associés au secteur des services, ou secteur tertiaire, tiennent la vedette. Il s'agit d'emplois reliés au développement des transports et des services publics; d'emplois de type cols blancs dans les domaines de la finance, de l'immobilier et de l'assurance; ou encore d'emplois résultant de la montée des services personnels, c'est-à-dire la restauration, l'hôtellerie, le divertissement et les sports (Bell, 1973). Suite à cette rupture avec les pratiques passées, sur le plan de l'emploi mais aussi des pratiques spatiales (Evans, 2009 : 1004), la ville se retrouve ainsi avec quantité d'équipements industriels vétustes et des secteurs entiers des centres-villes sont désaffectés. Ce sont ces zones dévitalisées qui poseront un défi particulier aux administrations publiques.

Ce changement de modèle économique, qui entraîne une transformation de la fonction des centres-villes, est de plus interprété par certains auteurs comme le passage d'une activité

centrée sur la production à celle d'une activité centrée sur la consommation (Bovone, 2005; Evans, 2003 ; Lefebvre, 2009). De surcroît, Lefebvre (2009) suggère que cette consommation a un double caractère puisqu'elle implique non seulement de faire du centre-ville un lieu de consommation, mais engendre aussi la consommation du lieu. En continuité de cette réflexion, Zukin (1995) s'est notamment penchée sur l'analyse des méthodes de gestion des « espaces publics » de Disney World, où l'esthétisation des lieux devient un outil pour aplanir les différences sociales et contrôler la peur. Elle constate, d'une part, qu'il se crée dans ce type de parc à thème une identité collective basée uniquement sur le marché et, d'autre part, que ces techniques de contrôle spatial, reposant sur une narrativité fictive et mettant en scène des interactions sociales construites, sont de plus en plus appliquées à l'espace urbain. D'ailleurs, l'économiste Edward Glaeser affirme que : « Today successful cities, old or young, attract smart entrepreneurial people, in part, by being urban theme parks. » (2011 : 11) Dans ce contexte, où tout élément menaçant ou imprévu doit être exclu de l'espace public afin de favoriser la double relation lieu-consommation, la vision du centre urbain promue par Lefebvre semble bien loin : « le centre urbain apporte aux gens de la ville du mouvement, de l'imprévu, du possible et des rencontres. C'est un « théâtre spontané » ou ce n'est rien. » (2009 : 123)

### **Ville créative**

Au niveau des villes, les initiatives de développement urbain reposant sur l'ingrédient flou qu'est la créativité se sont multipliées dans les vingt dernières années (Cooke et Lazzeretti, 2008; Markusen et Gadwa, 2010; Mommaas, 2004)., Atkinson et Easthope soulignent que bien que les définitions ne fassent toujours pas l'unanimité, un fait ne peut être contesté : « increasing number of urban governors are focussing on reinventing their city as being « creative » in a more explicit way. » (2009 :65) Les stratégies de développement culturel sont maintenant un instrument type du coffre à outils de la planification urbaine et consistent, de façon générale, à lier les activités culturelles et leurs équipements à des objectifs de nature économique, spatiale et sociale. Bien que cette approche soit toujours très localisée, elle peut se faire à différentes échelles, soit la ville créative et le quartier culturel.

Pour une municipalité, l'idée de s'affirmer comme « ville créative » dépasse largement la simple mise en place d'une politique culturelle et implique de nombreux éléments tels que « a human, social, cultural, intellectual, creative and environmental capital, as well as new ways of valuing and measuring progress, and new ways of managing the need to attract, support and retain creative people. » (Atkinson et Easthope, 2009 : 68) Dans ce contexte, la théorie de la « classe créative » a eu un impact considérable. Formulée par Richard Florida (2002), celle-ci considère que les travailleurs du milieu créatif<sup>1</sup> sont la clé de la nouvelle économie. Cependant, tout comme les entreprises, ceux-ci sont dorénavant très mobiles. Le défi est donc de les attirer et l'une des voies pour y parvenir serait de favoriser les « 3 T » : technologie, tolérance et talent. La théorie de Florida a été fortement critiquée. D'un point de vue économique, elle est parfois considérée comme un usage erroné des théories du capital humain et du développement endogène puisque, tel que l'explique Shearmur, « il est dangereux de supposer que ces théories sont applicables à l'échelle urbaine et régionale sans modification. » (2005 : 6) Shearmur démontre notamment que les flux de « talent » sont une conséquence du succès économique local plutôt que sa cause. D'un point de vue social, il a été reproché à la théorie de Florida de favoriser une approche élitiste de la société où la population est divisée en deux grands groupes : les travailleurs créatifs et les autres (Atkinson et Easthope, 2009 : 70; Shearmur, 2005 : 7). Malgré tout, nous pouvons lui accorder d'avoir souligné que les arts peuvent contribuer au développement économique et social. Tel que le relèvent Bellavance et Latouche, la promotion de l'artiste comme « ressource stratégique » est une nouveauté en rupture complète avec sa perception traditionnelle d'individu en marge de la société (2008 : 235).

---

<sup>1</sup> Florida a une conception très large du secteur créatif. Dans sa perspective, les travailleurs créatifs ont des professions appartenant tout autant au domaine des arts, qu'à l'informatique, les mathématiques, les sciences naturelles, l'éducation, etc.

## Quartier culturel

Pour sa part, la notion de quartier culturel englobe une grande diversité de pratiques et de formes. Bien que ses fondements soient toujours très ancrés territorialement (Bovone, 2005 : 377; Evans, 2009 : 1013 ; Mommaas, 2004), sa taille peut être variée, tout comme les activités qui le constituent. Mommaas (2004 : 514-516), dans le cadre d'une étude qui se penche sur des exemples situés aux Pays-bas, propose de recourir à sept éléments afin de caractériser et d'étudier dans toutes leurs nuances les différents types de quartier culturel :

- 1) L'organisation horizontale des différentes activités présentes dans le quartier, l'interrelation entre la fonction spécifiquement culturelle et les éléments de loisir.
- 2) L'organisation verticale des fonctions culturelles (production, présentation, consommation), considérant qu'un quartier culturel peut être monofonctionnel, ou à l'inverse, multifonctionnel.
- 3) Le mode de gestion, qui peut être plus ou moins centralisé.
- 4) Le mode de financement du quartier culturel et la balance entre l'apport public et privé.
- 5) Le degré d'ouverture/malléabilité ou de fermeture/rigidité du programme spatial et culturel du quartier vis-à-vis du reste de l'agglomération urbaine où il s'inscrit.
- 6) La volonté de développement, qui peut émerger d'une approche « top-down » ou plutôt « bottom-up ».
- 7) La position du quartier dans la hiérarchie spatiale urbaine, par exemple, sa proximité ou son éloignement du centre de la ville.

D'autres critères pourraient certainement être ajoutés à cette liste afin de caractériser les quartiers culturels dans tous leurs détails. Cependant, ces sept aspects mettent en valeur l'importance du contexte d'implantation de ces développements et soulignent les nombreuses facettes de leur nature parfois difficile à cerner.

Parmi les diverses typologies de quartiers culturels, nous trouvons les quartiers articulés autour d'une institution muséale emblématique, telle la succursale du musée Guggenheim à

Bilbao, ou encore d'un ensemble de plusieurs musées (Evans, 2003 ; Mommaas, 2004, Santagata, 2002 ; Zukin, 1995). Il y a aussi les quartiers dont l'âme repose sur la grande concentration sur un même territoire de salles de spectacle et d'organismes de diffusion culturelle (Santagata, 2002). Parfois, le quartier culturel se développera plutôt autour de la revitalisation d'une friche industrielle où elle sera reconvertie en espace artistique multifonctionnel. La friche Belle-de-mai, à Marseille, est un exemple de réussite dans ce type d'approche (Bellavance et Latouche, 2008), tout comme la Westergasfabriek d'Amsterdam (Mommaas, 2004). Enfin, l'appellation quartier culturel peut être employée pour désigner le secteur d'une ville où se retrouve une grande concentration d'entrepreneurs culturels et où règne une atmosphère bohémienne particulière (Bovone, 2005; Lloyd, 2002).

Nous constatons donc que le recours à l'expression quartier culturel en elle seule est imprécise puisqu'elle regroupe sous un même vocable une grande variété de pratiques. Dans certains cas, le quartier culturel impliquera un investissement majeur dans de grandes infrastructures publiques et dans l'érection d'édifices phares. Dans d'autres cas, il sera plutôt favorisé par des programmes de soutien aux artistes et la mise en valeur de l'atmosphère particulière des lieux. Ces interventions se font à différentes échelles et impliquent la collaboration d'acteurs variés. Pour les agglomérations urbaines, le quartier culturel n'est donc pas une stratégie de développement ayant des règles strictes et clairement définies, et demeure au contraire un concept flou qui demande un traitement différent selon les contextes. Ville créative et quartier culturel sont souvent complémentaires. Il n'est pas rare qu'une municipalité mette de l'avant l'ambiance créative particulière de l'ensemble de sa région ou de sa population et qu'elle couple cette stratégie à la spécialisation d'un territoire plus restreint vers l'une des possibilités évoquées précédemment. C'est notamment le cas de Montréal qui cherche de façon générale à s'affirmer comme métropole culturelle (Ville de Montréal, 2005) et dont l'un des éléments clés de cette stratégie est la mise en place du QDS (Arrondissement de Ville-Marie, 2007). D'ailleurs, il est intéressant de souligner qu'à l'invitation de Culture Montréal, Florida a participé en 2005 à une étude sur Montréal où elle était décrite comme l'une « des étoiles montantes des économies créatives qui existent dans le monde. » (Stolarick, Florida et Musante, 2005 : 2)

Bien qu'il existe un large éventail d'actions regroupées sous le vocable de quartier culturel, il demeure que les arguments justifiant son utilisation sont souvent de même nature, nonobstant le contexte. Ceux-ci sont généralement un amalgame de préoccupations sociales, spatiales, économiques et culturelles et poursuivent des objectifs tels qu'affirmer l'image de marque de la ville, stimuler l'économie locale et revitaliser des secteurs urbains dégradés. Dans les pages qui suivent, nous présenterons les avantages et inconvénients associés à chacun de ces aspects.

### **Le *branding* de la ville**

Les métropoles modernes sont de plus en plus soucieuses de contrôler l'image qu'elles projettent. Elles y parviennent notamment en ayant recours à des stratégies inspirées des marques et de leurs produits : logo, publicité et « emballage ». Ce phénomène n'est pas étranger aux quartiers culturels, puisque Zukin (1995) constate que depuis les années 1990, l'implantation de ceux-ci va systématiquement de pair avec des stratégies d'affirmation de l'image de marque des villes où ils se déploient. Dans ce contexte de *branding*, la tâche qui incombe au *marketing* urbain est d'identifier, d'articuler et de médiatiser l'offre particulière d'une municipalité (Julier, 2005 : 869). En Angleterre, Manchester a certainement poussé cette logique très loin puisqu'elle a nommé en 2004 un directeur créatif de la ville (Julier, 2005 : 880). D'ailleurs, Montréal semble lui emboîter le pas, puisque le 3 février 2011, elle a fait paraître sur son portail une offre d'emploi pour un poste de Conseiller artistique – Communications corporatives (Ville de Montréal, 2011). La description des tâches à accomplir mentionnait, entre autres :

- Conseille la direction dans l'élaboration de plans d'action en matière de cohérence et de cohésion de l'image graphique projetée par la Ville auprès des différentes clientèles. Assure la cohérence de l'identité visuelle avec les stratégies de communication corporatives.
- Élabore le programme d'identité visuelle de la Ville, met à jour et assure le respect des normes graphiques.

- Élabore la vision artistique et graphique du contenu des produits imprimés. Développe de nouvelles approches créatives pour les campagnes publicitaires ainsi que pour les produits qui en résultent.

S'il est un acteur traditionnel de l'agence de publicité, le directeur créatif est un nouveau venu dans l'univers de l'administration publique. Sa présence témoigne de l'importance grandissante que les villes accordent à leur image, alors qu'elles cherchent à s'assurer de la présence et du regard constant d'un acteur qu'elles consultaient autrefois de façon occasionnelle.

Les efforts d'autopromotion des agglomérations urbaines vont souvent mettre de l'avant l'élément culturel ou créatif de leur territoire afin de le faire résonner avec qualité de vie. Il faut comprendre que les villes sont placées dans une situation où elles ont de plus en plus à se battre pour se tailler une place sur l'échiquier mondial. L'attraction de la fameuse « classe créative », ou encore nouvelle classe moyenne, tout comme l'attraction des entreprises créatives, devient alors un enjeu d'une importance considérable pour stimuler l'économie locale (Stolarick, Florida et Musante, 2005 ; Mommaas, 2004). Pour y parvenir, les villes établissent ainsi des stratégies de *branding* qui insistent sur le lien qui unirait qualité de vie, équipements publics et économie prospère. Tout comme les Grands Projets des présidents français Pompidou et Mitterrand visaient à accroître le prestige de la nation à l'étranger (Evans, 2003 : 424), le développement de quartiers culturels permet de façonner l'image de la ville et, potentiellement, de se positionner aux sommets des tableaux de classement qui opposent les grandes villes du monde.

Cependant, les stratégies de *branding* sont risquées, puisqu'une ville ne saurait n'être qu'un produit singulier. Bien au contraire, elle se compose d'un amalgame d'identités et d'activités qu'un simple slogan ne peut exprimer dans toutes ses nuances (Julier, 2005; Zukin, 1995). Il apparaît ainsi que les pratiques de *branding* appliquées à l'espace urbain peuvent conduire à une homogénéisation culturelle : « the hegemonic process of selection, choice, re-evaluation

and cultural change, therefore, arise where city branding and cultural projects reinforce a homogenous culture. » (Evans, 2003 : 424) Tel que nous le mentionnions précédemment, cette volonté de développer une image forte s'inscrit dans la course à la distinction qui oppose les grandes villes du monde. Paradoxalement, le désir de se distinguer à l'échelle internationale contiendrait le danger d'une homogénéisation à l'échelle locale.

Un autre des éléments qui peut être mis en œuvre pour se distinguer du lot est l'érection d'un bâtiment-phare qui frappera l'imaginaire, dont le musée Guggenheim de Bilbao peut certainement être identifié comme un emblème (Cooke et Lazzeretti, 2008; Evans, 2003; Markusen et Gadwa, 2010; Michaud, 2003; Mommaas, 2004). Les dernières années ont ainsi vu naître un nouvel acteur majeur dans la conception des grandes infrastructures et lieux de consommation culturelle : le « star-architecte ». En effet, ils ne sont dorénavant qu'une dizaine d'architectes à se disputer l'attribution des plus grands projets (dont Frank Gehry, Rem Koolhaas et I.M.Peï, pour ne nommer que ceux-ci) et ils pratiquent tout aussi bien en Occident qu'en Orient, dans l'hémisphère nord que l'hémisphère sud. Cette tendance conduit souvent à la négation du contexte d'implantation des bâtiments qui deviennent de grands complexes culturels déconnectés des particularités locales (Evans, 2003). Par exemple, à l'égard du musée Guggenheim de Bilbao, Michaud écrit que le succès a été au rendez-vous, tout comme les visiteurs qui se déplacent désormais « pour rencontrer cette nouvelle identité basque projetée vers l'avenir – une identité bizarre qui s'exprime à travers un monument américain biscornu montrant de l'art américain » (2003 :198). Ici aussi, la course à la distinction internationale soulève de nombreux enjeux par rapport aux cultures locales.

## **Économie locale**

Le déploiement de quartiers culturels se justifie de plus dans une perspective économique (Santagata, 2002). En effet, comme le souligne Terrisse (2008 : 17), il apparaît que « les investissements consentis par les décideurs en faveur de la culture se font désormais avec des arrières pensées concernant des potentielles retombées fiscales ou en matière

d'emploi ». Il est aussi attendu que les quartiers culturels génèrent des économies d'agglomération (Scott et Leriche, 2005 : 210), concept qui se définit de la manière suivante :

*« the decline in average cost as more production occurs within a specified area. One class of agglomeration economies is intrafirm economies of scale and scope that take place at a single location. Another class is positive technological and pecuniary externalities that arise between economic agents in close spatial proximity due, for example, to knowledge spillovers, access to a common specialized labor pool, or economies of scale in producing intermediate goods. »* (Anas, Arnott et Small, 1998: 1427)

Dans cette optique, les quartiers culturels et leur grande concentration d'entreprises créatives auraient le potentiel de stimuler l'innovation, l'émulation et l'attraction de nouveaux joueurs. Cette proximité physique où sont favorisés les rencontres en face-à-face et l'échange de connaissances est alors perçue comme un élément clé de la future prospérité économique des métropoles (Mommaas, 2004 : 521). Le tourisme se positionne lui aussi comme un argument économique important et justifiant la mise en place des quartiers culturels (Santagata, 2002). Sur ce point, Evans mentionne que « the cultural industries and the visitor economy not only offer comparative advantage for economic development generally, but present a growing economic sector in their own right » (2003 : 428). Le tourisme se positionne non seulement comme un secteur d'emploi grandissant, mais aussi comme un moyen supplémentaire de se distinguer à l'international en devenant une destination voyage de choix. Si l'image de marque que l'agglomération saura se forger à l'étranger a le potentiel de générer du tourisme, le tourisme, à son tour, contribue à forger l'image de marque de la ville.

Toutefois, les avantages économiques consentis aux quartiers culturels ne sont pas aussi limpides qu'il y paraît (Evans, 2009; Markusen et Gadwa, 2010; Mommaas, 2004). La difficulté d'étudier ces impacts émerge notamment de la confusion autour de l'utilisation des termes « district » et « cluster », et des multiples définitions accolées à chacun. Dans un relevé de la littérature qu'il effectue sur le sujet, Cinti (2008 : 71-72) constate que dans les milieux italiens, le terme « cultural cluster » est plus directement utilisé dans la foulée de Marshall et de la théorie des « industrial districts » que dans la littérature américaine, où il

réfère de façon plus souple à un regroupement spatial d'activités culturelles et où il est souvent remplacé par le terme « district ». Si Cinti considère qu'il n'y a pas de réelle différence terminologique entre les deux mots, il constate cependant que les deux approches en arrivent rarement aux mêmes conclusions. Pour sa part, Evans (2009) insiste sur la double signification du terme « cluster » qui peut référer à la fois à un concept économique et géographique. Il constate que bien souvent, le quartier culturel désigné comme un « cluster » correspond davantage à la proximité spatiale de multiples activités économiques axées sur la créativité, qu'à un « cluster » économiquement viable où les économies d'agglomération pourraient véritablement opérer. Dans l'étude que Mommaas effectue de cinq exemples aux Pays-Bas, il utilise le terme « cluster », mais mentionne que : « Mostly, what we see is a more or less planned geographical concentration of functions, with a more or less strongly shared cultural image and/or identity, but without much collective self-governance and without much intracluster exchange. » (2004 : 517) Il constate de plus qu'aucun des cas observés ne réussit vraiment à générer des économies d'agglomération. Lorsque nous prenons comme exemple Hollywood, un « creative cluster » qui fonctionne manifestement au point de vue des économies d'agglomération et correspondrait davantage au modèle industriel (De Propriis et Hypponen, 2008), nous voyons clairement que les quartiers culturels qui nous intéressent sont d'une toute autre nature et qu'il est alors difficile de les évaluer selon les mêmes critères. Outre l'absence de confirmation qu'ils génèrent réellement des économies d'agglomération, Markusen et Gadwa relèvent de plus que l'analyse du succès économique des quartiers culturels omet souvent de tenir compte de l'effet de substitution : « Arts impact studies also fail to consider whether induced arts and cultural spending is simply displaced from other sectors in the regional economy. » (2010 : 381) Il semble donc que les avantages économiques attendus des quartiers culturels soient davantage théoriques et qu'une étude attentive du terrain révèle que ce modèle n'a pas encore fourni de preuves probantes de son efficacité.

D'autres résultats manquent aussi à l'appel en ce qui concerne l'emploi. Il apparaît qu'un grand nombre d'activités n'entretenant que peu de lien avec le domaine créatif aient été associées à cette nouvelle économie, ce qui a eu pour effet de gonfler son importance

comme secteur d'emploi. Selon Evans, bien qu'à l'échelle des villes, les taux d'emploi de ce domaine puissent sembler significatifs, ils ne sont jamais de plus de 10% et bien souvent en deçà de la barre des 5% (2009 : 1019). La comparaison de deux études portant sur Montréal est révélatrice de ce phénomène. Dans la première, à laquelle Florida a contribué, il est affirmé que 29% de la main-d'œuvre de la région montréalaise est associée à l'économie créative, soit plus de 450 000 personnes (Stolarick, Florida et Musantes, 2005 : 5). Or, dans la seconde étude, réalisée par Hill Strategies, le nombre de travailleurs culturels de la région montréalaise est plutôt chiffré à 56 100 individus (2010 : 11). C'est huit fois moins que ce qu'affirme la première étude. Cette distance s'explique par les différentes définitions utilisées des travailleurs « créatifs » ou « culturels ». Pour l'étude menée en 2005, cette définition englobait les travailleurs des quatre grappes occupationnelles suivantes : technologie et innovation, arts et culture, professionnels et gestionnaires, éducation et formation. Pour l'étude réalisée en 2010, la définition incluait les professions de création, de production, de nature technique et de gestion dans les domaines de la radiodiffusion, du cinéma et de la vidéo, des enregistrements sonores, des arts de la scène, de l'édition, de l'impression, des bibliothèques, des archives, du patrimoine, de l'architecture et du design. Par cette comparaison de deux études portant sur une même ville, nous voyons bien comment l'apport du secteur créatif en tant que domaine d'emploi a parfois pu être surestimé

Toujours en ce qui concerne l'emploi, il apparaît que les postes engendrés par les industries culturelles sont souvent de nature temporaire et/ou à temps partiel et, de surcroît, que la majorité d'entre eux relèvent du secteur des services, où les salaires sont généralement bas (Zukin, 1995). Le nouveau domaine d'emploi qu'offre l'économie créative ne saurait donc être considéré comme la panacée au vide laissé par le départ de l'activité manufacturière des centres urbains.

