

L'idée du lieu



Sous la direction de
Daniel Chartier,
Marie Parent et
Stéphanie Vallières

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :

L'idée du lieu

(Collection Figura; n° 34)

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-923907-32-1

1. Lieu (Philosophie) dans la littérature. 2. Lieux imaginaires dans la littérature. 3. Espaces publics dans la littérature. I. Chartier, Daniel, 1968- . II. Parent, Marie, 1986- . III. Vallières, Stéphanie, 1982- . IV. Université du Québec à Montréal. Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire. V. Collection : Figura, textes et imaginaires; n° 34.

PN56.P49I33 2013

809'.93358

C2013-942326-5

Figura remercie de son soutien financier le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC).

Illustration de la couverture : Imaginaire | Nord, 2007.

Mise en page : Virginie Harvey et William S. Messier

Révision / correction : Geneviève Has, William S. Messier et Virginie Harvey

Maquette de la collection : Julie Parent (Studio Calypso)

Diffusion / distribution : Presses de l'Université du Québec (www.puq.ca) et Prologue (www.prologue.ca)

Dépôt légal :

Bibliothèque et Archives nationales du Québec • 2013

Bibliothèque et Archives Canada • 2013

L'idée du lieu

Sous la direction de
Daniel Chartier, Marie Parent
et Stéphanie Vallières

UQÀM
Université du Québec à Montréal

figura
CENTRE DE RECHERCHE SUR
LE TEXTE ET L'IMAGINAIRE

Collection Figura numéro 34 • 2013



Table des matières

Marie Parent et Stéphanie Vallières	
« Présentation de l'ouvrage »	9

Daniel Chartier	
« Introduction. Penser le lieu comme discours »	15

I. Façades

Marie Parent	
« La banlieue nord-américaine entre grandeur et décadence. Le Quartier DIX30 »	29

Myriam Marcil-Bergeron	
« Le Café Campus dans l'imaginaire montréalais. Au croisement de la fête et de la résistance »	51

Stéphanie Vallières	
« Le village historique de Val-Jalbert. Authentique fantôme ou spectaculaire industrie? »	73

II. Passages

Mélanie Landry	
« L'ambiguïté fondamentale du Styx, vivant fleuve des morts »	95

Benoit Bordeleau	
« Déambuler rue Ontario. Essai de rabouinage d'une artère montréalaise »	117

III. Fondations

Olivier Paradis-Lemieux

« Le *Chinatown* de Québec.

Reconstruction imaginaire d'un quartier disparu »..... 141

Isabelle Kirouac-Massicotte

« Spirit Lake. Un camp de concentration

au cœur de la forêt abitibienne »..... 163

Émilie Rousseau

« Uluru, ou l'impossible patrimonialisation du rocher sacré »..... 187





Marie Parent et
Stéphanie Vallières
Université du Québec à Montréal

Présentation de l'ouvrage

Sans ce dépôt des générations ou du moins des années, les lieux ne posséderaient pas cette pâte qui leur donne consistance et plénitude. Il a fallu que la tour Eiffel suscite des querelles, des romans, des promenades d'enfants et de leurs mères pour qu'elle accède à une existence incontestable¹.

Pierre Sansot
Les formes sensibles de la vie sociale

L'ouvrage que nous proposons ici se penche sur ce qui constitue, discursivement et culturellement, un « lieu ». La prémisse principale du séminaire de Daniel Chartier, à la source de cette réflexion, est que le lieu, qu'il existe géographiquement ou non, est avant tout « une idée de lieu », se composant de la somme des discours produits sur lui — discours littéraires bien sûr, mais également diverses

1. Pierre Sansot, *Les formes sensibles de la vie sociale*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « La politique éclatée », 1986, p. 54 [l'auteur souligne].

représentations issues tant de la culture restreinte que de la culture populaire. Le lieu sera ainsi abordé comme un signe, susceptible de révéler les valeurs et les contradictions de ceux qui l'érigent, l'habitent ou le pratiquent. Les articles réunis ici s'intéressent à un site précis sous divers angles : qu'est-ce que son nom révèle? Comment les frontières en sont-elles établies? Qui le fréquente, comment et pourquoi? Ce lieu est-il menacé? Par qui ou par quoi? Ils « lisent » ces lieux à la manière d'un palimpseste, pouvant être explorés autant à la verticale (dans une perspective diachronique) qu'à l'horizontale (dans une perspective synchronique). À partir de multiples types de discours (publicitaire, touristique, historique, littéraire, mythologique, médiatique, visuel, etc.), les auteurs procèdent à une réorganisation des représentations d'un lieu, dans le but d'en dégager les principaux paradigmes, des angles d'interprétation permettant de révéler les zones de tension qui construisent l'idée d'un lieu. C'est à la lumière de ces réseaux discursifs que les articles offrent une lecture inédite de lieux connus ou méconnus.