### **Revitalisation urbaine et patrimoine industriel**

La revitalisation urbaine et la mise en valeur du patrimoine industriel est un troisième argument soutenant le développement des quartiers culturels (Gdaniec, 2000, Lloyd, 2002 ;

Zukin, 1995). En effet, le changement de paradigme économique, notamment la baisse importante de l'activité manufacturière dans les centres urbains, a laissé des traces significatives dans le paysage des villes. Des lots imposants de bâtiments, souvent de grandes usines de briques rouges à la fenestration importante, ont été relégués aux oubliettes et sont aujourd'hui dans un état de délabrement avancé. Ces installations comportent toutefois un haut degré de valeur symbolique. Elles témoignent de l'histoire des lieux et peuvent devenir un outil important de la construction de l'identité locale (Mommaas, 2004). Elles offrent de plus le type d'espace, par la lumière qui les pénètre et l'ambiance dont elles sont porteuses, dont les artistes et les entreprises de la nouvelle économie créative sont friands (Lloyd, 2002). Il apparaît ainsi plus avantageux, tant du point de vue économique que symbolique, de les préserver et de les réintégrer dans la trame urbaine.

Ces opérations de revitalisation urbaine soulèvent toutefois des critiques d'un point de vue social. En effet, bien qu'aucune corrélation directe n'ait pu encore être établie, il apparaît que les villes présentant les meilleurs taux de créativité, selon les critères établis par Florida, sont aussi celles où les taux d'inégalité sociale sont les plus élevés, entre autres relativement aux revenus. C'est du moins ce qui est observé à Londres (Evans, 2009), en Australie (Atkinson et Easthope, 2009) et dans les trois grandes villes canadiennes : Montréal, Toronto et Vancouver (Hyndman, Schuurman et Fiedler, 2006). Il est alors à craindre que l'affirmation d'une ville créative ou d'un quartier culturel favorise la gentrification (Evans, 2003 : 434), c'est-à-dire le déplacement d'une population moins fortunée au profit d'une classe moyenne aisée attirée par la revitalisation d'un secteur (Glass, 1963 ; Zukin, 1982). Du même coup, le contrôle de l'espace public devient lui aussi un enjeu important. Dans son ouvrage *The Cultures of Cities* (1995), Zukin est fortement critique d'une situation où les espaces publics sont de moins en moins publics. En effet, elle constate l'érosion de deux de leurs caractéristiques essentielles, « public stewardship and open access », ainsi que la peur grandissante de l'Autre qui se reflète dans leur gestion et les pratiques quotidiennes. Ramenées à la question des quartiers culturels, ces tendances vont de pair avec la gentrification. Pour Atkinson et Easthope (2009 : 73), la volonté de créer des espaces propres et sécuritaires, afin de stimuler les investissements, est l'un des facteurs qui conduit

à criminaliser des groupes marginaux. La recherche du « right kind of people », notamment les fameux travailleurs créatifs de la classe moyenne aisée, aurait ainsi pour conséquence d'exclure les populations moins nanties des secteurs sujets à une revitalisation axée sur la culture.

## 1.2. La culture

A priori, la culture apparaît au centre des projets de quartiers culturels. Cependant, de quelle culture parle-t-on puisqu'il est vrai que celle-ci a subi de nombreuses modifications de sens et d'usage au cours des dernières décennies (Zukin, 1995). De façon générale, la culture est reconnue pour être l'élément symbolique qui distingue l'être humain de l'animal (Bovone, 2005 : 360). Elle participe de la construction du sens et peut être communiquée, partagée, modifiée et remise en question par tout un chacun. Elle se présente comme un processus fluide « of forming, expressing, and enforcing identities, whether these are identities of individuals, social groups, or spatially constructed identities. » (Zukin, 1995: 289) Elle est donc constamment négociée et intangible, mais peut toutefois se matérialiser dans des objets empiriques. Les idées et images sont alors « conveyed into words and into documents, which for a while fix their meaning in term of a "cultural object". » (Bovone, 2005: 360)

Bien que cela puisse paraître d'une grande évidence, il importe de distinguer l'art et la culture. D'une part, l'art se présente comme une sphère spécialisée<sup>2</sup> qui a ses propres acteurs, institutions, marchés et débats théoriques. Jusqu'au début des années 1900, l'art était engagé dans la production d'objets saisis d'une valeur esthétique. Au cours du dernier siècle, cette conception de l'art s'est cependant effritée à mesure que se développaient des pratiques comme le *ready-made*, la performance et l'art conceptuel. Quoi qu'il en soit, l'art contemporain, s'il n'engendre plus forcément des objets mais produits notamment des relations (Bourriaud, 2001) et des expériences (Michaud, 2003), demeure inscrit dans l'histoire de cette discipline. Pour sa part, la culture se présente davantage comme un

---

<sup>2</sup> Howard Becker parle des « mondes de l'art » (1982).

ciment, pour reprendre l'expression de Michaud lorsqu'il parle de la pop culture : « Un ciment ? Oui, puisque, tout immatériel qu'il est, il tient ensemble quasiment toutes les parties de nos vies et fait tenir ensemble les hommes. » (2003 : 13) La culture est donc identitaire, elle permet aux individus d'affirmer qui ils sont, à une société de se distinguer par rapport aux autres sociétés. L'art participe à cette affirmation identitaire, tout comme la langue, la cuisine, les vêtements, etc.

### **Culture savante, culture populaire**

D'un point de vue sociologique, les pratiques culturelles ont souvent été étudiées en terme de classes sociales (Bourdieu, 1994), la culture populaire étant associée aux populations ouvrières et les goûts cultivés à l'élite. À la culture populaire étaient associées « the commercialized or mediatized art forms generated by « mass audience » cultural market », alors que les genres cultivés émergeaient plutôt « from the more long-lasting actions of traditionals cultural institutions ». (Bellavance, 2008: 194) Cette approche permettait la distinction claire entre culture savante et culture populaire, entre *high art* et *low art*. Toutefois, il apparaît aujourd'hui que les frontières entre ces deux grandes catégories tendent à se brouiller et qu'il existe dorénavant une multitude de critères pour juger de la hiérarchie et de la légitimité des productions culturelles (Bellavance, 2008; Bovone, 2005 ; Fridman & Olliver, 2002 ; Zukin, 1995). Il devient ainsi difficile de départager le Grand Art de l'art populaire, leur mode de production, ainsi que les publics qui leur correspondent. Le mouvement d'infiltration semble d'ailleurs s'effectuer dans les deux sens puisqu'« une pratique initialement noble peut être abandonnée par les nobles » et « à l'inverse, une pratique initialement populaire peut être reprise un moment par les nobles » (Bourdieu, 1994 :19).

Ce brouillage des frontières s'observe notamment chez les grands musées, que Michaud n'hésite pas à qualifier de *mass media* (2003 : 12). En effet, depuis quelques années, nous constatons en leur sein la tenue de plus en plus fréquente d'expositions sur des thèmes issus de la culture populaire, dont *Il était une fois Walt Disney. Aux sources de l'art des studios Disney* présentée au Musée des Beaux-arts de Montréal en 2007 constitue un excellent

exemple. À celle-ci s'ajoute une seconde tendance forte, celle d'incorporer dans leurs bâtiments des boutiques souvenirs, cafés et librairies. Cette stratégie, en plus d'apporter de nouvelles sources de revenus à l'institution, se veut notamment une invitation adressée à monsieur et madame « tout le monde » à franchir les portes de l'établissement autrefois réservé à une élite (Evans, 2003 ; Zukin, 1995). Cette volonté d'« ouverture pluridisciplinaire », ou multiplication des fonctions, est aussi observable chez les théâtres et bibliothèques. Avec la programmation d'activités de médiation et la mise en valeur de contenus moins élitistes, tout est donc mis en place pour favoriser une ouverture de ces lieux de culture à l'ensemble de la population (Terrisse, 2008 : 18). Ce phénomène peut être jugé selon deux points de vue. D'une part, il est possible d'y voir une démocratisation de la culture, alors que de l'autre, il se présente comme un défi à la mission de ces institutions en regard de la présence grandissante du secteur privé dans le domaine culturel (Zukin, 1995). De plus, il faut souligner que si l'offre et l'accessibilité à la culture semble grandissante, cela ne signifie pas pour autant que tous ont les « compétences culturelles » pour les aborder et les apprécier. Fridman & Olliver soulignent d'ailleurs que « sans les outils nécessaires pour apprécier l'œuvre d'art, la multiplication des accès à la culture ne sert pas à grande-chose. » (2002 : 48)

### **Les industries culturelles**

À l'instar des quartiers culturels, il existe une multitude de définitions des industries culturelles, ce qui en fait un concept flou, à manipuler avec soin (Bouquillion, 2008). Elles peuvent être définies de manière générale « comme un ensemble d'activités diverses tournées vers l'exploitation marchande de la création artistique et sémiotique » (Scott et Leriche, 2005 : 208). Les industries culturelles englobent une grande variété de média et de type de production, dans lesquelles nous pouvons inclure le cinéma, la télévision, la musique et le design, pour ne nommer que ceux-ci. Les industries culturelles sont engagées dans une production de biens symboliques qui exclut toute notion de hiérarchie des genres (Bovone, 2005 : 361).

Le passage de la culture vers sa production industrielle ne se fait cependant pas sans heurts. En effet, les industries culturelles, par les productions qu'elles soutiennent, font la promotion de valeurs sélectionnées par une minorité d'individus (Evans, 2003; Julier, 2005; Zukin, 1995). Il est alors à craindre une homogénéisation de l'offre culturelle disponible en un lieu et un moment donné. Bien que l'on puisse percevoir positivement le fait que les industries culturelles permettent l'accès à la culture pour tous, il faut toutefois souligner qu'elles ne soutiennent pas l'accès à tous les types de manifestations culturelles. En ce sens, Scott et Leriche notent très justement que lorsque « le capitalisme s'empare de la production de la culture, il ne produit pas n'importe quelle culture » (2005 : 208). La course à la nouveauté engendrée par l'hyper consommation de nos sociétés actuelles pousse ainsi les industries culturelles à piller « le domaine entier de la culture passée et présente, dans l'espoir d'y trouver un matériau approprié. Ce matériau, qui plus est, ne peut être présenté tel quel ; il faut le modifier pour qu'il devienne loisir, il faut le préparer pour qu'il soit facile à consommer. » (Arendt, 1972 :265) Après la frontière entre culture savante et culture populaire, la frontière entre loisir et culture tendrait elle aussi à devenir de plus en plus perméable (Arendt, 1972 ; Mommaas, 2004).

### **Artistes et quartiers culturels**

En regard de ces quelques considérations sur l'art, la culture et les industries culturelles, nous proposons de considérer un instant comment elles s'articulent avec l'idée de quartier culturel. En effet, plusieurs questionnements surgissent quant à la nature culturelle et créative de ces développements, considérant notamment la position paradoxale qu'y occupent les artistes (Bellavance et Latouche, 2008 ; Zukin, 1995). Il serait naturel de croire que les artistes sont les travailleurs créatifs par excellence et qu'ils jouissent donc des avantages procurés par les quartiers culturels. Toutefois, il semble que ce ne soit guère le cas puisque ceux-ci s'avèrent très sensibles aux effets de la gentrification. Tel que le souligne Lloyd : « a relatively moderate cost of living is necessary to maintaining the balance of cultural offerings neo-bohemian neighborhood provide, which includes offbeat, experimental, and alternative fare.» (2002 : 521) Dans sa célèbre étude du quartier SoHo de New York, Zukin (1982) a observé que la présence des artistes dans un secteur dévitalisé

entraîne bien souvent son redéveloppement, et, par voie de conséquence, une hausse du foncier qui les oblige à quitter le quartier qu'ils ont eux-mêmes contribué à faire reconnaître. Evans abonde dans le même sens :

*« Where property-led development and gentrification follows these major sites, they are often at the cost of workspace and artists studios, or else the creation of production activity in these new cultural quarter is effectively priced out of the reach of the small enterprises that make up over 90% of cultural firms. » (2003 : 428)*

Nous pouvons ainsi considérer que les effets bénéfiques d'une stratégie de développement axée sur l'élément culturel, s'ils sont bien réels pour le secteur immobilier, ne le sont pas tout aussi clairement pour la création. Au contraire, ils conduisent à la disparition de lieux de vie, de locaux de création et de production abordables.

## **Culture et quartiers culturels**

Outre le déplacement des artistes et des plus petites entreprises culturelles, l'instrumentalisation de la culture soulève aussi ses interrogations. Dans son ouvrage *La crise de la culture* (1972), Hannah Arendt distingue la culture du loisir en stipulant que la première est « un phénomène du monde », dont la pérennité l'oppose à toute fonction utilitaire; alors que le second est « phénomène de la vie », dont l'utilisation mène à la disparition. Dans cette réflexion sur la destruction de la culture par le loisir, Arendt (1972 : 266) en vient au constat suivant : « La culture se trouve menacée quand tous les objets et choses du monde, produits par le présent ou par le passé, sont traités comme de pures fonctions du processus vital de la société, comme s'ils n'étaient là que pour satisfaire quelque besoin. » De plus, ajoutons que pour Arendt, c'est l'absence de toute « référence utilitaire et fonctionnelle » qui fait l'œuvre d'art. Dans le contexte des quartiers culturels, nous constatons toutefois que l'élément culturel tend à être utilisé pour servir de nombreuses fins qui lui sont extérieures. Comme le signale Terrisse : « la finalité n'est plus uniquement l'Art et la connaissance puisqu'elle s'insère dans des mécanismes sociaux, économiques et politiques censés porter le développement urbain. » (2008 : 25) Dans le même esprit, Bellavance et Latouche constatent qu'« un peu partout la présence d'artistes sert à cautionner des projets de redéveloppement dont la logique est, au mieux urbanistique et, au

pire, strictement touristique. » (2008 : 233) En regard de leur soumission à des impératifs hors du champ artistique, il semble donc important de s'interroger sur la définition de l'art et de la culture, sur leur capacité à se maintenir comme « chose du monde », malgré un contexte où ils sont en perte d'autonomie.

### **1.3. Objectifs et question de recherche**

Comme nous a permis de l'observer ce bref chapitre théorique, le quartier culturel demeure une stratégie au contenu variable. Mise de l'avant par un nombre de plus en plus grand de municipalités, elle repose sur un entrelacs de considérations économiques, spatiales, sociales et culturelles. Le quartier culturel est d'autant plus complexe à saisir d'un point de vue sémantique, puisque les auteurs ont parfois recours à un vocabulaire fort varié pour décrire une même réalité, alors qu'à d'autres occasions, au contraire, un seul mot est appliqué pour définir de multiples réalités. Les « clusters », les « districts », la culture, l'art et la créativité sont de ceux dont le sens varie selon les disciplines et les contextes. Le QDS nous apparaît comme un exemple riche de quartier culturel. Sa mise en œuvre répond à des volontés de diverses natures qui peuvent parfois être antinomiques.

Précédemment, nous avons vu que plusieurs chercheurs (Bellavance et Latouche, 2008; Evans, 2009; Mommaas, 2004) ont souligné les potentiels effets néfastes des quartiers culturels sur les communautés artistiques locales. Toutefois, il apparaît que ce champ a peu été exploré en profondeur, laissant sans réponse de nombreuses questions quant à la place qu'occupent les artistes dans les quartiers culturels. Afin de palier, bien que modestement, à cette lacune, notre objectif principal sera d'étudier le cas du QDS depuis le point de vue des artistes montréalais. Nous espérons ainsi faire la lumière sur leur sentiment d'appartenance au quartier, ainsi que sur leur désir d'y inscrire ou non leurs pratiques de création et de diffusion. Ces considérations seront de plus placées en perspective avec les autres pôles artistiques du territoire montréalais et sa vie culturelle en général.

La question de recherche qui nous guidera tout au long de notre étude sera la suivante :

- Quelle est la perception des artistes montréalais du QDS ?

Nous tâcherons d'y répondre en ayant recours à une étude empirique de nature qualitative.

## CHAPITRE 2 : OBJETS D'ÉTUDE ET MÉTHODOLOGIE

### 2.1. La perception

La perception réfère à la « fonction par laquelle l'esprit se représente les objets » (Le Nouveau Petit Robert, 2003). Elle peut désigner à la fois le « processus psychophysologique » à la genèse de cette fonction, ou encore son résultat. Pour notre part, nous focaliserons notre attention sur la perception entendue comme résultat :

*« En tant que résultat, de cette prise de connaissance, la perception renvoie à la « représentation », c'est-à-dire à l'image, la prise de conscience que l'on a d'une chose, d'un événement, voire à l'idée qu'on s'en fait. Cet objet que l'on perçoit peut être relativement simple : la perception d'une lumière dans l'obscurité, la perception d'une chaleur sur la main ou la perception d'un obstacle sur notre route. Elle peut être un objet plus complexe comme la perception que l'on a de soi-même ou des autres, la perception de la politique, de l'enseignement, du monde en général. Enfin, elle peut être aussi une intuition, beaucoup plus diffuse, reflétant plus un état émotionnel qu'une représentation statique de quelque chose. » (Luyat, 2009 : 11-12)*

Dans son résultat, la perception est donc synonyme de représentation. Nous pouvons comprendre la notion de représentation comme une « forme de savoir individuelle et collective distincte de la connaissance scientifique, qui présente des aspects cognitifs, psychiques et sociaux en interaction. » (Akoun et Ansart, 1999 : 450)

Il est important de noter que la perception ne peut être considérée comme un reflet exact du réel. À ce titre, Merleau-Ponty note que : « cette formule, « il est vrai », ne correspond pas à ce qui m'est donné dans la perception, qui ne m'offre pas des vérités, mais des présences.» (1996 : 45) Dans le cadre de cet exercice, nous prioriserons ainsi une connaissance du QDS tel qu'il est vécu, ressenti, analysé et mis en contexte par les artistes. Cette approche empirique, sans aucune prétention de « vérité », nous permettra de nous éloigner du discours officiel et des statistiques afin de saisir une facette moins étudiée de cet objet complexe.

## 2.2. Les artistes

Pour mener à bien cette recherche, il est aussi important de s'interroger sur la figure de l'artiste. En effet, de qui parle-t-on lorsque nous employons le terme « artiste »? La question n'est pas simple puisque la définition de l'artiste résiste aux approches traditionnelles de la sociologie du travail. C'est notamment ce que souligne Freidson lorsqu'il mentionne : « Les arts offrent l'exemple d'une activité productive réelle mais théoriquement confuse qui n'entre pas dans le champ de la statistique officielle usuelle. » (1986 : 432) Il ajoute plus loin : « trop peu d'artistes vivent de leur art ou d'une activité professionnelle apparentée pour nous permettre de les repérer dans une enquête ou dans le recensement. Ils n'en existent pas moins, de même que leurs produits et leurs activités artistiques. » (1986 : 439)

Pour les chercheurs, le défi consiste de plus à départager l'artiste professionnel du simple amateur (Freidson, 1986; Karttunen, 1998). Les critères de la formation, de l'appartenance à une association professionnelle, des revenus tirés de l'activité et du temps qui y est consacré, généralement utilisés dans l'étude des professions et du travail, sont ici inadéquats. Notamment, de nombreux artistes occupent un autre emploi pour subvenir à leurs besoins et ne tirent qu'un faible revenu de leur pratique artistique.

Au Québec, la loi définit deux catégories d'artistes professionnels, la première regroupe les artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature; alors que la seconde comprend les artistes de la scène, du disque et du cinéma. Pour la première (L.R.Q., chapitre S-32.01), le statut professionnel est accordé si le créateur remplit les quatre conditions suivantes :

1° il se déclare comme artiste professionnel

2° il crée des œuvres pour son propre compte

3° ses œuvres sont exposées, produites, publiées, représentées en public ou mises en marché par un diffuseur

4° il a reçu de ses pairs des témoignages de reconnaissance comme professionnel, par une mention d'honneur, une récompense, un prix, une bourse, une nomination à un jury, la sélection à un salon ou tout autre moyen de même nature

Le créateur peut aussi être reconnu *de facto* comme professionnel s'il est « membre à titre professionnel d'une association reconnue ou faisant partie d'un regroupement reconnu en application à l'article 10 ». Pour la seconde catégorie, l'artiste professionnel est celui « qui s'oblige habituellement envers un ou plusieurs producteurs au moyen de contrats portant sur des prestations déterminées, est réputé pratiquer un art ou exercer une fonction visée à l'article 1.2, à son propre compte. » (L.R.Q., chapitre S-32.1) De son côté, la recommandation relative à la condition de l'artiste de l'UNESCO (1980), sans se préoccuper de la notion de professionnalisme, adopte une définition beaucoup plus large de l'artiste :

*« On entend par « artiste » toute personne qui, crée ou participe par son interprétation à la création ou à la recreation d'œuvres d'art, qui considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l'art et de la culture, et qui est reconnue ou cherche à être reconnue, en tant qu'artiste, qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'association quelconque. »*

Nous constatons ainsi que le fait de s'autodéclarer comme artiste est un critère important d'identification. Selon Karttunen (1998 :7), il a d'ailleurs été largement adopté dans le champ des études sur le statut des artistes puisqu'il permet d'éviter les conceptions élitistes de l'artiste, ainsi que de repérer des individus dont la pratique est encore à un stade émergent. Cependant, la chercheuse prend bien soin de mentionner que ce critère seul ne peut être suffisant.

Dans le cadre de cette étude, lors de la sélection des artistes visuels, nous privilégierons une approche de l'artiste qui correspond davantage à l'esprit de la définition proposée par l'UNESCO. En effet, nous ne tiendrons pas compte du quatrième point identifié par la loi québécoise pour cette catégorie d'artistes. La nature de notre étude nous pousse à rechercher la plus grande variété de points de vue possible et nous avons ainsi besoin du témoignage d'artistes établis autant que de la relève. Nous voulons éviter de circonscrire l'activité artistique à la seule reconnaissance officielle afin d'ouvrir la discussion à une diversité d'acteurs dont les parcours pourront être plus ou moins marginaux. Dans cette optique, seront considérés comme des artistes visuels les individus se déclarant eux-mêmes artistes, créant des œuvres pour leur propre compte et dont les œuvres sont exposées,

produites, publiées, représentées en public ou mises en marché par un diffuseur. Dans le cas des artistes du milieu de la musique, la définition proposée par la loi québécoise nous paraît plus souple et nous permet d'entrée de jeu d'inclure des individus aux parcours multiples. Nous y adhérons telle qu'elle est formulée actuellement.

### **2.3. Montréal : localisation des artistes et centralité**

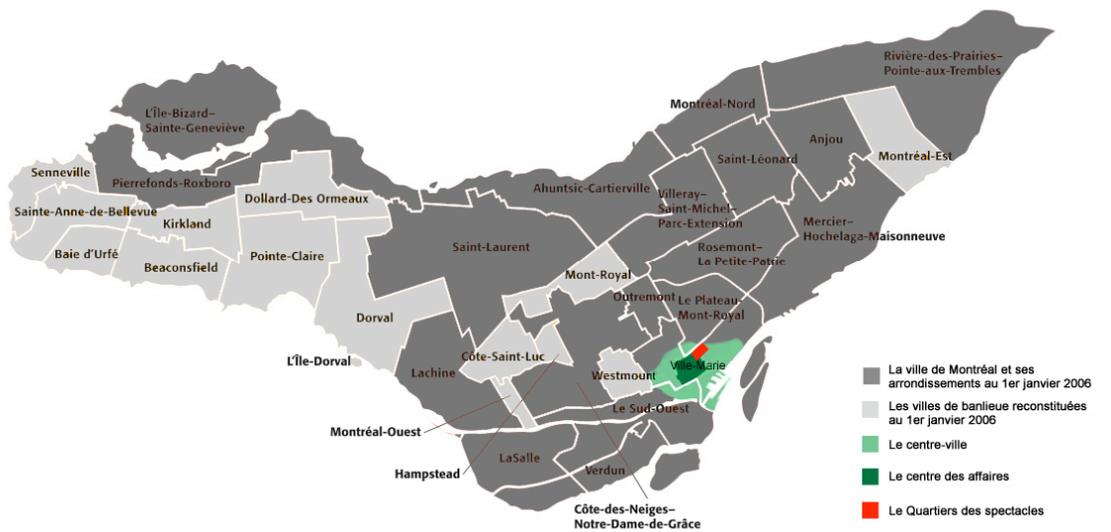
Suite à cette définition théorique de l'artiste, il convient de localiser de manière générale la présence des artistes à Montréal. Nous porterons de plus une attention particulière au centre-ville et à son offre de lieux de création. Cette courte présentation sera utile pour mieux saisir certains des enjeux qui seront discutés lors de l'analyse de nos données. Afin de nous situer, posons d'abord que le Plan d'urbanisme de la Ville de Montréal (2004) définit le centre-ville par la zone comprise entre le Fleuve Saint-Laurent et le Mont-Royal, le quartier Petite-Bourgogne à l'extrémité ouest et la Cité des ondes à l'opposé est. Il touche donc à trois arrondissements : Ville-Marie, le Plateau-Mont-Royal et le Sud-Ouest. Quant à lui, le centre des affaires se limite aux environs du quadrilatère formé par les rues Sherbrooke ouest, Saint-Urbain, Notre-Dame ouest et Drummond. Pour sa part, le QDS se trouve en plein cœur du centre-ville et se superpose en partie au centre des affaires.

Dans une étude publiée en 2008, Bellavance et Latouche identifient une dizaine de pôles de création sur le territoire montréalais, tous concentrés dans les huit arrondissements centraux<sup>3</sup>. Toutefois, malgré cette relative centralité, il apparaît que la zone couverte est immense et qu'aucun arrondissement ne peut réellement revendiquer le statut d'« arrondissement artistique ». Dans cette situation où l'étalement prévaut, l'étude souligne cependant que la quasi-totalité des ateliers d'artistes se concentre le long de trois axes structurants, souvent situés sur les frontières des arrondissements : l'axe du boulevard Saint-Laurent, l'axe de la Voie ferroviaire du CP et l'axe du Canal Lachine/rue Notre-Dame.

---

<sup>3</sup> Plateau-Mont-Royal, Ville-Marie, Rosemont-La Petite-Patrie, Le Sud-Ouest, Côte-des-neiges-Notre-Dame-de-Grâce, Villeray-Saint-Michel-Parc-Extension, Mercier-Hochelaga-Maisonneuve et Ahuntsic-Cartierville.

## Carte 1 : La Ville de Montréal et ses arrondissements au 1<sup>er</sup> janvier 2006



Source : Ville de Montréal (2011)

En parallèle, Bellavance et Latouche relèvent que de tous les arrondissements étudiés, Ville-Marie, où se situe le QDS, est le seul à avoir enregistré une baisse de son nombre d'ateliers entre 1996 et 2005. En effet, d'un bassin de 109 ateliers, l'arrondissement est passé à 61. Une étude menée par Hill Strategies (2010) arrive à des constats similaires. À partir des données obtenues des recensements de 2001 et 2006, l'étude s'est penchée sur la concentration des artistes à Montréal par région postale. Elle révèle que les régions H2L et H2X, qui sont comprises essentiellement dans l'arrondissement Ville-Marie et débordent légèrement sur le Plateau-Mont-Royal, ont connu parmi les plus fortes diminutions à Montréal de leur concentration d'artistes.

Bien qu'il soit difficile d'obtenir des données spécifiques au centre-ville, puisque les études disponibles ont recours à des découpages du territoire qui varient entre elles et ne le ciblent pas directement, nous pouvons tout de même constater que le nombre d'espaces de création qui y sont situés semble à la baisse. Cependant, la présence des artistes à Montréal, bien qu'elle soit en perte de vitesse au centre-ville lui-même, demeure malgré tout concentrée

dans les arrondissements centraux. Par ailleurs, Montréal ne semble pas encore avoir été touché par le phénomène d'exode des artistes vers les banlieues (Bellavance et Latouche, 2008 : 238).

## **2.4. Le Quartier des spectacles, présentation**

Situé en plein centre-ville de Montréal, le QDS est un territoire d'environ un kilomètre carré comportant quelques 444 entreprises oeuvrant dans le domaine de la culture, dont 30 sont des salles de spectacles (PQDS, 2008 :1). Compris entre la rue Sherbrooke au nord, la rue St-Hubert à l'est, le boulevard René-Lévesque au sud, et la rue City Councillors à l'ouest, le site est divisé selon trois secteurs clés : la Place des Arts (PDA), le faubourg Saint-Laurent et le Quartier latin (voir carte 2).

Le PQSD a vu le jour en 2003 suite à une proposition de l'ADISQ au Sommet de Montréal 2002<sup>4</sup>. Cet organisme à but non-lucratif est constitué de 24 membres provenant des milieux culturel, commercial, immobilier, résidentiel et éducatif, ainsi que de la Ville de Montréal et du gouvernement du Québec. Son mandat est d'assurer l'implantation de la vision présentée en 2004 :

*« Le Quartier des spectacles est un territoire en équilibre dynamique où cohabitent en harmonie résidants, artistes, étudiants, commerçants et festivaliers. Plaque tournante de la création, de l'innovation, de la production et de la diffusion, il est le cœur du Montréal culturel.*

*La rue y est un fil conducteur, un parcours de découverte. Les lieux publics y sont des espaces d'expression artistique, grâce à des infrastructures et des équipements conçus pour les activités culturelles qui s'y déroulent. Les terrains vacants ont laissé place à un développement immobilier structurant pour le centre-ville de Montréal. Le Quartier des spectacles se distingue par une signature unique et une iconographie distincte. Son mobilier urbain et sa signalisation lui sont spécifiques.*

---

<sup>4</sup> Le sommet de Montréal 2002 a rassemblé la fonction publique municipale et des représentants de la société civile afin de discuter de l'avenir de Montréal. La rencontre était orientée autour de cinq axes principaux de réflexion :

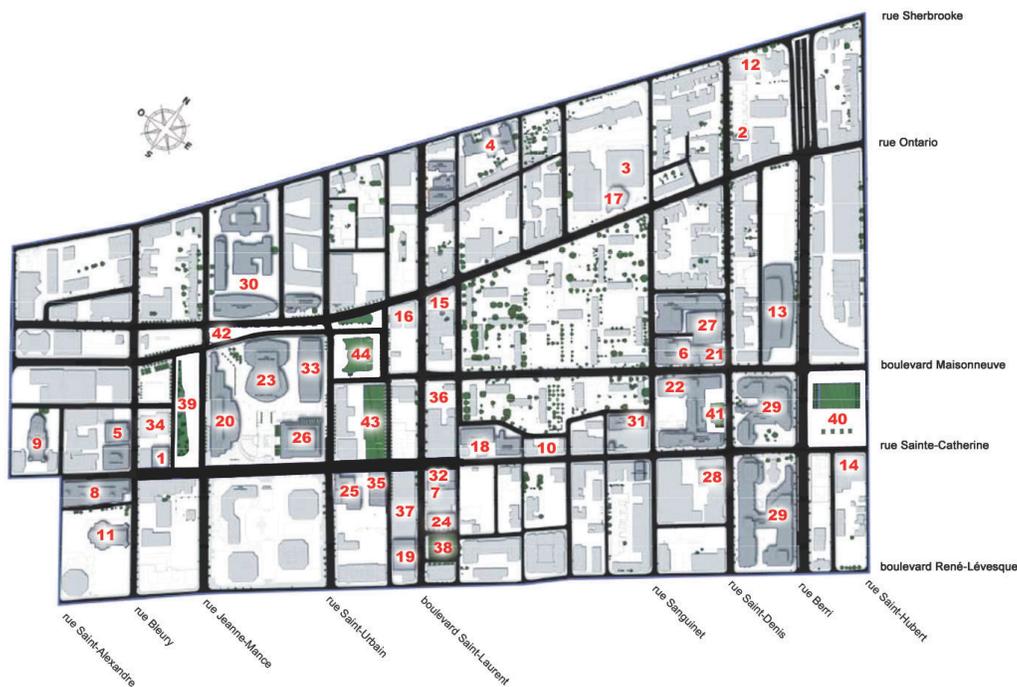
- 1) Montréal, métropole de création et d'innovation, ouverte sur le monde;
- 2) Montréal, métropole de développement durable;
- 3) Montréal, métropole agréable à vivre, solidaire et inclusive;
- 4) Montréal, métropole démocratique, équitable et transparente;
- 5) Montréal, une administration performante au service du citoyen.

*Le Partenariat, créateur et promoteur de la vision, assure la pérennité du caractère contemporain vivant du Quartier des spectacles. » (PQDS, 2004 : 8)*

Au niveau des actions entreprises depuis la création du QDS, nous noterons en premier lieu le développement et le déploiement d'une identité visuelle unique, laquelle s'inscrit dans une stratégie générale de *branding*. Pour la développer, un *workshop* professionnel fût d'abord organisé à la Société des arts technologiques (SAT) du 14 au 18 février 2005. C'est l'équipe Ruedi Baur et Jean Beaudoin, *Intégral* qui en sorti vainqueur et récolta le mandat de créer le concept global d'identité pour le QDS et le PQDS, l'identité nominale du territoire et le cahier de normes qui régirait l'utilisation des divers outils développés (PQDS, 2005). Ils ont alors proposé une identité fortement imprégnée du territoire et prenant comme axe structurant la rue Sainte-Catherine. Cette identité affirme de plus « la mouvance du Quartier des spectacles par des principes d'impulsions lumineuses et de déploiement saisonniers » (PQDS, 2006 : 17), ce qui se reflète dans une typographie et des éléments graphiques empreints d'effets lumineux.

Le plan lumière est l'un des éléments clés de l'identité visuelle du QDS. Déployé sur le territoire depuis l'été 2006, il est constitué de trois composantes. D'abord, une « signature lumineuse commune » s'incarnant dans des points de lumière rouge projetés au sol devant les lieux de diffusion et ne manquant pas d'évoquer l'époque où le quartier était connu comme le *Redlight* de Montréal. Ensuite, un « éclairage architectural et scénographique » dont la fonction est de mettre valeur l'identité singulière de chacun des lieux de diffusion. À ce jour, plus d'une dizaine d'édifices ont bénéficié de ce traitement dont le Monument-National, le Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) et la Cinémathèque québécoise. Enfin, il met aussi en scène des « éléments dynamiques » pouvant être de natures variées : identitaire, informationnelle ou créative. *Pixiness*, l'œuvre d'Axel Morgentaler installée en façade de la SAT, est un bon exemple de cette mesure. Bien que la direction artistique du plan lumière soit toujours assurée par Ruedi Baur et Jean Beaudoin, sa réalisation implique la participation de nombreux concepteurs d'éclairage. Le plan lumière a été récompensé de plusieurs prix nationaux et internationaux dont le grand prix d'excellence du prestigieux International Illumination Design Award.

## Carte 2 : Le Quartier des spectacles



Source : Partenariat du Quartier des spectacles (2010b)

### Lieux culturels/institutions d'enseignement

1. Astral/Maison du Festival (Spectra)
2. Café-Chao
3. Cégep du Vieux Montréal
4. Chapelle historique du Bon-Pasteur
5. Cinéma Impérial
6. Cinémathèque québécoise
7. Club Soda
8. Edifice Belgo
9. Église unie Saint-James
10. Foufounes Électriques
11. Gesù
12. Goethe-Institut
13. Grande Bibliothèque
14. L'Escalier
15. Les Katacombes
16. Lofts des Arts (10 Ontario Ouest)
17. Maison Théâtre
18. Métropolis/Savoy du Métropolis (Spectra)
19. Monument-National
20. Musée d'art contemporain de Montréal
21. Office national du film du Canada
22. Salle Pierre-Mercure
23. Salle Wilfrid-Pelletier
24. Société des arts technologiques

25. Théâtre du Nouveau Monde
26. Théâtre Maisonneuve/Jean-Duceppe
27. Théâtre St-Denis
28. Théâtre Telus
29. UQAM
30. UQAM – Cœur des sciences
31. UQAM – Centre de design

### À venir

32. 2-22
33. Adresse symphonique
34. Édifice Wilder
35. Maison du développement durable

### Projets avortés

36. Édicule du métro Saint-Laurent
37. Quadrilatère Saint-Laurent

### Espaces extérieurs

38. La place de la Paix
39. La place des Festivals
40. La place Émilie-Gamelin
41. La place Pasteur
42. La promenade des Artistes
43. L'esplanade Clark
44. Le Parterre

Conjointement au déploiement du QDS, il s'opère aux alentours de la PDA une opération de revitalisation urbaine s'inscrivant dans le cadre du Programme particulier d'urbanisme (PPU) pour le secteur de la Place des Arts adopté officiellement en octobre 2007 par le comité exécutif de la Ville de Montréal. Le PPU vise à consolider le caractère culturel de cette zone névralgique du centre-ville en améliorant sa fonctionnalité et sa prestance. La réalisation du PPU a été confiée à la société Quartier international de Montréal<sup>5</sup>, alors que l'aménagement des places a été mené par la firme Daoust-Lestage. Lors de sa conception, les coûts du projet étaient évalués à 120 M\$ et il était rendu possible grâce à la participation financière de la Ville de Montréal et des deux paliers de gouvernement.

Les interventions réalisées dans le cadre du PPU sont rassemblées sous cinq grandes catégories : les projets structurants d'élargissement et d'aménagement du domaine public, les aménagements complémentaires et l'animation du domaine public, les partenariats, la stratégie de développement immobilier et la stratégie réglementaire (Arrondissement de Ville-Marie, 2007 :13). Pour leur part, les projets structurants visent à fournir un « ancrage » solide à la tenue des festivals dans ce secteur. Ils concernent l'aménagement de quatre nouveaux espaces publics, tous interconnectés, et formant une ceinture autour de la PDA. À l'hiver 2011, deux d'entre eux étaient déjà terminés, soit la Place des festivals et le Parterre, et ils seront prochainement complétés de l'Esplanade Clark et du réaménagement de la rue Sainte-Catherine (entre les rues De Bullion et Saint-Alexandre). L'ensemble devrait être livré pour 2012.

Divers projets immobiliers s'incorporent aussi au PPU et de manière plus générale au QDS. Plusieurs immeubles de condominiums sont déjà achevés, tout comme la conversion de l'édifice Blumenthal en l'actuelle Maison du Festival de Jazz. L'Adresse symphonique, nouvelle résidence de l'Orchestre symphonique de Montréal, a officiellement été inaugurée le

---

<sup>5</sup> Tel que présenté sur le site Internet de l'organisme (<http://www.qimtl.qc.ca>, consulté le 20 octobre 2011) : « Créé en 1999, Quartier international de Montréal (QIM) est un organisme à but non lucratif découlant de la volonté du milieu montréalais, sous le leadership de la Caisse de dépôt et placement du Québec, de doter Montréal d'un quartier prestigieux de classe mondiale : le projet du Quartier international de Montréal. » Suite au succès de ce premier projet, l'organisme a récolté les mandats de réaménagement/revitalisation d'autres secteurs de Montréal : la rue McGill, la Cité du multimédia, le Vieux-Montréal et le canal de Lachine.

7 septembre 2011 et la Maison du développement durable, projet mené par Équiterre, accueille déjà des travailleurs depuis le mois d'août 2011. Enfin, bien que les projets du Quadrilatère Saint-Laurent et de l'édicule de la station de métro Saint-Laurent aient été mis au rancart pour le moment, la Société de développement Angus a procédé à l'automne 2010 à la première pelletée de terre du futur édifice 2-22. Situé à l'angle de la rue Sainte-Catherine et du boulevard Saint-Laurent, l'immeuble abritera sous son toit divers organismes à vocation culturelle : la radio communautaire CIBL Radio-Montréal, la Vitrine culturelle, le regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec, etc.

## **2.5. La collecte de données**

Afin de répondre à notre question de recherche, nous avons eu recours à une méthode qualitative impliquant trois types de collectes de données : l'entretien de groupe, l'entretien individuel et l'analyse documentaire. Au départ, nous comptions faire des entretiens de groupe notre outil de collecte principal et n'avions pas l'intention de réaliser d'entretiens individuels. Cependant, les difficultés rencontrées lors de la planification des rencontres avec les artistes issus du domaine de la musique nous ont poussées à revoir notre stratégie. Pour sa part, l'analyse documentaire s'est imposée par soucis de triangulation (Creswell : 191). Elle est venue dans un second temps et nous a permis de valider une partie des informations recueillies lors des entretiens.

Les entretiens de groupe, tel que le souligne Geoffrion, ont l'avantage de créer « une dynamique de groupe où les énoncés formulés par un individu peuvent engendrer des réactions et entraîner dans la discussion d'autres participants. » (2003 : 335) En effet, nous avons observé que l'un des points forts de cette stratégie était de permettre aux participants de construire leur pensée collectivement. Les interventions des uns défiant parfois l'opinion exprimée par les autres, ces derniers avaient alors l'occasion de clarifier leur propos, de le réviser ou de l'affirmer avec encore plus de conviction. Nous avons ainsi recueilli des informations étayées et enrichies par le processus de discussion, et celles-ci nous ont permis d'avoir une compréhension approfondie de notre objet d'étude. L'entretien de groupe nous a de plus permis de vérifier en temps réel s'il y avait consensus sur les questions abordées.

Enfin, entre autres avantages, nous avons le sentiment que les groupes de discussion ont constitué des occasions de rencontre et de réseautage enrichissantes pour les participants.

L'entretien individuel semi-dirigé comporte aussi ses avantages. Grâce à « un mode qui ressemble à celui de la conversation » (Savoie-Zajc : 296) nous avons eu accès à l'expérience détaillée de chacun des participants rencontrés en face-à-face. Si, lors des entretiens de groupe, il est impossible « de demander l'opinion de tous les participants sur toutes les questions posées » (Geoffrion : 336), c'est justement la force de l'entretien individuel de le permettre. Nous y avons gagné une connaissance riche en détail de l'expérience individuelle des artistes.

Lors des entretiens, individuels et de groupe, la discussion était orientée autour de grands thèmes<sup>6</sup> couvrant trois axes particuliers : la perception générale du QDS, les attentes par rapport au QDS et les besoins à l'égard du QDS. Dans le premier axe, les artistes étaient d'abord invités à décrire le QDS dans leurs propres mots, sans introduction préalable de l'interviewer afin de ne pas influencer leur discours. À partir des éléments relevés dans cette première étape, les participants étaient ensuite amenés à commenter les actions entreprises à ce jour dans le cadre du QDS, de même que la vision du PQDS (« vivre, créer et se divertir au centre-ville »), l'impact actuel du QDS sur leur discipline et son impact appréhendé à plus long terme, etc. Dans le deuxième axe, les artistes étaient appelés à cibler leurs attentes par rapport aux infrastructures et équipements du QDS, et leur accessibilité. La réflexion portait de plus sur leurs attentes concernant les apports spécifiques du QDS à leur discipline. Enfin, dans le dernier axe concernant leurs besoins, les artistes étaient questionnés sur la correspondance entre les besoins de leur discipline et les actions entreprises dans le cadre du QDS, ainsi que sur leur désir d'inscrire leur pratique dans le contexte du QDS. Ils étaient aussi invités à dresser la liste des points forts et des points faibles du QDS, ainsi que les éléments qu'ils considéraient importants à améliorer ou modifier.

---

<sup>6</sup> Le guide complet des thèmes abordés lors des entretiens est disponible en annexe.

En dernier lieu, l'analyse documentaire avait pour objectif de cerner les principales perceptions des artistes circulant dans la sphère publique et de les confronter aux données recueillies lors de nos entretiens. En effet, au cours des différentes étapes qui ont marqué le développement du QDS, des aspects du projet ont fait l'objet de débats. Certains artistes ont pris position et ont fait paraître des lettres d'opinions, ou encore ont été cités dans le contexte d'articles de périodique. Nous avons ainsi rassemblé ces diverses sources documentaires afin d'en extraire les éléments liés à notre problématique. Nous nous sommes toutefois heurtés au fait que malgré la grande présence médiatique du QDS dans les dernières années, peu de documents traitent, ou même évoquent de loin, de notre angle de recherche. Nous en avons tout de même retenu huit qui apportaient une information utile. Vu leur petit nombre, mentionnons que nous ne nous sommes pas restreint à la musique et les arts visuels, pour inclure notamment le théâtre et la littérature (voir tableau 1). Parmi les sources documentaires consultées, quatre sont des mémoires qui ont été déposés à l'OCPM lors des consultations tenues au printemps 2009 sur les projets immobiliers du 2-22 et du Quadrilatère Saint-Laurent. Bien que ces dernières s'intéressent à deux objets bien précis à l'intérieur du vaste ensemble qu'est le QDS, elles permettent toutefois de cerner de grandes perceptions générales, un état d'esprit par rapport à ce qui est en cours. Ensuite, deux documents sont des articles de journaux qui se penchent sur le QDS et les questionnements qu'il soulève à l'égard de la vitalité artistique et culturelle montréalaise, et dans lesquels sont cités des artistes. Enfin, deux sources tiennent plutôt du texte d'opinion et sont les plus riches en informations. La première, de Jean-Robert Bisailon, a été publiée sur le site de l'émission *Bande à Part*, de Radio-Canada. Bien qu'elle soit datée de décembre 2006, plusieurs réflexions qui s'y retrouvent sont toujours d'actualité. La seconde lettre a été publiée sur le site Internet de Ghislain Poirier<sup>7</sup>, puis relayée dans les sections opinions des journaux *La Presse* et *Le Devoir*. Datée du 13 avril 2010, elle était adressée au maire de Montréal, Gérald Tremblay. De toute évidence, il ne s'agit pas d'un échantillon bien vaste de sources documentaires, cependant, il corrobore tout de même quelques perceptions cernées lors de nos entretiens.