Si, traditionnellement, les travaux en études littéraires abordent le lieu par l'entremise du texte, Daniel Chartier propose, en introduction à cet ouvrage, un renversement de cette perspective en choisissant d'abord des lieux, puis en examinant comment ceux-ci ont été introduits et articulés dans l'imaginaire, alimentés et réévalués par le double principe d'une accumulation et d'une concurrence des discours. Plutôt que de constituer une grille de lecture, cette démarche doit plutôt être conçue comme une posture singulière adoptée par l'analyste afin de reconstituer l'idée d'un lieu dans l'espace et dans le temps.

Les auteurs ont analysé les représentations discursives entourant différents lieux, lesquels ont de prime abord peu à voir les uns avec les autres. Pourtant, ils soulèvent des problématiques qui se recoupent, telles que le patrimoine, la mémoire, l'identité et la culture. L'ouvrage est divisé en trois parties qui permettent de mettre en évidence des carrefours, des points de convergence entre les lieux et les discours qui les fondent.

Façades

La devanture d'un bâtiment fixe l'idée que nous nous faisons de celui-ci. C'est l'image que nous vend l'agent d'immeuble aussi bien que le guide de voyage parce qu'elle nous informe sur l'histoire, la fonction et l'état d'un lieu. Mais la façade raconte surtout l'orgueil de ceux qui l'ont érigée et qui la maintiennent en place, à la vue de tous. À elle seule, elle synthétise le meilleur d'un lieu, sa version la plus lisse, la plus harmonieuse. Pour le Quartier DIX30, le Café Campus et le village historique de Val-Jalbert, cette image première, cohérente et simple, contribue à répondre à l'impératif de rentabilité qui oriente leur mission, si bien que ceux qui les gèrent ne laissent pas son élaboration au hasard. Tels les architectes d'une cathédrale, ils choisissent les plus belles pierres et les assemblent en une construction qui se veut grandiose, mais qui se contente souvent d'être grandiloquente. À travers le discours de leurs concepteurs, ces lieux sont davantage qu'un centre commercial, un bar et une attraction touristique, ils deviennent exceptionnels. L'idée de ces lieux est ainsi à la remorque d'un discours de fondation qui se confond souvent avec un discours d'autopromotion puisqu'il ne peut qu'être triomphant. Mais la façade est aussi un trompe-l'œil, elle masque les aspects moins reluisants ou contradictoires d'un lieu qui, par leur simple présence, agissent comme autant de contestations de cette représentation apologétique.

Les auteurs de ces articles, en faisant dialoguer toutes les voix qui construisent ces lieux, passent le seuil de leur devanture et la déconstruisent en mettant au jour les valeurs contradictoires qui les sous-tendent. Pour Marie Parent, le Quartier DIX30 agit en miroir grossissant de l'idée de la banlieue, même si son discours promotionnel tente plutôt de prendre ses distances avec cet imaginaire. Le cas du Café Campus est un peu différent. L'article de Myriam Marcil-Bergeron montre que c'est en se disant « plus qu'un bar » que le complexe se définit comme une institution culturelle et communautaire montréalaise, mais que c'est en reprenant les codes du bar qu'il assure la longévité qui lui permet de revendiquer ce statut. Par contre, ces différentes orientations semblent se réconcilier de manière harmonieuse en s'articulant autour

de l'exigence de résister à l'ordre ambiant. De son côté, l'article de Stéphanie Vallières démontre que malgré qu'on le présente comme un lieu de mémoire authentique, le village historique de Val-Jalbert propose avant tout une mise en spectacle, et en marché, du passé.

Passages

Les « lieux de passage » constituent un espace en soi, qui demande à être investi par l'imaginaire. Symbolisant à la fois la rupture et la continuité, le déracinement et l'assimilation, ces « passages » sont davantage que des seuils à franchir : ils agissent sur le sujet, le transforment en lui faisant le plus souvent côtoyer une forme d'altérité radicale. Que la traversée de la vie à la mort soit effective, comme dans le cas du Styx, ou symbolique, comme dans le cas de la rue Ontario, où le sujet meurt à lui-même pour mieux renaître sous une autre peau, il s'agit toujours d'un trajet à sens unique. Les lieux de passage testent les limites de l'identité et ne laissent personne indemne. Se plaçant sous le signe de la métamorphose, l'idée du Styx comme l'idée de la rue Ontario sont toujours en mouvement, à l'image de ceux qui s'y déplacent.