---

<sup>7</sup> Par souci de transparence, il importe de souligner que Ghislain Poirier est le frère de l'auteur de cette étude. Cependant, les propos contenus dans la lettre seront analysés indifféremment des autres sources documentaires, dans le plus grand respect de la position de neutralité attendue des chercheurs en milieu universitaire.

**Tableau 1 : Artistes associés aux sources documentaires**

Nom	Occupation
Mémoire OCPM	
Lorraine Pintal	Metteur en scène, directrice artistique et générale du théâtre du Nouveau Monde
Nathalie Gural	Artiste burlesque, membre du Travesty Theatre
Amy Hudson	Artiste burlesque, membre du Travesty Theatre
Louis Rastelli	Écrivain, fondateur de l'OBNL Archive Montréal
Geneviève Boyer	Artiste multidisciplinaire, membre du comité administratif d'Archive Montréal
Julien Reiher Umojha	Artiste multidisciplinaire, membre fondateur de Culture Montréal et de Diversité artistique Montréal
Article de périodique	
Mauro Pezzente	Bassiste (Godspeed You! Black Emperor), propriétaire de la Casa del popolo et la Sala Rossa
Sébastien Croteau	Chanteur (métal), directeur général de l'Association des petits lieux d'art et de spectacles
Texte d'opinion	
Ghislain Poirier	Producteur de musique électronique et DJ, fondateur du label Also Records
Jean-Robert Bisailon	Musicien (French B), fondateur de la SOPREF – LOCAL Distribution

## 2.6. L'échantillon : qui sont les artistes rencontrés ?

Dans le cadre de cette étude, 16 artistes montréalais ont été interviewés. Sept d'entre eux oeuvrent dans le domaine des arts visuels et ont été interviewés dans le cadre de deux groupes de discussion, et neuf autres sont actifs dans le milieu musical et ont été rencontrés de manière individuelle. L'échantillon compte au total onze hommes et cinq femmes, et au moment des entretiens leurs âges variaient entre 29 et 62 ans.

Le principal critère de sélection des candidats a été leur correspondance avec la définition de l'artiste proposée précédemment dans ce chapitre. Cependant, afin de nous assurer de récolter des informations riches, nous avons aussi tenté de rencontrer des individus impliqués dans leur communauté artistique et ainsi susceptibles d'avoir une meilleure connaissance des enjeux liés à leur discipline. Au-delà de leur activité créative individuelle, les artistes sélectionnés occupent des fonctions diverses au sein d'organismes et de communautés variées. Par exemple, Geneviève est la chanteuse d'une formation folk, mais est aussi journaliste musicale. Pour sa part, Sébastien pratique la photographie, mais accompli aussi la fonction de coordonnateur d'un centre d'artistes autogéré. La somme de ces activités leur permet d'avoir un regard d'ensemble dépassant leur expérience personnelle d'artiste et permettant un regard critique et informé.

Les candidats devaient aussi être montréalais. À propos de ce critère de sélection, mentionnons qu'il n'était pas nécessaire d'être natif de Montréal, ni même de la province de Québec. Par artiste montréalais, nous entendons individu dont la pratique, tant au niveau de la production que de la diffusion, s'ancrait à Montréal depuis plusieurs années. Le nombre d'années suffisantes pour remplir ce critère n'avait pas été fixé à l'avance, mais les artistes rencontrés n'étant pas originaires de l'île de Montréal y résidaient tous depuis au moins 10 ans. Parmi ceux-ci, deux sont de l'extérieur du pays (France et Italie), alors qu'une demi-douzaine ont grandi dans différentes régions du Québec (Outaouais, Saguenay-Lac-St-Jean, Mauricie, etc).

**Tableau 2 : Liste des participants**

Prénom (fictif)	Occupation
Arts visuels	
Sébastien	Photographe, coordonnateur d'un centre d'artistes autogéré
Antoine	Artiste visuel (installation), professeur
Frédéric	Graffiteur, critique d'art
David	Artiste visuel (arts médiatiques), commissaire
Louis	Peintre, employé d'une association professionnelle en arts visuels
Marie	Artiste conceptuelle, directrice d'une galerie d'art
Luce	Sculpteur, professeur
Musique	
Geneviève	Chanteuse (folk), journaliste musicale
Marc	Chanteur (opéra), professeur
Joël	Producteur de musique électronique, employé d'une agence de booking
François	Guitariste (rock garage), animateur de radio
Michel	Chanteur (hip hop), employé d'une agence de production de spectacles
Jean-Daniel	Batteur (musique pop), promoteur de spectacles
Simon	Chanteur (métal), relationniste de presse
Myriam	Pianiste (jazz – nouvelles musiques), agente d'artistes
Suzanne	Flûtiste (classique), professeur

Il faut aussi mentionner que les catégories arts visuels et musique sont très larges et peuvent désigner des pratiques fort variées, constituant plus ou moins des sous-catégories. Afin d'éviter d'en privilégier une sur les autres, un effort a été fait pour couvrir le spectre d'activités le plus diversifié possible. En art visuel, nous trouvons tout autant Frédéric, qui est issu de la scène du graffiti, que Marie, une artiste conceptuelle, et Louis, un peintre spécialisé dans le portrait. Dans la même perspective, en musique, nous retrouvons Marc, un chanteur d'opéra, François, le guitariste d'un groupe de rock garage, et Michel, un chanteur

hip hop. Ce ne sont là que quelques exemples qui démontrent qu'une variété de points de vue, ancrés dans différentes réalités, ont été utilisés pour répondre à la question qui nous concerne. Nous avons de la sorte tenté de nous rapprocher du portrait le plus complet et représentatif possible des deux catégories ciblées.

Pour la sélection des participants, différents spécialistes de chacun des milieux étudiés, et n'étant pas artistes eux-mêmes, ont été approchés afin qu'ils produisent une liste d'artistes remplissant les conditions pré-établies. Les artistes dont les noms revenaient le plus fréquemment dans l'ensemble des listes soumises ont d'abord été invités à participer. Des artistes nommés moins souvent, mais dont le profil venait compléter le lot sur le plan de la diversité des pratiques et des parcours, ont aussi été contactés. Au rythme des acceptations, des refus et des disponibilités des artistes présélectionnés, d'autres artistes présents sur les listes ont été sollicités pour obtenir un échantillon suffisamment grand.

## **2.7. Limites**

Bien entendu, malgré toutes les préoccupations susmentionnées, il faut souligner les limites de notre échantillon. Tout d'abord, nous n'avons rencontré que des individus associés aux domaines des arts visuels et de la musique, notre étude ne saurait donc prétendre être représentative de l'ensemble des disciplines artistiques présentes sur le territoire montréalais. La danse et le théâtre, pour ne nommer que celles-ci, brillent par leur absence. Cela s'explique notamment par les contraintes de temps et de ressources dont nous disposons pour réaliser cette étude. Si nous avons privilégié les arts visuels et la musique, c'est qu'un grand nombre d'institutions et d'organismes oeuvrant auprès des artistes dans ces domaines sont présents à l'intérieur des limites du QDS. L'effet de l'implantation de ce dernier sur ces acteurs était donc plus facilement palpable et accessible. De plus, les disciplines de la musique et des arts visuels obéissent à des modes de fonctionnement différents. Tandis que la première s'inscrit plus facilement dans la logique des industries culturelles, la seconde tend à y résister puisque la valeur de l'œuvre originale y prime toujours. Il semblait donc pertinent de s'intéresser à ces deux disciplines afin de vérifier

si la perception exprimée par les artistes de chacune d'entre elles serait la même, ou si, au contraire, émergerait une perception distincte, potentiellement influencée par les modes d'existences et de diffusion différents des productions qui leur sont associées.

Il faut aussi mentionner le nombre limité de participants, soit 16. Bien qu'il nous ait permis d'accéder à quantité de points de vue pertinents, nous ne pouvons affirmer que l'ensemble des perceptions de la communauté artistique montréalaise est représenté dans notre étude. Toutefois, afin de nous en rapprocher le plus possible, nous nous sommes assuré d'atteindre le point de saturation dans les réponses recueillies (Savoie-Zajc : 305). En effet, nous n'avons arrêté le processus d'entretiens qu'au moment où nous ne récoltions plus de nouvelles réponses aux questions abordées.

Enfin, nous devons souligner que les entretiens ont été conduits en français et auprès d'une majorité d'artistes francophones. Un seul des participants a pour langue principale l'anglais. Sans vouloir entrer dans un débat concernant la question linguistique, nous émettons l'hypothèse qu'il pourrait exister des perceptions différentes du QDS dans la communauté artistique anglophone, et même allophone, aspect qu'il serait cependant intéressant d'élucider dans le cadre d'une autre étude.

## CHAPITRE 3 : LES RÉSULTATS

De multiples perceptions du QDS se côtoient chez les artistes montréalais. Celles-ci sont parfois positives, parfois négatives, et forment un amalgame de préoccupations qui varient selon le milieu artistique de provenance et les aspects observés. Pour certains artistes, le QDS se définit d'abord comme un ensemble d'infrastructures destinées à répondre aux besoins des grands événements extérieurs qui se déroulaient autrefois dans un espace inadapté à leurs besoins; pour d'autres, il s'agit plutôt de concentrer l'activité artistique à Montréal et ainsi de créer un point de rassemblement pour ses citoyens. Alors qu'il est généralement reconnu que le territoire était déjà voué au spectacle avant l'implantation officielle du projet, le QDS est parfois considéré comme une opération d'habillage se superposant à la nature antérieure des lieux, une volonté d'en donner une image plus attrayante afin d'en faire un emblème du *Montréal : métropole culturelle*. Mais surtout, il se dégage de nos entretiens que le QDS est perçu comme un lieu de diffusion, qui ne flirte que de très loin avec la création.

Dans le cadre de ce troisième chapitre, nous allons tenter de mettre en relief les différentes perceptions en circulation. Nous présenterons d'abord les grandes attitudes générales, c'est-à-dire les points où il y a consensus chez la majorité des artistes rencontrés. Puis, nous mettrons en lumière les aspects où il y a divergence entre les milieux de la musique et des arts visuels. Nous validerons ensuite nos résultats par une analyse des perceptions des artistes montréalais circulant dans divers documents écrits. Enfin, nous terminerons par une mise en perspective de nos résultats en rapport à la vision promue par le PQDS. Cet exercice nous permettra de vérifier s'il y a concordance, ou non, entre le discours officiel et la façon dont il est perçu par les artistes.

### 3.1. Attitude générale

#### L'absence d'un sentiment d'appartenance

Lors de la réalisation de nos entretiens, un point nous a rapidement frappé et son importance n'a cessé de croître par la suite : les artistes montréalais se sentent peu, et souvent pas du tout, concernés par le QDS. En effet, nous nous trouvons face à une situation fort éloignée de tout sentiment d'appartenance à ce projet, pourtant à saveur culturelle. Tel que le mentionne explicitement le promoteur de spectacles et batteur d'une formation pop, Jean-Daniel : « Y'a personne, à moins que quelqu'un me contredise là-dessus, mais je ne sens pas de sentiment d'appartenance au QDS chez personne ». Même son de cloche chez Sébastien, photographe et coordonnateur d'un centre d'artistes : « Je me sens même pas concerné. Même si je suis artiste, même si je m'intéresse à la culture et que je veux réfléchir à tout ça. Ce qui m'intéresse ne se déroule pratiquement pas là. » À quoi cette situation tient-elle ?

Tout d'abord, la majorité des artistes rencontrés ont le sentiment de ne pas être les artistes visés par le QDS. Par exemple, Geneviève, une chanteuse folk, s'identifie plutôt à un milieu *underground*, à une contre-culture, qui n'est pas ce qui est mis de l'avant dans le QDS, selon elle. Elle souligne notamment que la taille des salles présentes sur le territoire constitue en elle-même une limite. Sa formation ne pourrait jamais se permettre de jouer dans un lieu conçu pour accueillir 400 personnes, encore moins 2000. Cela nous conduit à un avis partagé par de nombreux participants, à savoir que le QDS s'adresse à des artistes plutôt *mainstream*, ou du moins bénéficiant d'une grande reconnaissance publique. Ce que certains désignent comme « des gros noms ». Rappelons que notre échantillon comprenait pourtant des artistes de ce type, mais ceux-ci n'ont guère démontré plus d'intérêt que les autres pour le projet. À ce stade-ci, il faut toutefois apporter une nuance et indiquer que les musiciens voient tout de même un plus grand potentiel d'opportunités dans le QDS que les artistes visuels. Pour ces derniers, il apparaît clairement que le lieu n'a pas été conçu pour eux et qu'il accommode plus spécifiquement les arts de la scène, et encore plus particulièrement la musique. Nous reviendrons sur cette distinction entre les deux catégories d'artistes un peu plus loin dans ce chapitre.

En deuxième lieu, il est intéressant de constater que peu des artistes rencontrés fréquentent le QDS de façon régulière et surtout pour des motifs extérieurs à leurs activités professionnelles. Une perception partagée par la majorité veut que cet espace ne soit pas attirant de manière générale : il y a absence de bons restaurants, surabondance de touristes, et la culture présentée ne correspond pas au type qu'ils aiment consommer. Bien entendu, que la culture et la création soient le gagne-pain des individus rencontrés peut expliquer qu'ils aient peu envie de se retrouver dans un quartier culturel pour leurs loisirs. Suzanne, flûtiste à l'OSM, confirme cette hypothèse : « Je vais pas aux spectacles moi, je les donne ! Et puis, si j'ai une soirée *off*, je suis bien contente d'être à la maison. » Cependant, tout ne peut se résumer à cette seule variable. L'enjeu du type de productions présenté est l'un des éléments les plus fréquemment cités. Alors que Sébastien nous dit que « c'est pas ce que je recherche, ce n'est pas ce que je veux consommer comme culture, pis ça répond pas à ce que moi je veux voir comme spectacle de musique, ou comme film », Antoine renchérit : « Ça s'adresse au montréalais moyen, celui qui sort pas en galerie, celui qui va pas gratter pour aller voir des shows plus indépendants, qui s'intéresse pas à la scène. » La plupart des interviewés présentent un penchant en faveur des plus petits lieux de diffusion qui ont une programmation moins « grand public », plus spécialisée.

### **Un lieu de diffusion, plus que de création**

Bien que les artistes interrogés ne se sentent guère concernés par le QDS, cela ne veut pas dire qu'ils le rejettent en bloc pour autant. Au contraire, même si la programmation actuelle n'est pas de nature à les intéresser, ils reconnaissent l'importance du projet pour la diffusion. En fait, il faut souligner que le QDS est perçu d'abord et avant tout comme un lieu de diffusion. Cette fonction n'est pas contestée et plusieurs s'accordent pour dire qu'elle devrait être mise en valeur et davantage exploitée. Selon Marie, directrice d'une galerie d'art et artiste conceptuelle, « on pourrait mieux consolider le pôle de diffusion, parce que oui, ce n'est pas un lieu d'ateliers d'artistes, mais c'est un lieu d'organismes culturels. » Elle croit ainsi que des mesures devraient être prises afin de favoriser la concentration d'organismes culturels de diverses natures et de différentes tailles : des centres d'artistes autogérés, des maisons d'édition, des agences d'artistes, etc. Elle évoque notamment le potentiel du Wilder,

cet édifice patrimonial inoccupé depuis près d'une décennie<sup>8</sup>, qui pourrait devenir une véritable fourmilière d'organismes oeuvrant de la diffusion. En ce sens, sa réflexion rejoint la volonté du PQDS (2004) de consolider les éléments déjà en place sur le territoire, c'est-à-dire de profiter de l'actuelle présence de nombreux acteurs, afin d'en attirer de nouveaux et de maximiser la concentration d'organismes culturels. Pour les artistes interrogés, les efforts devraient véritablement être dirigés vers les promoteurs et les producteurs, plutôt que vers eux. C'est notamment ce que croit Jean-Daniel, pour qui le QDS apporte davantage pour l'ensemble des acteurs qui gravitent autour des artistes: « Pour moi, c'est une autre façon de promouvoir les spectacles. Qu'est-ce que ça va changer dans la vie des artistes en général ? Bof, ça change plus la vie des promoteurs et des gens qui font de la production ». Il existe ainsi un consensus chez les artistes qui privilégie une vision du QDS tenant de la diffusion, de la représentation. Le QDS est perçu comme un lieu où l'on présente et les actions entreprises devraient donc cibler les acteurs oeuvrant dans cette sphère.

Nous l'avons dit précédemment, le QDS n'est pas perçu comme un lieu adéquat pour la création. Du point de vue de plusieurs musiciens, il ne s'agit pas d'un espace inspirant pour composer, ni très adapté pour répéter puisque le son généré possède un grand potentiel de conflit avec les autres fonctions présentes au centre-ville. Du côté des arts visuels, il apparaît que l'activité du centre-ville et du QDS ne colle pas non plus au travail d'atelier. Sébastien le pose d'ailleurs très clairement : « Ça donne rien d'avoir un atelier dans le QDS parce que c'est pas notre réalité. Les deux ne sont pas compatibles. Tu peux pas te promener avec des feuilles de *plywood* pendant le festival de jazz ». L'intention de faire du QDS un lieu de création semble donc idéalisée puisque les activités engendrées par la création et celles de la diffusion sont difficiles à concilier. L'atelier, tout comme le studio de répétition, sont présentés comme des lieux de liberté. Il est important de pouvoir y accéder à tout moment du jour et de l'année, de pouvoir y accomplir nos activités artistiques sans trop de restriction, et cela pour un loyer relativement modique<sup>9</sup>. Sur ce dernier point, il faut souligner que la

---

<sup>8</sup> Le 28 janvier 2011, Radio-Canada annonçait sur son site Internet que le gouvernement du Québec venait de donner son accord à la rénovation du Wilder. Selon Radio-Canada, les organismes devant y installer leurs bureaux sont notamment les Grands Ballets canadiens, les Ateliers de danse moderne de Montréal (LADMMI), la compagnie Tangente, le Conseil des arts et lettres du Québec, et le ministère de la Culture (Radio-Canada, 2011).

<sup>9</sup> Au sujet de l'importance symbolique du studio pour les artistes visuels, voir notamment Alison Bain (2004).

majorité des artistes doute fortement que leur soit un jour accessible financièrement un espace de création au QDS, c'est-à-dire en plein centre-ville, là où les loyers sont généralement les plus élevés.

En dernier lieu, mentionnons que de nombreux artistes relèvent une certaine ironie dans la volonté d'intégrer la création au mandat du QDS. Cette perception tient au fait qu'il y a déjà eut sur ce territoire un grand nombre de lieux de création, mais que les artistes qui les occupaient en ont été évincés au début des années 2000. Les exemples emblématiques de cette situation sont l'immeuble Blumenthal, aujourd'hui la maison du Festival de jazz, et le 10 Ontario Ouest, devenu un ensemble de condominiums. Pour plusieurs décennies, ces deux édifices ont été les hôtes d'ateliers d'artistes et de studios de répétition, mais désormais, cette réalité appartient au passé. Pour Luce, présentée en introduction, qu'on demande aujourd'hui aux artistes de revenir tient de l'arrogance : « Mais qui est-ce qui va aller là ? C'est plus nous autres qui va y retourner, on est rendu ailleurs, on est allé de l'avant ». La réaction est encore plus vive chez David, artiste médiatique et commissaire : « Pourquoi ça PREND des artistes ? Pourquoi ça prend des artistes pour légitimer votre maudite affaire. On est ailleurs, on s'est reconstruit ailleurs. Moi, ce n'est pas vrai que je vais aller me prendre un atelier au centre-ville. »

À la lumière de ces quelques considérations, il apparaît clairement que le QDS est perçu par les artistes comme un lieu de diffusion, et non de création. Marie résume bien la situation : « Pour moi, le centre-ville n'est pas un pôle de création, c'est un pôle de diffusion. Ça fait nombre d'années maintenant qu'on est parti, ça fait déjà 10 ans, 20 ans. » Cependant, alors que Sébastien mentionne ironiquement que « le réel point fort du QDS sur les arts visuels, c'est que quand les artistes ont été évincés, ils se sont mobilisés pour aller ailleurs », naît l'idée que le QDS doit être pensé en regard d'un ensemble plus grand de pôles artistiques répartis sur l'ensemble du territoire de la Ville de Montréal.

## La culture au centre-ville

Avant de nous pencher sur la problématique des pôles artistiques à Montréal, commençons par nous attarder à l'importance symbolique accordée à la présence de la culture au centre-ville. En effet, le fait qu'une grande part de ce dernier soit consacrée à des activités culturelles<sup>10</sup> est perçu par plusieurs artistes comme une reconnaissance de l'apport social et économique de la culture à la société ; et comme une affirmation du caractère culturel de Montréal. Dans cette optique, l'implantation du QDS participerait à la construction du *Montréal : métropole culturelle* et deviendrait une partie intégrante de son identité. Pour Marie, Montréal « mérite » qu'une partie de son centre-ville soit dédié aux arts de la scène. D'ailleurs, avec la question du centre-ville, vient aussi celle de l'accessibilité à la culture qu'il favorise. Suzanne explique l'enjeu en ces termes : « C'est toujours bien qu'on mette de la culture au centre de la ville, à la portée des gens. On ne sait jamais qu'est-ce que ça peut faire pour un humain, ou pour un enfant surtout, d'avoir accès à voir et/ou entendre quelque chose. » Avec le QDS, il semble que les gens savent dorénavant « à quelle adresse aller », ce qui rendrait la culture à la portée de tous.

Toutefois, bien que l'occupation du centre-ville par des activités de diffusion culturelle soit perçue de façon positive par les artistes, il ne faut pas sous-estimer la complexité de l'implantation du QDS. La question de la cohabitation des fonctions, notamment la fonction de diffusion et la fonction résidentielle, peut provoquer des situations tendues, entre autres relativement à la gestion du bruit. En effet, le PQDS a fait la promotion du QDS sous la vision : « Vivre, créer et se divertir au centre-ville » (PQDS, 2004). Dans les dernières années, encouragés par le premier élément de cette vision, de nombreux projets de condominiums ont vu le jour à l'intérieur du quadrilatère. Cependant, Marie rappelle que cela ne s'est pas fait sans heurts :

*« Où je vois des problèmes, c'est toute cette question de la mixité et de la vie en ville. Il y a beaucoup de condos qui se construisent. Je sais pas si c'était ça le plan, mais il y a d'autres types de problèmes qui arrivent, comme c'est sorti avec les DJ et la SAT. »*

---

<sup>10</sup> À ce moment-ci de notre étude, nous prendrons pour acquis qu'il s'agit bel et bien d'activités culturelles, bien que la légitimité de cette affirmation soit remise en question plus loin en ces pages, dans la section consacrée aux divergences entre les disciplines.