De la même manière, les articles inclus sous cette rubrique explorent et ébranlent les paramètres de notre cadre théorique. Mélanie Landry, avec son analyse du Styx, pousse l'imaginaire du lieu à son paroxysme en étudiant un lieu lui-même inventé. Ce faisant, elle démontre la validité de la prémisse de cet ouvrage en établissant qu'un lieu ne se réduit pas à ses coordonnées géographiques ni à ses caractéristiques physiques. L'importance du Styx dans l'imaginaire occidental prouve bien que c'est l'idée d'un lieu qui circule dans l'espace social et survit au passage du temps. L'analyse de ce lieu fictif permet ainsi de mettre en lumière les rouages de la construction mentale qui fonde les lieux réels. À l'opposé, Benoit Bordeleau nous enseigne que certains lieux comme la rue Ontario sont impossibles à appréhender sans considérer aussi leur pratique. À la fois lieu à parcourir, à habiter et à raconter, l'artère au cœur du quartier Hochelaga-Maisonneuve se dévoile au fil des pas autant que des discours. C'est pourquoi, dans une perspective

de recherche-création, l'article de Bordeleau entremêle les « notes de terrain », issues de déambulations le long d'Ontario, et l'analyse de chansons et de textes littéraires ayant fait de cette rue tantôt un espace de liberté, tantôt un cimetière. Ces études diachroniques du Styx et de la rue Ontario permettent finalement d'évaluer un autre passage qui se fait toujours à sens unique, celui du temps, qui entraîne une simplification ou une complexification de l'idée du lieu.

Fondations

De par leur seule existence, certains lieux soulèvent des enjeux politiques, historiques et culturels problématiques. Leur présence dans le paysage met en péril une version consensuelle de l'histoire d'un pays ou d'une ville, elle ébranle les certitudes qui cimentent l'édifice social. Ces lieux sont le plus souvent pris d'assaut par des discours « officiels », qui tentent de s'arroger un pouvoir sur leurs différentes représentations, mais ils servent aussi d'assises à l'éclosion d'imaginaires parallèles, subversifs en ce que ceux-ci en actualisent le potentiel « perturbateur ». Ces lieux, un camp de concentration situé dans la forêt québécoise, un quartier chinois dans la ville de Québec, un rocher sacré au cœur de l'Australie, se voient l'objet d'une lutte où se joue la légitimité de ceux qui prennent la parole, et dont l'issue déterminera la primauté d'une interprétation sur les autres.

Les articles présentés ici analysent ces lieux dont la patrimonialisation constitue la source d'un sentiment d'appartenance nationale ou culturelle. Les discours qui fondent ces lieux visent à promouvoir un récit uniforme, linéaire et rassembleur, bien que celui-ci soit min  par certaines voix discordantes, qui agissent comme des fissures dans ces fondations. L'enjeu est le plus souvent de mettre à jour un passé du lieu « plus valide » qu'un autre, de faire émerger une origine « plus vraie » qu'une autre.  videmment, l'idée du lieu se voit transformée par la coexistence de ces représentations antagonistes, ces dernières forçant ainsi sa redéfinition, afin qu'un nouvel équilibre soit trouvé.

Les auteurs de ces articles ont réussi à reconstituer l'affrontement auquel se livrent ces discours dans l'espace public et nous transportent à différentes étapes de la définition ou de la redéfinition du lieu. Olivier Paradis-Lemieux, avec son étude de l'imaginaire du quartier chinois de Québec, met en évidence les contradictions discursives entourant l'existence même de ce quartier disparu et la nécessité de le commémorer aujourd'hui. Quant au Camp de Spirit Lake, en Abitibi, l'article d'Isabelle Kirouac-Massicotte révèle que, même si la patrimonialisation du lieu est en cours, elle se fait au détriment des intervenants qui, en insistant sur son caractère concentrationnaire, cherchent à sauvegarder l'expérience traumatisante des victimes. Finalement, l'étude des discours sur Uluru, en Australie, réalisée par Émilie Rousseau, expose les problèmes entourant la gestion et la pratique de ce lieu où le discours aborigène, désormais réhabilité, cohabite difficilement avec le discours gouvernemental qui l'a jadis réduit au silence.