*Les condos disent « ça fait trop de bruit ». Est-ce qu'on est dans un QDS ou on est dans quoi ? Tout ce mouvement-là de réinvestissement du centre-ville par des personnes plus riches qui quittent leur banlieue, tout ça, je trouve qu'elle n'est pas travaillée...la mixité, la vie sociale, la vie ensemble. Dans un centre-ville, il faut que tu t'attendes à avoir du bruit. Faque-là, on fait quoi avec notre QDS ? »*

Il apparaît ainsi difficile de concilier la présence des fonctions résidentielle et de diffusion. Alors que toutes les deux semblent progresser en parallèle, en entretenant peu de rapport entre elles, certains artistes se demandent comment elles parviendront à cohabiter dans le long terme. Il s'agit cependant d'une problématique complexe puisque si leur coprésence peut provoquer des frictions, il ne semble pas davantage souhaitable d'aspirer à un quartier monofonctionnel. Pour Antoine, il est essentiel de préserver une mixité urbaine puisque l'inverse conduit à créer des quartiers peu conviviaux. La présence de commerces de proximité est aussi ciblée par plusieurs artistes comme un élément primordial afin que le quartier puisse être vécu au quotidien, en dehors des périodes de festival.

### **Le QDS et l'ensemble de l'écosystème artistique montréalais**

Alors que, d'une part, la présence du QDS au centre-ville soulève de nombreux enjeux pour ce secteur précis, d'autre part, elle conduit à se questionner sur sa relation aux autres quartiers de la municipalité. En effet, dans l'esprit de nombreux artistes, le QDS doit être étudié en regard des autres pôles artistiques du territoire montréalais. Tel que nous le mentionnions précédemment, si le QDS est essentiellement un espace de diffusion, il faut alors se demander quelle est l'ampleur de son impact sur les espaces de diffusion situés à l'extérieur de ses limites, tout comme sur les lieux où tendent actuellement à se regrouper les fonctions de création artistique. Ce sont ces questions que nous nous proposons d'explorer dans la prochaine section.

Pour la majorité des artistes rencontrés, il est crucial que toutes les activités de diffusion ne soient pas centralisées dans un seul lieu et qu'une partie de celles-ci soit au contraire préservée à l'extérieur du centre-ville. Jean-Daniel abonde dans ce sens : « C'est peut-être un des dangers que je vois du QDS, l'espèce de ghettoïsation. C'est de dire que c'est là que

les shows se passent et qu'on ne regarde plus ailleurs. » Car Montréal compte de nombreuses petites salles situées en dehors des frontières du QDS, mais pourtant essentielles au dynamisme de sa scène musicale. Les exemples les plus fréquemment cités sont la Casa del popolo, le Il Motore, le Divan Orange et l'Escogriffe. Voici comment Geneviève se positionne à leur sujet : « Personnellement, je serais pas prête à voir ce genre de place-là se déplacer au centre-ville. Je trouve que ça enlèverait au cachet. Moi, ce que j'aime comme *band*, c'est jouer dans un quartier, avec du monde de quartier. » Jean-Daniel souligne de plus le caractère pratique et convivial de ces salles : « Je connais pleins de gens qui déménagent de plus en plus vers le nord, par exemple. C'est le fun des fois d'avoir un *show* où tu n'es pas obligé d'aller super loin de chez-vous, qui est juste à côté ». La crainte que toutes les ressources financières et les mesures d'aide ne soient plus tournées que vers le seul territoire du QDS, au détriment des autres lieux de diffusion à Montréal, est aussi très présente chez les artistes. Pour synthétiser, nous pourrions dire que l'enjeu qui surplombe toutes ces préoccupations est l'idée que la culture doit être vivante et promue sur l'ensemble du territoire montréalais. Le QDS se positionne comme un outil dans cette voie, en générant plus d'intérêt pour la culture en général, et possède donc le potentiel de créer un rayonnement vers ce qui se passe à l'extérieur de ses limites. Pour réaliser cet idéal, il faut cependant s'assurer de la survie des plus petits lieux évoqués précédemment.

Pour les artistes en arts visuels, les préoccupations sont similaires, mais concernent davantage les pôles de création que les lieux de diffusion. La question se pose ainsi : si le QDS n'est pas envisagé comme un lieu de création, alors quels quartiers assument désormais ce rôle ? Voici ce que nous dit David :

*« Je pense que ce qui transparaît, c'est que ce n'est pas juste un quartier qu'il faut accommoder, c'est la ville au complet et le déplacement que le QDS a créé. C'est vrai que maintenant, on (les artistes) se concentre dans des quartiers, on se concentre dans le Sud-Ouest... Regarde ce qui se fait dans Hochelaga, ce qui se fait dans le Mile End. »*

Il paraît essentiel pour les artistes de préserver et de consolider les dynamiques qui se sont créées au courant des dernières années dans des quartiers plus excentrés, bien que toujours

dans les arrondissements centraux, notamment dans le Mile End, Centre-Sud, Hochelaga et le Sud-Ouest. Pour Marie, ces quartiers sont plus mixtes, avec du résidentiel, et lui paraissent mieux réfléchis, mieux intégrés. Ce sont aussi des quartiers où se sont formées naturellement des communautés d'artistes. Ces dynamiques n'ont pas été imposées par le haut, comme l'est parfois perçu le QDS, mais ont émergées d'elles-mêmes. La question de la communauté semble aussi très importante. Sébastien évoque l'exemple du Mile End : « Il y a une communauté qui se tient fort. Le Fashion Plaza<sup>11</sup>, il y a une centaine d'artistes là-dedans, il y a des ateliers de bois, il y a des photographes. Les artistes s'échangent des services. » Il semble primordial pour les artistes d'être entouré des leurs puisque la proximité facilite l'échange de services, les rencontres fortuites et stimule la création. Dans la mesure où il n'y a plus tellement d'artistes qui occupent le QDS, celui-ci est encore moins intéressant comme lieu de création car il est synonyme d'isolement.

Ces réflexions nous conduisent au passage à soulever un dernier élément, à savoir le manque d'espaces de création à Montréal. De nombreux artistes, tant en musique qu'en arts visuels, nous ont mentionné les difficultés de plus en plus grandes qu'ils éprouvent à trouver des espaces de travail adaptés à leur besoin, et surtout, abordables. À moitié sur le ton de la blague, Jean-Daniel nous dit qu'il y a là un créneau d'affaire intéressant : « Il y a tellement de monde qui font de la musique et qui cherchent des locaux, c'est ridicule. C'est une *business*... si j'avais de l'argent, je prendrais un *building* et je ferais des locaux de pratique parce qu'il y en a toujours de besoin. C'est vraiment une denrée rare. » La situation est la même en art visuel. Non seulement l'offre d'atelier est-elle limitée, mais les artistes sont constamment exposés à la possibilité d'être évincé, tel que l'ont démontré les cas du 10 Ontario Ouest et plus récemment celui du 5555 de Gaspé. Dans ce contexte, il paraît essentiel de consolider les espaces de création existants, c'est-à-dire de prendre des mesures pour éviter que les artistes puissent en être évincés du jour au lendemain et s'assurer que les coûts de location demeurent abordables<sup>12</sup>. Bien entendu, cette

---

<sup>11</sup> Le Fashion Plaza est un immeuble situé au 5455 rue de Gaspé, dans le quartier Mile End, à Montréal. Ancienne manufacture associée au domaine du textile, il abrite aujourd'hui une grande quantité d'ateliers de création, bureaux de production, locaux de répétition et espaces de diffusion.

<sup>12</sup> Dans le secteur Saint-Viateur Est, l'organisme Pied Carré a d'ailleurs été mis en place pour réfléchir à ces questions et entreprendre des actions pour sécuriser les espaces de création sur ce territoire. En effet, la vente en juin 2011 du 5455 rue

problématique n'est pas directement liée au QDS. Cependant, elle contribue parfois à alimenter une perception négative du projet puisqu'elle souligne la distance entre les besoins réels des artistes montréalais et les nouvelles infrastructures coûteuses qui leur sont proposées. Il est probable que si les artistes avaient été invités à cibler des secteurs d'intervention prioritaires concernant leur discipline, leurs réponses n'auraient par convergées vers la création du QDS.

### **L'importance de l'accessibilité aux infrastructures et espaces publics**

Les entretiens réalisés ont aussi permis de révéler l'importance pour les artistes de l'accessibilité aux infrastructures et espaces du QDS. De leur point de vue, comme ce sont des équipements publics pour lesquels les contribuables ont payé, il est important qu'ils servent la communauté. Par exemple, Antoine est professeur à l'école des arts visuels et médiatiques de l'UQÀM, il conçoit essentiellement le QDS comme une « matrice technique » : des installations de grande qualité qui permettent de déployer rapidement des évènements, sans qu'il y ait trop d'inconvénients pour les riverains. Il souligne que ce serait une ressource absolument inestimable pour son enseignement de pouvoir accéder à ce qui a été mis en place :

*« Je donne des cours à l'UQÀM, je me dis que ce serait bien s'il y avait une politique d'accès public, jusqu'à un certain point, à ces équipements. Bénéficiaire d'infra et d'équipements de type industriel juste à côté pour amener mes étudiants faire un show extérieur, je pense que ça serait bon et pour eux, et pour l'UQÀM, et pour le QDS. »*

En rendant ces infrastructures accessibles le plus possible, elles pourraient servir une large palette de pratiques, assumer une fonction éducative et ainsi créer une plus grande animation dans le quartier. Toutefois, il semble exister un décalage entre la volonté des artistes de démocratiser l'accès aux installations et la volonté perçue du PQDS. François est membre d'un groupe de rock garage, il est persuadé qu'il doit être très difficile pour de petites

---

de Gaspé (le Fashion Plaza) fait planer l'ombre d'une augmentation future des loyers et de possibles évictions. Alors que le secteur Saint-Viateur Est abrite la plus haute concentration géographique d'artistes et de travailleurs culturels au Canada, plusieurs acteurs culturels et politiques craignent pour la survie de ce foyer de création. À ce sujet, Pied Carré (2011) a fait paraître un communiqué de presse appelant les décideurs à entreprendre des démarches afin de sécuriser ce qu'il considère comme un élément essentiel du statut de Montréal comme ville créative.

entités de mener des projets dans le QDS. Il évoque notamment l'aspect financier, mais aussi la sélection qui semble très sévère des personnes qui peuvent, ou non, accéder aux infrastructures. C'est aussi ce que perçoit Joël, qui est producteur de musique électronique et employé d'une agence de *booking* : « Si tu veux juste faire un show là, bon, disons moi, est-ce que je peux me servir de la place ? Hum, j'imagine que non. Pourtant, c'est souhaitable qu'on puisse tout simplement jouer là. »

Au niveau des espaces publics du QDS, les artistes soulignent l'importance de les dynamiser et d'en faire de véritables espaces d'interaction. Cependant, encore une fois, ce n'est guère la perception qui règne en ce moment puisque les interviewés les envisagent comme un cadre très rigide, à la fois contrôlé et contrôlant. Les artistes ne manquent pourtant pas d'idées pour remédier à cette situation et insérer davantage de spontanéité dans ces places et promenades. Par de belles journées d'été, de nombreux travailleurs des environs vont manger sur l'esplanade de la Place des arts et la place des Festivals, pourquoi ne pas saisir cette occasion ? Ces lieux peuvent aisément devenir les hôtes de petits spectacles ; un micro, des tréteaux, et la scène est mise pour accueillir des représentations face à un public déjà présent. Pour nourrir la réflexion sur ces possibilités, les artistes évoquent notamment les exemples de Shakespeare dans le parc et du Speakers Corner, à Londres. La possibilité d'installations à court terme, aisément démontables, est aussi relevée par Frédéric :

*« Il y a un peu trop de béton. Pour moi, chaque surface plate pourrait être utilisée. (...) On pourrait développer des artistes locaux, leur donner une chance d'exposer à du monde qui n'entreront pas au Belgo ou des lieux de même. À l'extérieur, c'est possible si c'est bien planifié. Bon, c'est Montréal, c'est jamais bien planifié, mais si c'est des affaires qu'on peut enlever quand y'a des grandes foules qui arrivent...Bien géré, ce serait pas cher du tout. »*

Il apparaît ainsi que par des actions simples et peu coûteuses, il pourrait être possible de tirer un plus grand profit du potentiel offert par les espaces publics du QDS. L'événement *Bombe sur la Main*, tenu en mai 2010 par le PQDS (2010a), est un exemple d'initiative saluée par plusieurs artistes. Réunissant des artistes de l'univers du graffiti, cette journée de peinture en public a mené à la création de grandes murales sur le boulevard Saint-Laurent.

Malheureusement, ces œuvres auront eu une courte vie (Radio-Canada, 2010), mais il demeure que de telles rencontres entre les artistes et le public sont grandement appréciées.

Au-delà de la programmation artistique des espaces publics du QDS surgit aussi une réflexion générale sur l'occupation de la rue et des espaces publics à Montréal. Joël pose ainsi la situation : « On est sensé être une ville importante culturellement et il n'y a même pas d'art de rue. Il n'y a pas de bouffe de rue non plus. Tout ce qui est de rue manque beaucoup, il me semble, à Montréal. » Cette appropriation de la rue par des vendeurs et des artistes manque à plusieurs. Marie souligne qu'à Barcelone, face à l'équivalent du MACM, il y a une grande place où les gens font du *skate* et du petit commerce. Ces activités créent une animation et font vivre l'espace public. Bien que cette absence d'appropriation de l'espace urbain ne soit pas liée uniquement au QDS, elle constitue cependant une piste de réflexion sur les moyens de faire vivre ces nouveaux espaces.

### **La place des plus petits acteurs**

Les enjeux de l'accessibilité amènent aussi à réfléchir sur la place des plus petits acteurs dans la structure du QDS. En effet, il est généralement perçu que les grands joueurs culturels, comme Spectra et Juste pour rire, ont une place assurée au sein du QDS, mais que rien n'est moins sûr pour les plus petits. La question ne concerne pas uniquement les festivals, mais aussi les lieux de diffusion plus marginaux. Pour Myriam, une pianiste spécialisée dans le répertoire contemporain, les choses semblent aller vers la bonne voie puisque l'Association des petits lieux d'art et de spectacles (APLAS) détient maintenant un siège sur le conseil d'administration du PQDS. Grâce à cette position, l'APLAS peut exprimer les besoins de ses membres, et surtout, s'assurer de se faire entendre. Ce siège apparaît comme une reconnaissance de l'importance des petits lieux de diffusion au sein du QDS et agit, en quelque sorte, comme une protection pour la diversité artistique du territoire. Il remédie aussi, bien que partiellement et tardivement, à l'absence de consultation des artistes en amont, alors que le QDS n'était qu'un projet à l'étape de conceptualisation.

Plusieurs artistes soulignent de plus la présence des Katacombes, une coopérative de travail qui agit comme bar et salle de spectacle, et supporte la scène *underground* locale et internationale. En 2010, les Katacombes ont été inclus dans le plan lumière et disposent dorénavant des fameuses rangées de points rouges au sol, devant leur immeuble. Cette signature leur assure une grande visibilité et affirme leur présence dans le QDS. Il semble donc y avoir une ouverture à des lieux de diffusion plus petits et plus marginaux, ce qui peut potentiellement encourager le développement de créneaux artistiques moins « grand public ». Myriam considère qu'une vision d'inclusion et de compromis taille tranquillement sa place. Cependant, il s'agit d'un travail de longue haleine et plusieurs défis restent à venir. Parmi ceux-ci, l'augmentation de la valeur foncière des espaces situés à l'intérieur des frontières du QDS, qui risque de faire peser une grande pression sur les petits lieux de diffusion.

### **Le QDS et les festivals**

En dernier lieu, nous examinerons la relation qui unit le QDS aux festivals se déroulant sur son territoire. Nous relèverons d'abord la confusion qui existe entre l'un et l'autre, alors qu'ils sont souvent considérés comme un seul et même objet; puis, nous nous pencherons un instant sur la perception que les artistes ont de Spectra, puisque le rôle de cet acteur au sein du QDS est revenu régulièrement au cours des entretiens.

À ce stade-ci de son développement, l'identité du QDS est encore floue pour la majorité des artistes rencontrés. L'absence d'une frontière claire entre le projet du QDS et les grands festivals<sup>13</sup> est l'un des éléments témoignant de cette confusion. En effet, les artistes réfèrent souvent à l'un ou l'autre sans distinction. Par exemple, lorsqu'ils sont questionnés sur l'inclusion de la relève dans le QDS, les artistes répondent généralement qu'elle y a bel et bien sa place en appuyant leur réponse sur la présence des artistes en début de carrière dans les grilles de programmation des festivals. C'est notamment le cas de Joël qui nous dit : « Aux francos, moi mon *band* il n'est même pas signé et j'ai joué là plein de fois.

---

<sup>13</sup> Festival International de jazz de Montréal, Les Francofolies de Montréal, Festival Juste pour rire et Montréal en Lumière.

Les exemples abondent. » Joël est l'un des rares à avoir affirmé se sentir inclus, comme artiste, dans le QDS. Cela nous a amené à constater que les artistes qui ressentent un sentiment d'inclusion dans le projet sont précisément ceux qui ont déjà participé à l'un ou l'autre des festivals. La possibilité de jouer en extérieur au centre-ville de Montréal apparaît comme une expérience unique comportant une valeur exceptionnelle. Si le sentiment d'inclusion émerge en contexte de participation aux festivals, alors il est difficilement atteignable pour les artistes en arts visuels. C'est ce que souligne Sébastien : « Ce sont plutôt les musiciens qui profitent de ça, s'ils sont *bookés*. De toute façon, il y a plein de scènes, de cases horaires pour faire entrer les *bands*. Mais pour nous autres, les artistes visuels, c'est moins évident. » Il se dégage ainsi de ces quelques observations que les perceptions du QDS sont fortement imprégnées des perceptions que les artistes ont des grands festivals. Certes, ces manifestations sont un élément clé du QDS, mais ce dernier est un projet plus vaste qui ne se réduit pas à celles-ci.

Nous profiterons de cette ouverture sur les grands festivals pour souligner que les positions des artistes à leur égard sont fort variées et qu'elles se définissent majoritairement en fonction de Spectra<sup>14</sup>. Il est difficile d'identifier d'où proviennent ces perceptions diverses, dans la mesure où elles ne peuvent être associées à tel ou tel profil de participant. Pour certains artistes, Spectra est actif depuis longtemps dans le milieu de la diffusion à Montréal et remplit bien son mandat. Spectra aurait contribué à mettre Montréal « sur la carte » et offre année après année des programmations de qualité. Toutefois, pour d'autres, les festivals qu'offre Spectra occupent une trop grande part de l'espace public, limitant et contrôlant l'accès au centre-ville, et les programmations de ses festivals sont aussi jugées trop « grand public ». En rapport au QDS, il a été souligné à quelques reprises que le programme d'aménagement est resté trop collé aux besoins des grands événements générés par les festivals produits par Spectra, au détriment d'autres aspects, comme la vie de ces espaces publics en-dehors de la saison des festivals. De plus, il est généralement perçu que Spectra a une mainmise sur l'utilisation et la programmation de la place des Festivals. Dans les faits,

---

<sup>14</sup> L'Équipe Spectra a été fondée en 1977 par Alain Simard, André Ménard et Denyse McCann. En plus de produire le Festival International de Jazz de Montréal, Les Francofolies de Montréal et le Festival Montréal en Lumière, l'Équipe Spectra comporte aussi une étiquette de disque, une agence d'artistes et trois salles de spectacles.

ce n'est pas le cas, puisqu'il existe au PQDS un groupe de travail sur la programmation et les usages des espaces auquel tout promoteur peut soumettre un projet d'utilisation. Toutefois, cette perception témoigne de l'empreinte forte que laisse Spectra sur le QDS.

### **3.2. Variations selon les appartenances**

Jusqu'à présent dans ce chapitre, nous avons tenté de mettre en relief les grandes perceptions communes du QDS. Cependant, au fil de l'exercice, nous avons aussi relevé au passage quelques divergences entre les artistes en musique et en arts visuels. Par exemple, nous avons souligné que le QDS semble offrir plus d'opportunités aux premiers qu'aux seconds, notamment par l'intermédiaire de la participation aux grands festivals. De plus, l'ensemble du projet est perçu comme étant axé sur la diffusion, et plus particulièrement les arts de la scène, ce qui avantagerait plutôt les musiciens. Nous allons maintenant nous intéresser spécifiquement aux différences entre nos deux grands groupes de participants. Nous débuterons par les enjeux liés aux types de productions culturelles présentées dans le QDS et à la programmation des espaces extérieurs, puis nous nous pencherons sur ceux concernant les aménagements réalisés et l'identité visuelle.

#### **La culture présentée au QDS**

Lorsqu'ils sont interrogés sur la nature des activités culturelles présentées au QDS, les artistes en arts visuels apparaissent beaucoup plus critiques et sévères que leurs confrères musiciens. En effet, le fait même qu'il s'agisse de culture est d'abord mis en cause, la majorité s'entendant pour statuer qu'il s'agit plutôt d'industries culturelles. Comme l'explique Antoine, ce constat n'est pas si alarmant en soi, mais il s'agit d'une question d'honnêteté : « J pense pas qu'on puisse parler d'art. On peut parler d'industries culturelles, pis c'est correct, mais faudrait juste l'appeler comme ça devrait être appelé. Il faut assumer. » Les artistes visuels perçoivent ainsi une distance entre ce qu'ils considèrent comme de la culture et ce qui est présenté au QDS. Pour Louis, qui est peintre, la frontière entre l'un et l'autre est déterminée par l'indépendance des productions.

En second lieu, les artistes visuels s'entendent pour dire que ce qui est présenté au QDS appartient à une culture de masse, avec des propositions visant à plaire au plus grand nombre. Les créations plus « edgy » n'y auraient pas leur place, étant supplantées par des propositions plus faciles d'accès. Sébastien pense que le projet reste tout de même intéressant parce qu'il s'agit de culture, mais nuance rapidement sa position: « Ça reste une culture de masse, qui est vraiment très diluée. On prend la situation actuelle pis on la gonfle. Elle ne sera pas plus dense, elle va juste être plus grosse, pis c'est tout. » Il souligne de plus que la majorité des artistes présentés au QDS sont déjà très connus, on ne donnerait donc au public que ce qu'il connaît déjà, ce qui constitue à ses yeux un nivellement vers le bas.

Du côté des artistes du milieu de la musique, les critiques ne sont pas très virulentes à l'égard du type de culture promue dans le QDS. Il y a tout de même Jean-Daniel qui mentionne que l'une de ses craintes est que ce milieu devienne trop aseptisé et brime une certaine vitalité, par exemple en nuisant à la tenue d'évènements plus *underground*. Mais sinon, la majorité des musiciens perçoivent favorablement le bouillonnement de culture que crée le QDS et ne remettent pas en question qu'il s'agisse de culture. Le discours sur la culture de masse est aussi absent chez les musiciens. Au contraire, certains vont soulever des éléments du projet qu'ils perçoivent comme associés à une culture d'élite : l'Opéra de Montréal, l'Orchestre symphonique de Montréal, et plus généralement, les productions en salle de la PDA.

### **La programmation des espaces extérieurs**

Pour pallier aux lacunes qu'ils soulèvent, les artistes visuels proposent toutefois des solutions. La principale, et ciblée comme la plus urgente, réside dans la mise en place d'un comité de programmation composé de pairs. Celui-ci aurait pour mandat de veiller à la qualité artistique des propositions sélectionnées pour se produire dans les espaces extérieurs. De surcroît, il aurait l'avantage de rendre le processus de sélection plus

transparent, d'assurer la présence des arts visuels au sein du QDS et enfin, de susciter l'implication des artistes. Partant de cette première initiative, il serait ensuite plus facile de solutionner d'autres problématiques soulevées au cours des entretiens, par exemple le besoin de dynamiser l'usage des espaces publics du QDS. Marie est très positive à l'égard de cette approche :

*« La programmation, ça relève du PQDS, et là, il peut y avoir une influence plus grande. Je pense qu'on peut le (QDS) transformer beaucoup juste par la programmation culturelle. Qu'elle soit plus inclusive des différentes dynamiques, artistique et citoyenne, et que ça ne fasse pas juste un quartier des festivals. »*

Maintenant que les espaces sont aménagés, les artistes visuels croient qu'il serait possible de les faire vivre de nouvelles façons, en-dehors des festivals, et de permettre l'inclusion d'une discipline tenue à distance jusqu'ici, la leur. Bien que le discours des musiciens soit moins teinté de ces préoccupations, quelques-uns d'entre eux émettent des réflexions qui s'inscrivent dans la même perspective. François, entre autres, souligne que l'objectif devrait être de maximiser les opportunités sur le territoire afin d'y injecter un maximum de magie et d'inattendu. Il croit que les artistes, visuels et autres, sont tout désignés pour prendre cette initiative en main.

### **Aménagements urbains**

De manière générale, les artistes en arts visuels sont aussi beaucoup plus critiques des aménagements réalisés et de l'identité visuelle développée au QDS, et ce d'un point de vue esthétique. Leur appréciation de la place des Festivals, des structures d'éclairage, et du plan lumière est nettement plus mitigée que chez les musiciens. À cet égard, cette réflexion de Marie est éloquente : « Je pense qu'on est beaucoup plus heurtés comme artistes qui aiment la beauté du monde par un projet urbain qui n'est pas convivial, et qui n'est pas si beau. Qui est fragmenté, un peu morcelé. »

En premier lieu, les artistes visuels considèrent que les choix architecturaux et les aménagements urbains réalisés manquent d'audace. Bien que pour certains il s'agisse d'un

problème typiquement montréalais, le constat demeure que les choix effectués dans le QDS sont bien sages. Le manque de verdure, pour ne pas dire la quasi-absence de verdure, est aussi pointé du doigt. Elle est regrettée à la fois pour des raisons environnementales, la lutte contre les îlots de chaleur, et sur la base de critères d'usage, les espaces verts étant perçus comme plus conviviaux.

En tant que plus grand espace extérieur aménagé dans le QDS à ce jour, la place des Festivals ne pouvait passer sous le radar. La perception des artistes visuels à son sujet est ambivalente. Tout d'abord, l'aménagement général des lieux est jugé « correct », cependant, sa forme est associée à un corridor plus qu'à une place. Ainsi, bien que la superficie totale de l'espace soit importante, 75 000 pieds carrés, l'illusion donne à croire qu'elle est bien moins grande. La première impression de Louis ne trompe pas : « La place des Festivals, elle est bien belle, mais moi quand je l'ai vue, j'ai dit : C'est quoi cette placette ? Parce que excusez-moi, mais cet espace-là, c'est ce qu'on trouve dans les banlieues en Europe. » De plus, quiconque a visité ou vu des images de la place des Festivals n'a pu manquer de remarquer les imposantes structures d'éclairage qui y ont été déployées. Le design de ces grands mâts blancs a suscité de fortes réactions lors de leur dévoilement et les artistes visuels ne sont pas les plus doux envers elles. Qu'elles soient qualifiées avec dédain de pieuvre, ou plus banalement de brochettes, elles sont condamnées à tout coup.

Néanmoins, la perception des artistes visuels des aménagements n'est pas que négative. Il est généralement admis que le secteur de la PDA était grandement dégradé et que des actions de revitalisation étaient nécessaires. Si les interventions réalisées ne sont pas renversantes, on observerait tout de même une grande amélioration dans l'aménagement du quadrilatère. Antoine souligne avec humour : « C'est pas un truc que tu vas prendre en photo pour envoyer à ta famille en disant « wow, c'est beau ». Mais visuellement, c'est mieux organisé. » De plus, il apparaît que la place des Festivals est particulièrement bien adaptée pour recevoir des spectacles extérieurs et l'accent mis sur la circulation piétonne et les voies cyclables est aussi apprécié.

Du côté des artistes de la musique, la perception des aménagements est globalement plus positive. La place des Festivals est décrite comme belle, agréable et bien aménagée. Pour Marc, chanteur à l'Opéra de Montréal, sa présence dans le quartier le rend plus accueillant et contribue à en faire un milieu vivant. De leur côté, les structures d'éclairage ont la cote et Joël y voit même une référence au stade olympique, un élément identitaire de Montréal. Autre aspect grandement apprécié, le caractère piétonnier des aménagements et la réflexion qui a été portée sur l'ensemble de la circulation dans le quartier. La seule ombre au tableau provient de Jean-Daniel qui relève que la place des Festivals est bien adaptée à la réalité des festivals, mais que lorsqu'elle n'est pas animée par un grand événement, elle demeure plutôt banale.

### **Identité visuelle et *branding***

Sur le plan de l'identité visuelle développée et de la stratégie de *branding* générale, les intervenants rencontrés ne sont pas opposés d'emblée à l'idée. Par contre, les artistes en arts visuels reprochent à cette stratégie d'être insuffisante et mentionnent que des actions devraient suivre pour donner de la substance au projet. À l'heure actuelle, Louis estime que le QDS n'en est encore qu'au stade de décors et se demande ce que cette identité visuelle met comme « viande autour de l'os », en quoi elle n'est pas que « du vent ». Pour Antoine, il s'agit d'une identité très publicitaire qui, bien qu'elle unifie les communications graphiques et le territoire du QDS, n'est pas très riche. En somme, les artistes en art visuel cherchent le sens derrière l'image développée et ne le trouve pas pour le moment. Au sujet du plan lumière plus spécifiquement, l'idée qu'il ne s'agit que d'une opération d'habillage plutôt superficielle est assez présente. Cependant, Marie considère qu'il peut contribuer à renouveler le regard que les citoyens portent sur leur ville. Elle considère que le plan lumière est véritablement un travail d'artiste et l'associe à de l'art public. Elle est toutefois la seule à défendre cette position au sein des artistes visuels. Chez les musiciens, les réflexions sur l'identité visuelle du QDS ont pratiquement été absentes des entretiens. Peut-être pouvons-nous en conclure que cet élément ne constitue pas un enjeu déterminant à leurs yeux.

### **3.3. Analyse documentaire**

Par soucis de triangulation, nous avons étudié les perceptions des artistes montréalais du QDS circulant dans la sphère publique. Cependant, nous l'avons mentionné précédemment dans notre deuxième chapitre, peu de sources documentaires existent sur le sujet. Parmi les huit retenues, quatre prennent la forme de mémoires, deux sont des articles de périodiques et deux, des textes d'opinions. Nous les étudierons maintenant par type de source, en ayant le souci de faire des liens avec les perceptions identifiées dans les deux sections précédentes.

#### **Mémoires présentés à l'OCPM**

Déposés lors des consultations publiques du printemps 2009 sur les projets immobiliers du 2-22 et du Quadrilatère Saint-Laurent, les quatre mémoires étudiés se penchent principalement sur les enjeux rattachés au tronçon du boulevard Saint-Laurent compris entre le boulevard René-Lévesque et la rue Sainte-Catherine. Malgré leur intérêt ciblé, ils permettent tout de même de révéler des perceptions générales du QDS. D'entrée de jeu, mentionnons que l'un d'eux se dégage du lot, il s'agit de celui de Lorraine Pintal (2009), metteuse en scène reconnue et directrice artistique et générale du théâtre du Nouveau Monde. Celle-ci voit dans le QDS une opportunité de rendre le centre-ville de Montréal à l'ensemble de sa population. Elle est grandement en faveur de la revitalisation du secteur et soutient qu'il faut regarder vers l'avenir, plutôt que vers le passé. Sa perception est donc positive et enthousiaste, telle que nous pouvons nous attendre d'une membre du conseil d'administration du PQDS. Chez les trois autres mémoires, les perceptions du QDS traduisent une certaine inquiétude, notamment pour les pratiques artistiques marginales et les plus petits lieux de diffusion. Nathalie Gural et Amy Hudston (2009) font de la performance et se mobilisent pour assurer la survie d'événements s'inscrivant dans la tradition du Vaudeville, un genre artistique en marge, mais qu'elles considèrent hautement politique. Pour leur part, l'écrivain Louis Rastelli et l'artiste visuelle Geneviève Boyer (2009) soulignent le manque de consultation du milieu artistique, redoutent la suppression de l'échelle humaine dans les projets de revitalisation et se préoccupent de la survie des salles de spectacle du territoire. Dans les deux cas, l'aspect patrimonial, c'est-à-dire le respect de

l'histoire des lieux et des édifices qui en témoignent, est au cœur du discours. Enfin, l'artiste multidisciplinaire Julien Reiher Umojha (2009) est plutôt sympathique au projet, mais axe sa réflexion sur l'importance de la diversité culturelle et du caractère inclusif des actions entreprises. En somme, ces mémoires témoignent de préoccupations concernant les plus petits acteurs, qu'il s'agisse d'artistes praticiens ou de lieux de diffusion. Ils revendiquent l'importance de leur présence dans le QDS, présence qui était perçue comme mise en danger par le caractère imposant des projets immobiliers étudiés à ce moment.

### **Articles de périodiques**

Les articles de périodiques consultés confirment l'importance de la problématique liée à la vie et à la survie des petits lieux de diffusion, tant sur le territoire du QDS qu'ailleurs dans la ville. Tel que le souligne Mauro Pezzente, membre de la mythique formation Godspeed You! Black Emperor, cité dans l'article de Kelly Ebbels (2009): « The problem is why is the city giving millions of dollars to the QDS when they are all these small venues everywhere in the city that just need a little push ? ». Nous le soulignons plus tôt dans cette étude, les perceptions négatives du QDS émergent souvent lorsque le projet est considéré en perspective avec les besoins réels de la communauté artistique montréalaise. Opposée à la centralité du QDS, la survie des petits lieux de diffusion dans les quartiers autres que le centre-ville en inquiète plus d'un. Par exemple, Sébastien Croteau, directeur général de l'APLAS et musicien actif au sein de la scène indépendante depuis de nombreuses années, explique ainsi la situation des petits lieux d'art et de spectacle dans *La Presse* du 15 avril 2010 (Renaud, 2010) :

*« Plusieurs de ces opérateurs de salles sont locataires, et tous ne font pas énormément de profit. Leur apport à la vie culturelle est pourtant important. Pour eux, réaliser des travaux coûte très cher ; on tente de sensibiliser la Ville en ce sens, pour qu'elle puisse aider financièrement ces lieux à se doter de systèmes de son adéquats ou pour effectuer les travaux d'insonorisation qui règleraient le problème. »*

A priori, les artistes ne sont donc pas opposés au développement du QDS, mais soulignent que toutes les mesures d'aide et de financement ne devraient pas être tournées vers cet unique site, afin d'assurer une vie culturelle riche sur l'ensemble de l'île de Montréal.

## Textes d'opinions

Enfin, les deux textes d'opinions, l'un de Ghislain Poirier (2010), producteur de musique électronique et DJ, et l'autre de Jean-Robert Bisailon (2006), membre de la défunte formation les French B, ont en commun de pointer la dichotomie entre le discours officiel du PQDS et les actions observées. Ghislain Poirier prend pour prétexte un événement ayant fait l'actualité en avril 2010 : une plainte d'un voisin ayant conduit à une intervention de la SPVM lors d'une soirée à la SAT, cette dernière décida de limiter le volume pour l'ensemble de ses soirées, ce qui conduisit plusieurs promoteurs à déménager leurs événements. Suite à cette décision, Ghislain Poirier questionne dans sa lettre la capacité du QDS à « utiliser la culture comme levier de développement », à assurer la vitalité artistique et une « marginalité tonifiante » alors que l'un de ses principaux diffuseurs se voit ainsi contraint dans son mandat. Sa réflexion rejoint de plus celle que nous avons relevée précédemment au sujet de la difficile cohabitation des multiples fonctions envisagées pour le QDS, « Vivre, créer et se divertir au centre-ville ». Le constat de Ghislain Poirier est plutôt pessimiste, il perçoit le QDS comme l'illustration d'une volonté politique boiteuse qui lui fait douter de la capacité de Montréal d'être « une métropole culturelle d'avant-garde ».

De son côté, en plus de ce qu'il identifie comme un double discours, Jean-Robert Bisailon pointe deux lacunes dans la structure de gestion du QDS. D'une part, il souligne que la constitution du conseil d'administration du PQDS « a failli à une importante obligation : celle de faire en son sein une place aux artistes praticiens. » Il déplore ainsi que le conseil d'administration ne soit composé que d'acteurs issus des milieux politiques et culturels, qui sont bien éloignés de la réalité des créateurs. Il rejoint ici les préoccupations relevées quant à l'inclusion des artistes dans le projet, à l'heure actuelle et par le passé. Effectivement, les artistes rencontrés lors de nos entretiens ont tous confirmé n'avoir jamais été consultés eux-mêmes lors du processus de formulation du projet du QDS, ni n'avoir eu vent de consultations qui auraient impliquées des créateurs. Rappelons que ces artistes sont pourtant très actifs et présents dans leur communauté artistique. D'autre part, Jean-Robert Bisailon relève que les représentants des milieux émergents et des petits lieux de spectacle brillent aussi par leur absence de ce conseil. Texte écrit en 2006, la situation a été rectifiée

depuis comme en témoigne la présence actuelle de l'APLAS au sein du conseil d'administration. Cependant, ce qui transparaît du texte de Jean-Robert Bisailon demeure la nécessité pour le QDS de s'affirmer comme « un réel projet de société, ouvert, inclusif, stimulant, mobilisant pour tous ». La perception qui émane de cette prise de parole semble ambivalente. Son titre en est d'ailleurs révélateur puisqu'il suggère que le QDS possède le potentiel de devenir une agora, tout aussi bien qu'une arène.

Tel que l'a démontré cette brève analyse documentaire, les perceptions du QDS circulant dans la sphère publique sont teintées des préoccupations des artistes concernant le caractère inclusif du projet. Elles mettent à nouveau en relief l'importance de la place des petits joueurs dans le QDS, de même que sur l'ensemble du territoire montréalais. La précarité des petits lieux de diffusion est soulignée, tout comme leur apport essentiel à la vitalité artistique de la ville.

### **3.4. La perception des artistes montréalais vs la vision du PQDS**

Dans le cadre de cette quatrième section de notre chapitre d'analyse des résultats, nous allons tenter de mettre en perspective les perceptions identifiées lors de nos entretiens et de l'analyse documentaire, avec la vision du QDS qui est promue par le PQDS. Cet exercice nous permettra d'identifier où il y a concordance, et où il y a distance, entre le discours officiel sur le projet et la façon dont il est perçu par les artistes. Pour y parvenir, nous nous référerons au dossier de presse du QDS (PQDS, 2011), puisqu'il s'agit du document le plus récent où il est question de la vision du QDS.

La vision du QDS se décline en dix points qui sont les suivants :

- 1) Un quartier en équilibre.
- 2) Plaque tournante de la création, de l'innovation, de la production et de la diffusion.
- 3) Un foyer de création international et une destination culturelle internationale.
- 4) La rue fil conducteur et parcours de découvertes.

- 5) Un quartier unifié, au bâti continu, et en lien avec les quartiers voisins.
- 6) Le domaine public, lieu d'expression artistique.
- 7) Des infrastructures et des équipements permanents pensés en fonction des activités culturelles.
- 8) Une signature unique, une iconographie distincte.
- 9) Un caractère contemporain vivant.
- 10) Le PQDS, créateur et promoteur de la vision.

Tous ces éléments de la vision n'ont certes pas été discutés lors de nos entretiens. Cependant, certains énoncés concernent spécifiquement des perceptions présentes chez les artistes rencontrés et il nous paraît judicieux de les mettre en relation. Nous nous arrêterons plus particulièrement aux points 1, 2, 3, 6, 7 et 8 que nous traiterons simplement en ordre chronologique.

Le premier point soulève la question de la cohabitation des diverses fonctions présentes dans le QDS. Il y est dit que :

*« Le Quartier des spectacles se caractérisera par la cohabitation harmonieuse d'une diversité de résidents et de différentes fonctions — vie communautaire, vie étudiante, vie artistique, lieu de passage, destination internationale. C'est un quartier coloré qui conservera une marginalité tonifiante, dans un contexte plus sécuritaire et inclusif. Le Quartier des spectacles est à la jonction de l'économique, du culturel et de l'urbain. »*  
(PQDS, 2011 : 2)

Alors que le texte du PQDS laisse entrevoir la richesse d'un quartier multifonctionnel, nos entretiens ont plutôt soulevé les défis associés à une telle diversité. La problématique du bruit, qui place en opposition les riverains et les activités de diffusion, a particulièrement été discutée lors des entretiens et est aussi centrale au texte d'opinion de Ghislain Poirier. Ce dernier questionne particulièrement la volonté de conserver une « marginalité tonifiante », alors que les événements d'avril 2010 ont mené à contraindre la SAT dans ses activités de diffusion. Tandis que Marie déplore le manque de travail et de concertation derrière cette situation du vivre ensemble, Myriam souligne un manque apparent de planification de la part de la municipalité : « Je ne comprends pas la ville de Montréal de donner des permis de

condominiums et des permis de salle de spectacle un à côté de l'autre, ou un en face de l'autre. C'est complètement ridicule et illogique. Attendez-vous à avoir des plaintes, c'est clair.» Si les artistes interrogés ne préconisent pas pour autant une utilisation monofonctionnelle du territoire, il apparaît que de nombreux défis restent à venir en termes de cohabitation. D'un point de vue culturel et artistique, l'enjeu est de s'assurer qu'une diversité de manifestations pourra avoir lieu sur ce territoire, dans les meilleures conditions possibles, afin que le QDS puisse véritablement se positionner comme un lieu « coloré » et « inclusif ».

Pour leur part, les points deux et trois se rattachent aux perceptions relevées précédemment puisqu'ils abordent la présence de la création et de la diffusion au sein du QDS. Le point deux stipule que :

*« Le Quartier des spectacles, véritable pôle culturel, offre des conditions favorables à l'implantation d'entreprises de promotion, de production, de création et de diffusion de la culture. Le Partenariat du Quartier des spectacles assurera, avec ses partenaires, le développement d'outils nécessaires — fiscaux et autres — pour favoriser l'implantation d'entreprises culturelles, de résidences d'artistes et de programmes d'accès à la propriété, pour tous les résidents, incluant les artistes. » (PQDS, 2011 : 2)*

Alors que le point trois affirme :

*« Montréalais dans son essence, le Quartier des spectacles sera une destination internationale recherchée, autant comme foyer de création et de diffusion culturelles que comme lieu de tourisme urbain. Il attirera visiteurs et créateurs étrangers et favorisera la visibilité de nos créateurs. » (PQDS, 2011 : 2)*

Or, nos entretiens ont révélé que les artistes montréalais perçoivent le QDS comme un lieu de diffusion, davantage que de création. Ils sont ainsi d'accord avec la volonté du PQDS de favoriser l'implantation d'organismes culturels oeuvrant tout autant dans les sphères de la promotion, que de la production et de la diffusion. Toutefois, la position est à l'opposée en ce qui concerne la création. En effet, nous avons mentionné que le QDS n'est guère perçu comme un lieu adéquat pour ce type d'activités, tant chez les artistes des milieux de la musique que des arts visuels. De ces positions vis-à-vis des fonctions de diffusion et de création émerge d'ailleurs une réflexion sur l'importance de situer le QDS dans un ensemble

plus grand de pôles artistiques au travers de la ville. D'une part, la centralité du projet est perçue positivement puisqu'elle met en surbrillance l'importance des arts et de la culture dans la société, tout comme elle les rend plus facilement accessibles. D'autre part, les artistes se préoccupent de l'effet de « ghettoïsation » où tous les regards ne seraient plus tournés que vers ce pôle, laissant à eux-mêmes des lieux de création et de diffusion situés dans d'autres quartiers. En résumé, les perceptions des artistes montréalais s'accordent avec les énoncés deux et trois, dans la mesure où ils mettent l'emphasis sur les activités de diffusion du QDS, mais rejettent l'idée qu'il soit, ni même devienne, un « foyer de création ». Enfin, soulignons que le point trois de la vision mentionne les créateurs étrangers et que nous avons concentré notre attention sur des artistes locaux. Nous ne pouvons dire si des artistes étrangers considèreront le QDS comme un territoire propice à la création.