Lire le lieu comme un palimpseste, cela implique que l'on décrypte des récits qui se rencontrent et se chevauchent en un même endroit. Cela exige de l'observateur qu'il multiplie les perspectives sur un même lieu afin d'en dégager toute la matière symbolique et idéologique, qu'il se déplace de point de vue en point de vue, comme un voyageur qui tenterait d'embrasser totalement un paysage, sur 360 degrés. Ce faisant, l'observateur entre en relation avec l'environnement qu'il décrit. Les articles présentés dans cet ouvrage ne se veulent donc pas de simples synthèses, mais la recomposition d'une vision d'un lieu organisée par une subjectivité. Ce sont des portraits à la fois personnels et panoramiques qui sont ici proposés.

Daniel Chartier

Université du Québec à Montréal

Introduction.

Penser le lieu comme discours

Posons l'hypothèse que le lieu — ou l'idée du lieu, nous y reviendrons — existe d'abord et avant tout comme un réseau discursif, donc comme une série et une accumulation de discours, qui en détermine et façonne les limites, les constituantes, l'histoire, les paramètres, etc. Par discours, entendons tout à la fois la fiction (romans, films, chansons, poèmes, pièces de théâtre, légendes) et le documentaire (reportage, guides de voyage, récits de vie, histoires personnelles), qu'il soit fixé (par l'écrit, l'enregistré, la mémoire collective) ou passager (conversations, racontars).

Selon cette hypothèse, l'existence discursive du lieu accompagnerait son existence *réelle* (dès le départ, cet adjectif pose problème dans cette perspective), soit sa matérialité, l'expérience vécue de ceux qui l'habitent ou le visitent, etc. Pour tout lieu, on constaterait ainsi une double existence : discursive (ce qu'on en dit) et phénoménologique

(ce qu'on en sait par l'expérience). En cela, nous reprenons ici une distinction fort utile de la langue inuite (que le français ne suggère pas), expliquée par le linguiste Louis-Jacques Dorais¹ : *qaujima-*, ce que je sais parce que je l'ai vécu, et *tusauma-*, ce que je crois savoir parce qu'on m'a dit que cela existe. Un savoir de l'expérience et un savoir du discours : à la fois complémentaires, distincts et concurrents.

Ceci dit, et comme l'a suggéré Gilles Bertrand pour la peinture², le discours n'est pas que rapporté par les autres : dans tous les cas, il permet de donner au lieu une épaisseur qui dépasse sa simple topographie (ou matérialité) en ajoutant une (ou des) subjectivité(s) qui accentue(nt) l'attention sur l'usage et les comportements humains. En ce sens, retenons une fois de plus que discours et matérialité sont indissociables dans la construction, l'interprétation et la reconnaissance du lieu.

Il n'y a pas, *a priori*, l'une de ces existences qui soit plus importante que l'autre : le lieu existe à la fois par sa matérialité et par son discours. Il n'y a même pas, comme nous le démontrerons plus loin, d'antériorité de l'une sur l'autre : certains lieux existent d'abord par le discours, d'autres par l'expérience et la matérialité. Certains ont une existence discursive presque inexistante (du moins, peu dense) bien qu'ils soient largement habités, d'autres au contraire ont une longue, vaste et riche existence discursive sans qu'ils n'existent dans la réalité matérielle.

Cette durée, cette étendue et cette densité du discours permettent de poser une seconde hypothèse par rapport à l'idée du lieu : c'est bien souvent et d'abord par l'existence discursive que le lieu peut survivre dans le temps, au-delà même de son existence matérielle, que le lieu

1. Louis-Jacques Dorais, « Introduction. Un homme exceptionnel », Taamusi Qumaq, *Je veux que les Inuit soient libres de nouveau*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Imaginaire Nord | Jardin de givre », 2009, p. 24.

2. Gilles Bertrand, « La peinture comme lieu de mémoire. De son rôle dans la constitution de l'image de Venise », Daniel J. Grange et Dominique Poulot [dir.], *L'esprit des lieux. Le patrimoine et la cité*, Grenoble, Presses de l'Université de Grenoble, 1997, p. 106-115.

peut exister pour ceux qui ne l'ont pas (encore) connu par l'expérience (est-ce qu'il y a plus de gens qui savent ce qu'est l'île de Pâques que de gens qui l'ont visitée?), et que le lieu peut se construire comme une pluralité de points de vue, qu'ils soient convergents ou parallèles, pluralité construite par l'accumulation dans le temps des discours le concernant et/ou par la concurrence simultanée de discours pendant une période donnée³.