Le sixième point attire notre attention puisqu'il traite du domaine public :

*« Le domaine public du Quartier des spectacles devient le lieu de la célébration de l'art public. Des œuvres d'artistes y sont exposées dans les nouvelles places et les nouveaux édifices. Les espaces sont « signés » et font partie du parcours de découverte. Les trottoirs sont animés, plus verts, plus occupés par les commerces de rez-de-chaussée. » (PQDS, 2011 : 3)*

Il semble exister ici un décalage entre la volonté du PQDS et la situation perçue par les artistes, surtout des arts visuels. En effet, à l'heure actuelle, ceux-ci n'ont pas l'impression que les espaces publics du QDS sont utilisés à leur plein potentiel. Ils soulignent d'ailleurs l'importance de les dynamiser et d'en faire de véritables espaces d'interaction. Parmi les pistes de réflexion soulevées, la mise en place d'un comité de programmation composé de pairs s'impose particulièrement. Cette entité aurait le potentiel de rendre concret l'énoncé six, qui tiendrait plutôt du souhait pour le moment. Bien que des événements comme Bombe sur la main soient perçus comme un pas dans la bonne direction, nos entretiens ont révélé que les artistes visuels ne sentent pas qu'ils ont leur place, ni leurs œuvres, au sein du QDS. Dans ce contexte, il apparaît que la « célébration de l'art public » n'est pas effective dans l'esprit des artistes rencontrés. Relevons qu'il existe de plus une distance entre l'idée de

trottoirs « animés, plus verts » et la perception des artistes visuels, puisque ces derniers déploreraient le manque d'espaces verts sur le territoire du QDS.

Sur la question des infrastructures et de leur utilisation, le point sept se lit comme suit :

*« Le Quartier des spectacles possédera des infrastructures permanentes permettant la tenue d'événements locaux, nationaux et internationaux. Ces installations faciliteront le raccordement aux infrastructures et aux services de support ainsi que l'organisation et la gestion des diverses activités culturelles saisonnières et permanentes du quartier, facilitant son utilisation à longueur d'année. »* (PQDS, 2011 : 3)

Les nouvelles infrastructures du QDS sont, de façon globale, plutôt appréciées, mais aussi largement discutées. Les artistes leur concèdent généralement d'avoir amélioré la circulation dans le secteur, en accordant la priorité aux piétons et réduisant la présence de l'automobile. Pour Antoine, elles permettent aussi de réduire les nuisances engendrées par les grands événements pour les riverains. Toutefois, celui-ci souligne en contrepartie qu'il serait souhaitable de maximiser l'accès aux infrastructures, notamment pour des activités d'enseignement. En ce qui concerne la place des Festivals, les artistes rencontrés la juge bien adaptée à la tenue de spectacles. Cependant, Jean-Daniel souligne qu'elle perd de son sens lorsqu'il n'y a pas d'événement particulier s'y déroulant. Quelques interviewés ont d'ailleurs souligné que depuis leur angle de vue, le programme d'aménagement et d'infrastructures du QDS est resté trop collé aux besoins des grands festivals et qu'il est difficile de rendre le quartier vivant à d'autres périodes de l'année.

Le dernier point, le numéro huit, de la vision auquel nous nous intéresserons concerne l'identité visuelle développée pour le QDS :

*« Le Quartier des spectacles projettera une image forte et rassembleuse. Sa signature sera l'étendard du Partenariat et l'enseigne à laquelle le public se référera en ce qui a trait à l'activité culturelle au centre-ville de Montréal. Une iconographie distincte facilitera l'orientation des piétons, tant vers les axes principaux et les pôles d'activités du quartier que depuis les destinations avoisinantes et le Montréal souterrain. »* (PQDS, 2011 : 3)

Tel que nous l'avons vu, les artistes en arts visuels ont été les plus loquaces sur cette question. Il se dégage de nos entretiens qu'ils ne perçoivent pas la stratégie de *branding* négativement comme telle, mais craignent qu'elle demeure superficielle. Antoine mentionne qu'« on essaie d'unifier le quartier, mais ce n'est pas unifier en lui donnant une identité qui est riche. » Soulignons qu'à aucun moment, la signature n'a été commentée au sujet de sa capacité à orienter les visiteurs. De plus, une musicienne nous a fait cette remarque : « Je trouve que c'est pas encore clair que c'est le QDS. Bon, il reste encore de la construction à faire. Mais, mettons que je me mets dans la peau d'un touriste, j'arrive au coin de Bleury demain matin, j'ai aucune idée que c'est le QDS. Visuellement, il n'y a pas d'identité qui a été développée. »

### **3.5. Synthèse des résultats**

À la lumière de ce troisième chapitre, nous constatons que les perceptions du QDS chez les artistes montréalais sont multiples. Certaines de celles-ci font consensus chez les artistes des milieux de la musique et des arts visuels. Notamment, nous avons relevé qu'il y a absence d'un sentiment d'appartenance, les artistes ne se sentant pas concernés par le projet et ne le fréquentant pas non plus en dehors de leurs activités professionnelles. Pour la plupart, le QDS est perçu davantage comme un lieu de diffusion, intéressant pour les organismes de diffusion et de promotion, mais peu propice à la création. La centralité du projet, quant à elle, est jugée favorablement pour la mise en valeur et l'accessibilité de la culture au sein de la société qu'elle soutient ; elle soulève toutefois des défis au niveau de la cohabitation des fonctions qui semble parfois limiter le QDS dans son affirmation de lieu festif et vivant. Il apparaît aussi primordial pour les artistes que le QDS soit pensé en regard des autres pôles créatifs de la ville, pôles de création et de diffusion, afin d'éviter que tout ne soit plus concentré qu'au centre-ville. Les artistes ont de plus exprimé l'importance de l'accessibilité aux infrastructures mises en place par le QDS, tout comme au domaine public qui devrait être dynamisé au maximum et dont le potentiel de représentation artistique devrait être davantage exploité. Ces réflexions ont aussi conduit à considérer la place des plus petits acteurs au sein du QDS. Bien qu'ils semblent tailler tranquillement leur place au sein de sa structure de gestion, les artistes ont souligné leur rôle essentiel à la vitalité artistique et la

diversité. Enfin, nous avons soulevé la question du rapport du QDS aux grands festivals se déroulant sur son territoire, deux objets qui sont souvent perçus comme une seule et même chose.

Cependant, il y a aussi des disparités entre les perceptions des musiciens et des artistes visuels, ces derniers étant plus critiques sur quelques aspects. Ils considèrent notamment qu'il est plus juste de parler du QDS en termes d'industries culturelles, que de culture, et estiment que les propositions artistiques qui y sont mises de l'avant demeurent « grand public », faciles d'accès. Pour pallier à cette situation, ils proposent d'instaurer un comité de programmation des espaces publics composé de pairs. Au sujet des aménagements urbains, les artistes visuels reconnaissent généralement que le secteur avait besoin d'être revitalisé. S'ils jugent « correct » ce qui a été réalisé jusqu'à présent, ils ne sont pas particulièrement impressionnés par les choix architecturaux et de design qui ont été fait. Enfin, ils ne s'opposent pas non plus au déploiement de la stratégie de *branding*, mais trouvent qu'elle manque de profondeur et de sens. Ces considérations sont beaucoup moins répandues chez les musiciens qui critiquent peu le type de culture présenté, apprécient pour la plupart les aménagements réalisés et n'ont guère abordé la question de l'identité visuelle.

Enfin, une brève analyse documentaire nous a permis de recroiser certaines perceptions relevées dans nos entretiens. La question de la diversité artistique apparaît comme un enjeu important, tout comme la survie des petits lieux de diffusion, tant sur le territoire du QDS qu'à l'extérieur de ses limites. Les difficultés pouvant émerger de la cohabitation des fonctions résidentielles et de spectacle étaient aussi soulevées.

En dernier lieu, nous avons mis en relation les perceptions des artistes montréalais avec la vision promue par le PQDS. Cet exercice a nuancé le point numéro un de celle-ci, en rappelant de nouveau les défis que génèrent les multiples fonctions envisagées pour le territoire. Les points deux et trois ont, d'une part, révélé une concordance entre la vision du PQDS et les perceptions des artistes quant à la volonté de mettre en valeur les activités de

diffusion sur le territoire, mais ont, d'autre part, réitéré le désaccord au sujet de l'inscription d'activités de création. Les idées exprimées par les artistes allaient de plus dans le sens du quatrième point, qui affirme le domaine public comme lieu de « célébration de l'art public », mais soulignaient qu'à l'heure actuelle, il ne s'agissait pas encore d'une réalité. Le point sept concernant les infrastructures a réaffirmé l'appréciation générale de celles-ci, mais avec quelques nuances concernant leur accessibilité et leur programme très influencé par les besoins des festivals. Enfin, nous avons rappelé au huitième point que l'identité visuelle forte désirée par le PQDS n'était pas jugée comme telle par les artistes visuels.

Tel que l'a démontré ce troisième chapitre, il existe une gamme variée de perceptions du QDS. Celles-ci ont révélé la complexité de l'objet qu'est le QDS, qui peut constamment être appréhendé sous de nouvelles facettes. Par exemple, lorsque le QDS est évalué à l'égard de la volonté d'offrir un ancrage solide à la tenue des festivals, nous devons reconnaître la réussite de l'opération. Toutefois, c'est l'objectif lui-même qui a plutôt fait l'objet de discussion lors de nos entretiens, alors que certains artistes critiquaient l'emprise trop forte de ces festivals sur le territoire et la vie au centre-ville. Il apparaît ainsi clairement que selon le chapeau porté, le regard posé sur le QDS varie. En ce qui concerne la création artistique, ce projet de quartier culturel soulève de nombreux enjeux globaux dont la place des artistes dans l'espace urbain n'est pas la moindre. L'action essentielle des petits lieux de diffusion dans l'écosystème artistique, la présence de la culture au centre-ville et la frontière difficile à établir entre industries culturelles et culture sont aussi mises en jeu.

## CONCLUSION

Depuis la création du PQDS, en 2003, un ambitieux projet de quartier culturel se déploie au centre-ville de Montréal : le QDS. Celui-ci s'inscrit dans la stratégie globale de positionnement de la ville comme *Métropole culturelle* et forme un amalgame d'objectifs multiples. Il vise notamment à revitaliser un secteur qui était hautement dégradé et, de surcroît, à en faire une destination touristique unique. Il fournira de plus les infrastructures nécessaires au déploiement de grands événements extérieurs et intérieurs, tout en favorisant la concentration d'organismes oeuvrant dans le milieu culturel. Enfin, il a aussi pour objectif d'assurer l'animation du quartier à longueur d'année et la cohabitation harmonieuse des multiples fonctions présentes sur son territoire : résidentielle, commerciale et culturelle. En plus de se positionner comme un pôle majeur de diffusion culturelle, la vision du QDS le présente comme un foyer important de création. Nous constatons ainsi que les arguments justifiant l'implantation du QDS sont conformes à la logique sous-jacente au déploiement des quartiers culturels de manière générale. À partir du début des années 1990, ces projets urbains se sont multipliés à l'échelle mondiale et sont devenus monnaie courante pour les administrations municipales. Si le terme quartier culturel est imprécis en lui-même et désigne des pratiques diverses, son omniprésence témoigne toutefois de l'approche de plus en plus territorialisée des politiques culturelles. Alors qu'ils poursuivent généralement des objectifs de nature économique, touristique et sociale, les quartiers culturels soulèvent de nombreux enjeux quant à l'instrumentalisation de la culture. Tel que le relèvent Bellavance et Latouche « selon que l'on se place dans la perspective des promoteurs, des décideurs, des sociologues ou des défenseurs des arts, le regard porté sur eux varie énormément. » (2008 : 234) Il est de plus à noter qu'une voix brille généralement par son absence, celle des artistes et créateurs, dont la position à l'égard de ces stratégies a été peu explorée (Bellavance et Latouche, 2008; Evans, 2009; Mommaas, 2004).

Ce mémoire s'est penché sur la perception des artistes montréalais du QDS afin de mettre en lumière comment ces acteurs envisagent l'implantation de ce quartier culturel au cœur de leur ville. Nos résultats ont démontré que les artistes ne ressentaient guère de sentiment

d'appartenance au projet et qu'ils le percevaient essentiellement comme un lieu de diffusion, et non pas de création. De plus, l'étude nous a permis de constater que la distance entre les besoins des disciplines d'appartenance de nos participants et les nouvelles infrastructures proposées par le QDS pouvaient contribuer à sa perception négative. La situation des petits lieux de diffusion, à l'intérieur et à l'extérieur du quadrilatère, s'est révélée primordiale aux yeux des artistes, tout comme le maintien d'une vie culturelle, d'activités de diffusion et de création ailleurs qu'au centre-ville. Ces considérations nous ont menées à envisager le QDS dans le contexte plus large de sa relation à l'ensemble des pôles artistiques de la Ville de Montréal, et de sa signification à l'égard de la notion de culture.

Bien entendu, la portée de ces résultats demeure limitée et il serait inadéquat de les étendre à l'ensemble des quartiers culturels de ce monde. L'échantillon d'artistes rencontrés, qui ne représentent pas l'ensemble des disciplines artistiques mais uniquement la musique et les arts visuels, de même qu'une population majoritairement francophone, se pose comme un premier frein à cette généralisation. L'existence de multiples modèles de quartiers culturels, dont le QDS ne constitue qu'un type parmi d'autres, forme aussi une limite. Cependant, ce mémoire aura permis d'identifier des pistes de réflexion quant à la relation complexe qui unit les quartiers culturels et les communautés artistiques locales.

Par ailleurs, soulignons que ces réflexions sont d'une grande actualité. À l'automne 2011, la Commission permanente sur la culture, le patrimoine et les sports de la Ville de Montréal a entamé un processus de consultation publique sur la question des quartiers culturels et sa démarche concerne l'ensemble du territoire montréalais (Direction de la culture et du patrimoine, 2011). Les pistes de réflexions soulevées dans le document préparatoire concernent la mise en valeur du patrimoine, la médiation culturelle, les ateliers d'artistes, les festivals et événements, l'activité commerciale de proximité, l'aménagement d'espaces publics, le transport actif, etc. Le travail accompli par l'organisme à but non lucratif Pied Carré (2011) contribue lui aussi à soutenir les réflexions sur l'importance de pérenniser la présence des artistes dans l'espace urbain, principalement dans le secteur Saint-Viateur Est.

Dans son livre *Le facteur C*, le président de l'organisme Culture Montréal et vice-président du Conseil des arts du Canada, Simon Brault, relate son expérience du milieu culturel montréalais et émet la réflexion suivante :

*« Les artistes sont à la base et au cœur du secteur culturel. Ils sont les créateurs de contenus. Ils sont aussi les interprètes de la création actuelle et de celle qui nous a précédés et qui constitue le patrimoine artistique et culturel de l'humanité. Sans artistes, le système culturel tourne à vide. » (2009 : 42)*

En regard des entretiens que nous avons menés et qui révélaient que les artistes montréalais se sentent peu concernés par le quartier culturel qui se met en place, cette citation peut laisser songeur. En effet, est-ce envisageable pour le QDS d'exister sans l'implication des artistes ? Une opération de revitalisation urbaine axée sur la culture peut-elle véritablement fonctionner sans les acteurs qui génèrent ladite culture ?

À l'heure actuelle, bien que ce ne soit pas de manière radicale, l'exemple du QDS semble confirmer les craintes formulées au premier chapitre à l'égard des potentiels effets néfastes de l'implantation des quartiers culturels sur les communautés artistiques locales. D'abord, les artistes montréalais ne sont pratiquement plus présents sur le territoire qui nous intéresse, alors qu'ils y ont déjà été très actifs. Rappelons les cas de l'édifice Blumenthal et du 10 Ontario Ouest, aujourd'hui respectivement la Maison du Festival et les Lofts des Arts, où les nouveaux développements immobiliers se sont faits au détriment des populations artistiques qui les occupaient auparavant. Après avoir été forcés de quitter, les artistes relèvent non seulement l'ironie derrière la volonté de PQDS de les voir revenir dans ce secteur de la ville, mais soulignent aussi de façon plus pragmatique que les activités de création, tant pour les musiciens que les artistes visuels, sont difficilement conciliables avec le programme du QDS et, de façon générale, avec les activités du centre-ville. Sans suivre exactement le même schéma, il apparaît que plane toujours l'ombre du processus de gentrification observé au début des années 1980 par Zukin (1982) dans le quartier SoHo de New York. D'ailleurs, la multiplication des immeubles de copropriété attire de nouveaux résidents dans le secteur et génère des problèmes de cohabitation entre les diverses fonctions envisagées pour le QDS. Comme le mentionnaient Marie et Myriam dans les entretiens, et Ghislain Poirier dans sa

lettre, la tolérance des riverains est parfois mise à rude épreuve au contact du bruit engendré par la fonction de diffusion, qu'elle soit dans un espace intérieur ou extérieur. Dans ce contexte, la créativité et la diversité artistique sont-elles réellement libres de s'exprimer dans ce quadrilatère qui leur est pourtant dédié ? Sans trancher la question, il est possible de douter que cela se fasse dans les meilleures conditions possibles. En regard de ces constats, il apparaît que les artistes, et la création de façon plus large, ne sont pas ceux à qui bénéficie le plus le QDS, bien au contraire. À juste titre, Chapple et Jackson mentionnent que : « Thus far, planners have focused on artists as passive gentrifiers and active community builders, without considering how instrumentalization of the arts for social or economic purpose may neutralize its effects and disempower artists. » (2010 : 484) Elles soulignent de plus qu'une véritable pratique urbanistique démocratique devrait aménager des espaces où l'art peut n'être que de l'art, sans avoir à servir des objectifs économiques ou sociaux.

Cette étude nous a aussi amené à considérer la place des petits lieux de diffusion au sein de la structure du QDS ; ainsi qu'à nous interroger de manière plus générale sur leur rôle dans la promotion de la diversité culturelle et artistique. Dans une étude où ils démontrent la présence cruciale des « sous-cultures » dans l'établissement de Berlin comme plaque tournante de l'industrie musicale mondiale, Bader et Scharenberg soulignent l'apport important des petits acteurs culturels à la mise en place d'une véritable ville créative :

*« However, economically marginal actors, such as temporary and semi-legal clubs and bars or record stores, are important places for the network of creativity. They are meeting point and thus contribute to the development and diffusion of musical styles. Their temporary and non-commercial (or less commercial) character allows for experimentation as small, though still market-oriented labels. Here, people get to know (and trust) each other and start an informal exchange of ideas, concepts, etc. » (2010 : 82)*

Bader et Scharenberg insistent donc sur l'importance d'une atmosphère de confiance où sont privilégiés les contacts en face-à-face et les échanges informels, ce qui a aussi été mis en valeur par Lloyd (2002) et Mommaas (2004). Les petits lieux de diffusion apparaissent comme les lieux privilégiés de ce type d'échanges, en plus d'allouer une grande liberté

d'expérimentation. L'APLAS souligne elle aussi sur son site Internet ([www.aplas.ca](http://www.aplas.ca)) que les petits lieux de diffusion ont l'avantage de faire « une place prioritaire à la relève, à l'innovation et à la création originale », ainsi que de jouer « un rôle proactif dans le développement, la promotion et le soutien de celles-ci ». Dans le contexte montréalais, l'APLAS croit en « l'apport essentiel de ces lieux à la richesse et à la diversité du Quartier des spectacles » et cette position est grandement soutenue par les artistes rencontrés. Parmi ceux-ci, François mentionnait : « il faudrait vraiment qu'il y ait plus d'opportunités pour des petits entrepreneurs. Avoir la possibilité d'ouvrir des petits cabarets, un truc un peu plus jeune, ou un *lounge*... Les Katacombes juste à côté, c'est déjà un plus, c'est plus dans le métal. Mais tsé, essayer d'élargir la palette. » Afin de véritablement se positionner comme « un quartier coloré qui conservera une marginalité tonifiante » et mettre en valeur cette créativité locale si fièrement vantée à l'échelle internationale, il apparaît que le QDS aurait tout avantage à déployer une stratégie efficace à l'égard de l'implantation et de la survie de petits lieux de diffusion sur son territoire.

Les espaces publics du QDS, et les enjeux reliés à leur accessibilité et occupation, ont aussi été discutés lors de nos entretiens. Ces derniers ont révélé que les artistes aimeraient les voir davantage animés afin qu'ils puissent s'affirmer comme de véritables espaces d'interaction. Pour l'instant, les artistes ont l'impression que leur accès est très contrôlé et ne permet pas à tous d'y prendre la parole. De plus, contrairement à ce qu'exprime le point six de la vision promue par le PQDS, les artistes ne considèrent pas encore le QDS comme une célébration de l'art public. À ce sujet, la géographe Laurence Liégeois a effectué une étude du discours sur le QDS au travers de divers documents émanant de la Ville de Montréal, de l'arrondissement de Ville-Marie et du PQDS. Sa conclusion corrobore la perception des artistes montréalais, elle écrit : « il est clair que l'utilisation spontanée de l'espace public par les artistes n'est pas envisagée. Le paysage-décor du Quartier des spectacles apparaît donc dans les documents analysés comme un paysage ordonné, pour ne pas dire contrôlé. » (2009 : 53) Alors que les artistes visuels proposaient d'instaurer un comité de programmation des espaces publics constitué de pairs, il semble que cette idée constitue une piste intéressante à explorer. Pour que devienne effective la « célébration de l'art public », il

importe que soient impliqués les artistes et que soient revues, ou du moins discutées, les barrières qui limitent actuellement les utilisations du domaine public du QDS.

Dans ce contexte, il est également pertinent de s'interroger sur la fonction de l'espace public de manière générale et les conditions où il peut être porteur des multiples voix qui composent une ville, celles des artistes, mais aussi celles de l'ensemble de sa population. De nombreuses questions émergent alors : Comment l'espace urbain réduit à une unique image esthétisante et cohérente peut-il refléter les multiples identités de sa population ? À qui ces espaces profitent-ils réellement ? Dans quelles conditions l'accès au domaine public est-il possible et surtout, sont-elles les mêmes pour tous ? Dans le mémoire qu'elle a déposé à l'OCPM, Lorraine Pintal plaide en faveur de la revitalisation du secteur où est située son institution et émet le commentaire suivant :

*« Depuis 1972, soit depuis son installation au coin des rues Saint-Urbain et Sainte-Catherine, le TNM doit composer avec un environnement peu enviable du côté des rues Clark et Saint-Laurent. Ce voisinage peu attrayant exerce un frein sur un auditoire plus âgé qui craint de s'aventurer au centre-ville de peur d'arpenter les artères jugées non sécuritaires voire même dangereuses. » (2009 : 3)*

Dans le premier chapitre de cette étude, nous soulignons que du point de vue social, l'une des critiques adressée à l'implantation des quartiers culturels était précisément que la recherche du « right kind of people » pouvait conduire à l'exclusion du domaine public de certains groupes marginaux. Le constat de Lorraine Pintal s'inscrit dans cette voie alors qu'il suggère que la clientèle de son théâtre devrait avoir préséance sur les autres occupants des environs. Il semble que diverses populations soient appelées à se côtoyer quotidiennement sur le territoire du QDS et que la cohabitation puisse parfois être difficile. La question du « vivre ensemble » se pose donc comme un défi pour les gestionnaires du QDS s'ils veulent vraiment que ce dernier se positionne comme un lieu convivial où quiconque peut occuper le domaine public. D'ailleurs, David et Marie mentionnaient que leurs préoccupations à l'égard du QDS n'étaient finalement pas de nature artistique, mais davantage sociale. David questionnait notamment le fait que le centre-ville soit occupé à longueur d'été par des

organismes privés qui mettent en place un système où ils ont le pouvoir de décider qui a accès à la rue ou non et avec quel produit de consommation dans les mains.

En dernier lieu, la perception des artistes montréalais du QDS nous a amené à réfléchir sur la notion de culture au sens large. Reconnue pour être le propre de l'être humain, la culture constitue une forme de dialogue où elle est constamment négociée. Telle que présentée par Arendt (1972), la culture se différencie du loisir par son caractère permanent, alors que le loisir est appelé à disparaître des suites de sa consommation. De nos jours, il existe un brouillage sans cesse plus grand entre culture et loisir, tout comme entre culture savante et culture populaire. Il en résulte une situation où il est difficile de trancher sur la légitimité des productions culturelles et leur hiérarchie. À ce tableau, il faut aussi ajouter la présence des industries culturelles. Alors que d'une part, elles semblent permettre une démocratisation de la culture en la rendant accessible à tous, d'autre part, nous avons mentionné qu'elles ne soutiennent pas tous les types de manifestations culturelles et comportent ainsi un risque d'homogénéisation de l'offre. Comme le souligne Simon Brault, l'actuel accès à la culture pourrait bien n'être qu'une illusion : « Nous vivons dans une ère de surabondance de propositions et de produits culturels. L'illusion de l'accès à la culture pour tous n'a jamais été aussi forte, réconfortante et... commercialement rentable. » (2009 : 76) Dans le cas du QDS, la nature de la culture qui y est présentée a davantage été remise en question par les artistes en arts visuels. Ceux-ci s'accordaient pour dire qu'il s'agit d'un projet où les industries culturelles, plus que la culture, sont mises à l'honneur. Ils réfèrent notamment au critère d'indépendance des productions présentées pour appuyer leur propos. Certains dénonçaient aussi le processus de nivellement vers le bas qui s'y exerce, alors que seules des valeurs sûres sont proposées au public. Cependant, bien que les artistes visuels aient adopté une position plus critique, il apparaît que toutes catégories confondues, les artistes s'entendaient pour dire que le QDS accommode davantage les arts de la scène, et plus particulièrement la musique. Il faut noter que cette dernière, par opposition aux arts visuels, s'inscrit plus directement dans la logique des industries culturelles : la reproduction en série d'un même contenu artistique ou sémiotique et son exploitation marchande. Dans la même lignée, Frédéric soulignait qu'il percevait le QDS davantage comme un lieu où est mis à l'avant-plan le

« sound and fury », c'est-à-dire des manifestations qui génèrent du son et de la lumière, du divertissement. Tandis que nous évoquions précédemment le brouillage grandissant de la frontière entre loisir et culture, la réflexion de Frédéric semble indiquer que ce flou est à l'œuvre dans le QDS.

Le lien qui unit l'espace urbain et la culture est complexe. Il est constamment soumis à des forces multiples et à la volonté d'acteurs qui poursuivent des objectifs variés. Les modifications de sens et d'usage qu'a connu la notion de culture dans les dernières années ne simplifient d'ailleurs pas l'étude de ce lien, pas plus que ne le clarifient les théories récentes sur l'importance des travailleurs créatifs et leurs impacts sur les économies locales. Toutefois, dans cette montagne de facteurs à considérer, Zukin relève malgré tout quelques éléments clés qui peuvent être utiles à notre compréhension de la situation actuelle :

*« What has changed since 1970 is our understanding of culture and its relation with the city. Earlier, men and women thought of « culture » as an amenity, a beautifying factor, a gloss on the public life. The arts were a symbol of collective identity, showing some cities and their elites to be more honorable, more innovative, and ultimately more productive than others (see Horowitz 1976). If monuments of culture – great public spaces, statues, buildings – were supposed to inspire, they were shaped, in turn, by material civilization that conceived and constructed them. Culture was a fait accompli. But « culture » today – a secular, generalized, visual culture – is more malleable and more ambiguous. It responds to the demand of many collective patrons who compete over both the definition of symbols and the space to put them. In their hands, culture is an agent of change. It is less a reflection than a tool of material civilization, using images not only as salable commodities but also as the basis of tourist and real estate markets and visions of collective identity. The ambiguity of material culture nurtures speculation. Culture is both a commodity and a public good, a base – though a troubling one – of economic growth, and a means of framing the city. » (1995 : 112-113)*

L'instrumentalisation de la culture et l'impact de cette instrumentalisation sur la culture elle-même n'est pas une question simple. Le regard posé dépend énormément du chapeau que l'on porte et des objectifs poursuivis. Au sujet de la place qui revient à la culture dans le projet du QDS, nos résultats s'accordent en grande partie avec la réflexion de Zukin, où la culture est d'abord présentée comme un outil : un outil au service des nombreux acteurs qui

s'affrontent pour la définition des symboles et des espaces, un outil au service du développement immobilier. Quant à la possibilité pour le QDS de représenter une identité collective, les artistes rencontrés se sont généralement montrés sceptiques. Pour Sébastien, le QDS est rassembleur, sans toutefois être identitaire : « Plus rassembleur pour dire qu'on a beaucoup de gens et qu'on fait rouler une machine, mais pas identitaire. »

Certes, cette étude mériterait d'être enrichie. Dans l'objectif de témoigner de la perception de l'ensemble de la communauté artistique montréalaise, il serait pertinent d'étendre le processus d'entretien à des artistes issus des milieux de la danse, de la littérature et du théâtre, pour ne nommer que ceux-ci. Les communautés anglophones, de même qu'allophones, devraient aussi être sondées. De plus, une approche quantitative pourrait compléter, nous permettant ainsi de vérifier les impacts concrets de l'implantation du QDS sur la vie artistique. L'évolution du nombre d'atelier et leur emplacement sur le territoire du QDS pourraient être observés, tout comme le nombre de petits lieux de diffusion situés à l'intérieur du quadrilatère avant et après l'implantation du QDS. Par l'étude de ces aspects davantage quantifiables, nous pourrions révéler plus en profondeur comment s'articulent la présence du QDS et les conditions de pratique des artistes montréalais.

Le QDS est un projet en plein déploiement et il s'écoulera encore plusieurs années avant qu'il ne soit véritablement achevé. Par notre étude, nous avons voulu mettre en valeur la perception qu'en avait les artistes montréalais afin, entre autres, d'entamer une discussion sur les actions qui ont été entreprises à ce jour. D'autres acteurs de la société civile auraient pu être rencontrés, mais compte tenu de la position cruciale des artistes dans le système culturel, nous avons cru pertinent de débiter par eux. Puisque beaucoup reste à faire, il paraît encore possible d'influencer la forme et la nature du QDS. Par ailleurs, ce dernier est appelé à occuper une présence majeure au centre-ville de Montréal et son impact sur la vie sociale et culturelle ne peut être nié. Il semble alors qu'une réflexion collective s'impose si ses gestionnaires ont véritablement le désir d'en faire un objet vivant qui sera approprié par les citoyens. Nous croyons qu'il serait intéressant de répéter l'exercice que nous avons mené

lorsque l'ensemble du QDS sera en place. Nous avons bon espoir qu'à ce moment, la perception des artistes montréalais du QDS puisse correspondre à celle d'un lieu convivial, ouvert à la diversité et reflétant le plein potentiel créatif et artistique de Montréal.

# ANNEXE 1 : GUIDE D'ENTRETIEN – THÈMES ABORDÉS

## 1) Perception générale du QDS

D'abord, demander de décrire ce qu'est le QDS dans leurs mots.

- a) Pertinence des actions entreprises dans le cadre du QDS (aménagement d'espaces de diffusion extérieurs, érection de nouvelles salles de spectacle, signalétique commune à l'ensemble du territoire, plan lumière, etc)
- b) Les objectifs poursuivis par le QDS (culturels, politiques, sociaux)
- c) Discuter la vision « vivre, créer et se divertir au centre-ville »
- d) L'impact réel du QDS sur votre discipline (maintenant)
- e) L'impact appréhendé du QDS sur votre discipline (à long terme)
- f) Centralité du projet dans la ville (importance symbolique et politique)
- g) Pour quels artistes
- h) Pour quels publics

## 2) Attentes par rapport au QDS

- a) Infrastructures et équipements (espaces publics inclus)
- b) Accessibilité
- c) Apports spécifiques à votre discipline

## 3) Besoins par rapport au QDS

- a) Correspondance entre les besoins réels de la discipline et les actions entreprises dans le cadre du QDS.
- b) Consultation du milieu (avant, pendant, après)
- c) Désir d'inscrire sa pratique dans le contexte du QDS
- d) Points forts du QDS, points faibles, points à améliorer/modifier



## BIBLIOGRAPHIE

- Anas, A., R. Arnott et K. Small. 1998. «Urban Spatial Structure». *Journal of Economic Literature*, vol. 36, no 3, p. 1426-1464.
- Ansart, P. et A. Akoun. 1999. *Dictionnaire de sociologie*. Paris: Éditions du Seuil et Le Robert, 587 p.
- Arendt, H. 1972. *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*. Paris: Gallimard, 380 p.
- Arrondissement de Ville-Marie. 2007. *Programme particulier d'urbanisme, Quartier des spectacles, secteur Place des Arts*. Montréal: Arrondissement de Ville-Marie, 29 p.
- Atkinson, R. et H. Easthope. 2009. «The Consequences of the Creative Class: The Pursuit of Creativity Strategies in Australia's Cities». *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 33, no 1, p. 64-79.
- Bader, I. et A. Scharenberg. 2010. «The Sound of Berlin: Subculture and the Global Music Industry». *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 34, no 1, p. 76-91.
- Bain, A. 2004. «Female artistic identity in place: the studio». *Social & Cultural Geography*, vol. 5, no 2, p. 171-193.
- Becker, H. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 392 p.
- Bell, D. 1973. *The Coming of Post-Industrial Society*. New York: Basic Books, 507 p.
- Bellavance, G. 2008. «Where's high? Who's low? What's new? Classification and stratification inside cultural "Repertoires"». *Poetics*, vol. 36, nos 2-3, p. 189-216.
- Bellavance, G. et D. Latouche. 2008. «Les ateliers d'artistes dans l'écosystème montréalais: une étude de localisation». *Recherches sociographiques*, vol. 49, no 2, p. 231-260.
- Bisaillon, J.-R. 2006. Quartier des spectacles de Montréal : agora ou arène ? publié sur le blog de l'émission Bande à Part à Radio-Canada. Montréal. En ligne: <http://www.bandeapart.fm/edito.asp?id=54>. Consultation le 16 août 2010.
- Boulianne, M.-C. et M. Fontanetti Aguiar. 2007. *Les effets de la revitalisation du quartier Saint-Roch sur les artistes: attraction, rétention et répulsion*. Québec: Rapport final présenté au Conseil de quartier Saint-Roch, 95 p.

- Bouquillion, P. 2008. *Les Industries de la culture et de la communication. Les stratégies du capitalisme*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 306 p.
- Bourdieu, P. 1994. *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris: Éditions du Seuil, 251 p.
- Bourriaud, N. 2001. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel, 123 p.
- Bovone, L. 2005. «Fashionable Quarters in the Postindustrial City: The Ticinese of Milan». *City & Community*, vol. 4, no 4, p. 359-380.
- Brault, S. 2009. *Le facteur C. L'avenir passe par la culture*. Montréal: Les Éditions Voix parallèles, 169 p.
- Castells, M. 1989. *The Informational City: Information Technology, Economic Restructuring, and the Urban Regional Process*. Oxford: Blackwell, 402 p.
- Chapple, K. et S. Jackson. 2010. «Commentary: Arts, Neighborhoods, and Social Practices: Towards an Integrated Epistemology of Community Arts». *Journal of Planning Education Research*, vol. 29, no 4, p. 478-490.
- Cinti, T. 2008. «Cultural clusters and districts: the state of the art». Dans *Creative Cities, Cultural Clusters and Local Economic Development*, sous la dir. de P. Cooke et L. Lazzeretti, p. 70-92. Cheltenham, Northampton: Edward Elgar Publishing.
- Cooke, P. et L. Lazzeretti. 2008. *Creative Cities, Cultural Clusters and Local Economic Development*. Cheltenham, Northampton: Edward Elgar Publishing, 367 p.
- Creswell, J. 2009. *Research design: qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. 3e édition. Thousand Oaks: Sage, 260 p.
- De Propriis, L. et L. Hypponen. 2008. «Creative clusters and governance: the dominance of the Hollywood film cluster». Dans *Creative Cities, Cultural Cluster and Local Economic Development*, sous la dir. de P. Cooke, p. 258-286. Cheltenham, Northampton: Edward Elgar Publishing
- Direction de la culture et du patrimoine. 2011. *Les quartiers culturels. Document d'orientation*. Montréal: Commission sur la culture, le patrimoine et les sports, 54 p.
- Ebbels, K. 2009. «Mile End vs Morality Squad». *Maisonneuve*, vol. 33, Automne 2009.
- Evans, G. 2003. «Hard-Branding the Cultural City - From Prado to Prada». *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 27, no 2, p. 417-440.

- Evans, G. 2009. «Creative Cities, Creative Spaces and Urban Policy ». *Urban Studies*, vol. 46, nos 5-6, p. 1003-1040.
- Florida, R. 2002. *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books, 404 p.
- Freidson, E. 1986. «Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique». *Revue française de sociologie*, vol. 27, no 3, p. 431-443.
- Fridman, V. et M. Ollivier. 2002. «"Les cretons autant que le caviar" ou l'érosion des hiérarchies culturelles». *Loisir et société*, vol. 25, no 1, p. 37-54.
- Gdaniec, C. 2000. «Cultural industries, information technology and regeneration of post-industrial urban landscape. Poblenou in Barcelona - a virtual city ?». *Geo Journal*, vol. 50, no 4, p. 379-387.
- Geoffrion, P. 2003. «Le groupe de discussion». Dans *Recherche sociale. De la problématique à la collecte de données*, sous la dir. de B. Gauthier, p. 333-356. Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec.
- Glaeser, E. 2011. *Triumph of the City. How Our Greatest Invention Makes Us Richer, Smarter, Greener, Healthier, and Happier*. New York: The Penguin Press, 338 p.
- Glass, R. 1963. *Introduction to London : Aspects of change*. Londres: Center for urban studies, 342 p.
- Gural, N. et A. Hudston. 2009. Mémoire. présenté à l'Office de consultation publique de Montréal. Montréal: 4 p.
- Harvey, D. 1989. «Foreword». Dans *Loft living culture and capital in urban change*, 2e édition (c1982), p. ix-xii. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Hill Strategies. 2010. *Cartographie des artistes et des travailleurs culturels dans les grandes villes du Canada. Étude préparée pour les villes de Montréal, Ottawa, Toronto, Calgary et Vancouver basée sur les données du recensement de 2006*. Hamilton: Hill Strategies, 96 p.
- Hyndman, J., N. Schuurman et R. Fiedler. 2006. «Size Matters: Attracting New Immigrants to Canadian Cities». *Journal of International Migration and Integration*, vol. 7, no 1, p. 1-25.
- Julier, G. 2005. «Urban Designscapes and the Production of Aesthetic Consent». *Urban Studies*, vol. 42, nos 5-6, p. 869-887.

- Karttunen, S. 1998. «How to identify artists? Defining the population for the "status-of-the-artist" studies». *Poetics*, vol. 26, p. 1-19.
- Le Robert. 2003. *Le Nouveau Petit Robert*. édition mise à jour et augmentée. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2949 p.
- Lefebvre, H. 2009. *Le droit à la ville*. 3e édition (c1967). Paris: Economica, 135 p.
- Liégeois, L. 2009. «Espace labyrinthique et contrainte: Quelles stratégies d'aménagement pour les espaces publics ?». *Géographie et cultures*, vol. 70, p. 37-56.
- Lloyd, R. 2002. «Neo-Bohemia: Art and Neighborhood redevelopment in Chicago». *Journal of Urban Affairs*, vol. 24, no 5, p. 517-532.
- Luyat, M. 2009. *La Perception*. Paris: Dunod, 128 p.
- Lewis, N. et B. Donald. 2010. «A New Rubric for 'Creative City' Potential in Canada's Smaller Cities». *Urban Studies*, vol. 47, no 1, p. 29-54.
- Markusen, A. et A. Gadwa. 2010. «Arts and Culture in Urban or Regional Planning: A Review and Research Agenda». *Journal of Planning Education and Research*, vol. 29, no 3, p. 379-391.
- Merleau-Ponty, M. 1996. *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*. Paris: Verdier, 103 p.
- Michaud, Y. 2003. *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris: Hachette Littératures, 204 p.
- Mommaas, H. 2004. «Cultural Clusters and the Post-industrial City: Towards the Remapping of Urban Cultural Policy». *Urban Studies*, vol. 41, no 3, p. 507-532.
- Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture. 1980. Recommandation relative à la condition de l'artiste. Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture. Paris: 34 p.
- Partenariat du Quartier des spectacles. 2004. *Le Quartier des spectacles, une destination culturelle*. Montréal: Partenariat du Quartier des spectacles, 30 p.
- Partenariat du Quartier des spectacles. 2005. *Concept d'identité: développement de l'image du quartier, iconographie et signalétique*. Montréal: Partenariat du Quartier des spectacles, 33 p.
- Partenariat du Quartier des spectacles. 2006. *Rapport d'activités 2005-2006*. Montréal: Partenariat du Quartier des spectacles, 34 p.

- Partenariat du Quartier des spectacles. 2008. *Programme particulier d'urbanisme: Quartier des spectacles - secteur Place des arts. Mémoire*. Montréal: Partenariat du Quartier des spectacles, 15 p.
- Partenariat du Quartier des spectacles. 2010a. *Bombe sur la Main*. Montréal: Partenariat du Quartier des spectacles, 1 p.
- Partenariat du Quartier des spectacles. 2010b. *Guide provisoire - Tenir un évènement dans le Quartier des spectacles 2010-2011*. Montréal: Partenariat du Quartier des spectacles, 14 p.
- Partenariat du Quartier des spectacles. 2011. *Dossier de presse*. Montréal: Partenariat du Quartier des spectacles, 9 p.
- Pied Carré. 2011. «Communiqué de presse : La communauté créative demande à la Ville de Montréal et au Ministère de la culture d'agir maintenant pour la mise en place de solutions visant à sécuriser les espaces de création». (Montréal, 24 octobre 2011), 1 p.
- Pintal, L. 2009. *Mémoire du Théâtre du Nouveau Monde à l'occasion de la consultation publique portant sur le projet du Quadrilatère Saint-Laurent*. présenté à l'Office de consultation publique de Montréal. Montréal: 5 p
- Poirier, G. 2010. Montréal: Faire face à la musique. Montréal. En ligne: <http://www.poiriersound.com/2010/04/13/montreal-faire-face-a-la-musique/>. Consultation le 16 août 2010.
- Radio-Canada. 2010. «"Bombe sur la main" détruite». 30 septembre 2010. En ligne: [http://www.radio-canada.ca/nouvelles/arts\\_et\\_spectacles/2010/09/30/003-bombe-main-angus.shtml](http://www.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2010/09/30/003-bombe-main-angus.shtml). Consultation le 26 janvier 2011.
- Radio-Canada. 2011. «Quartier des spectacles, feu vert à la rénovation de l'édifice Wilder». 28 janvier 2011. En ligne: <http://www.radio-canada.ca/regions/Montreal/2011/01/28/005-quartier-spectacle-wilder.shtml>. Consultation le 28 janvier 2011.
- Rastelli, L. et G. Boyer. 2009. *Memorandum, Quadrilatère Saint-Laurent*. présenté à l'Office de consultation publique de Montréal. Montréal: 5 p
- Reiher Umojha, J. 2009. *Mémoire - Le 2-22, projet de requalification urbaine durable*. présenté à l'Office de consultation publique de Montréal. Montréal: 2 p
- Renaud, P. 2010. «Quand la musique n'adoucit plus les moeurs». *La Presse*, jeudi 15 avril 2010.

- Santagata, W. 2002. «Cultural Districts, Property Rights and Sustainable Economic Growth». *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 26, no 1, p. 9-23.
- Savoie-Zajc, L. 2003. «L'entrevue semi-dirigée». Dans *Recherche sociale. De la problématique à la collecte de données*, sous la dir. de B. Gauthier, p. 293-316. Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec.
- Scott, A.J. et F. Leriche. 2005. «Les ressorts géographiques de l'économie culturelle: du local au mondial». *L'Espace géographique*, vol. 3, p. 207-222.
- Shearmur, R. 2005. L'aristocratie mobile du savoir: quelques réflexions sur les thèses de Richard Florida. Montréal, Institut national de la recherche scientifique. Urbanisation, Culture et Société: 22 p.
- Stolarick, K., R. Florida et L. Musante. 2005. *Montréal, ville de convergences créatives: perspectives et possibilités*. Montréal: Catalytix, 19 p.
- Terrisse, M. 2008. «Les transformations des équipements culturels en milieu urbain: inscription dans un projet de développement territorial, approche pluridisciplinaire et gouvernance locale». *Culture and Local Governance/Culture et gouvernance locale*, vol. 1, no 1, p. 11-27.
- Ville de Montréal. 2004. «Les orientations d'aménagement». Dans *Plan d'urbanisme de la Ville de Montréal*, p. 65-95. Montréal: Ville de Montréal.
- Ville de Montréal. 2005. Montréal, Métropole culturelle. Politique de développement culturel de la Ville de Montréal 2005-2015. Montréal, Ville de Montréal: 84 p.
- Zukin, S. 1989. *Loft living culture and capital in urban change*. 2e édition (c1982). Baltimore: Johns Hopkins University Press, 212 p.
- Zukin, S. 1995. *The Cultures of Cities*. Oxford: Blackwell, 322 p.