Dans sa démonstration des « synthèses passives du processus de lecture⁴ », Wolfgang Iser avait suggéré que la synthèse accomplie par la lecture d'un texte est un acte qui transcende l'ensemble des interprétations partielles issues du fil de sa compréhension, tout en en étant la somme et le résultat. Pour l'étude du discours, l'avantage de cette proposition vient de l'inclusion du temporel dans la compréhension et la synthèse : l'ajout d'une interprétation partielle peut ainsi modifier — ou pas, selon son importance, sa réception et sa pertinence — la synthèse. Si l'on pose comme je le suggère ici que le lieu est la somme des discours et des expériences le concernant, on voit bien comment le principe des synthèses successives de Wolfgang Iser nous permet de proposer une définition « organique » du lieu, puisque tout discours sur celui-ci ou l'expérience de ce dernier pourrait en modifier la synthèse, donc modifier ce qui est l'idée de ce lieu. De plus, bien qu'il s'agisse d'une construction discursive variable dans le temps, l'idée du lieu n'en est pas pour autant insaisissable : les synthèses successives en stabilisent le contenu, permettant à la fois l'ajout de nouveaux discours et la considération de ceux qui les précèdent. L'ordre chronologique d'émergence des discours importe, mais il n'est jamais régulier : une représentation peut surgir et n'avoir aucun effet, ou au contraire

3. Sur ce principe de la concurrence et de l'accumulation des discours, inspiré des travaux de Wolfgang Iser (*L'acte de lecture*, traduit de l'allemand par Evelyne Szynger, Bruxelles, P. Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985 [1976], 405 p.), voir Daniel Chartier, *L'émergence des classiques*, Montréal, Fides, 2000, 307 p. et l'application proposée dans le cas du discours de presse étranger sur l'Islande dans Daniel Chartier, *La spectaculaire déroute de l'Islande*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2010, 234 p.

4. Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 245-286.

elle peut éclipser les précédentes, ou même nous forcer à toutes les réinterpréter. Ainsi l'idée du lieu doit être comprise comme une synthèse collective, issue d'un ensemble de synthèses parallèles et individuelles, qui trouvent leur place dans un processus continu d'accumulation et de concurrence des discours.

La complexité du problème de la complétude du monde et de l'impossibilité, pour Aristote⁵, de concevoir la notion de « vide », que Henri Bergson⁶ a tenté d'interpréter en termes de déplacements et de limites nécessaires à la notion de « lieu », ouvre, pour notre propos sur la discursivité du lieu, la possibilité d'imaginer une alternance entre la préséance de l'idée du lieu et du lieu lui-même, ou, comme nous le posons ici, entre le discours sur le lieu et l'existence matérielle du lieu. En acte et en puissance, le lieu a certes besoin de limites pour se distinguer d'autres lieux, ou même pour émerger du concept plus vague d'« espace », mais ces limites doivent toujours être posées comme relatives : elles se comprennent comme une concentration plus ou moins grande et plus ou moins cohérente de discours. Les « limites » du lieu, de ce point de vue, s'éloignent de la stricte spatialité pour s'inscrire dans des paramètres proprement discursifs, soit la densité et la cohérence.

Le géographe Yi-Fu Tuan a proposé, dans son essai *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*⁷, de réfléchir au rapport entre la notion de lieu et celle d'espace mythique. En se basant sur l'image de l'homme, il considère que l'espace mythique serait une construction intellectuelle qui répond au besoin de prolonger la connaissance *au-delà* de l'expérience. En plaçant le corps comme la condition première

5. Aristote a traité du lieu dans son « Livre IV », *La physique*, traduit du grec par Annick Stevens, Paris, J. Vrin, 1999, p. 149-197.

6. Henri Bergson, « L'idée du lieu chez Aristote », André Robinet [dir.], *Mélanges. Idée du lieu chez Aristote et simultanéité. Correspondance. Pièces diverses. Documents*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 1-56.

7. Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*, traduit de l'anglais par Céline Perez, Gollion (Suisse), Infolio, coll. « Archigraphy », 2006, 219 p.

de l'expérience, Yi-Fu Tuan situe l'espace mythique au-delà, celui-ci se construisant comme un prolongement par la pensée — puis, pourrions-nous ajouter, par le discours — de ce qui est vécu. L'espace dans son ensemble apparaît alors comme une matrice à laquelle viennent se greffer des lieux signifiants, qu'ils soient issus de l'expérience ou de la seule construction intellectuelle, ou des deux.

En se situant dans une perspective expérimentale de l'espace et de construction de la réalité, Yi-Fu Tuan suggère ainsi, de manière générale, que la culture affecte la perception — et donc, la visibilité, l'intensité et la permanence — d'un lieu. Ainsi, le lieu ne serait pas que le fait de représentations objectives, mais aussi celui de l'accumulation de perceptions variables en intensité : habité par le corps et la pensée, le lieu est ainsi multiple.

Dans son essai *Des romans-géographes*⁸, Marc Brosseau suggère quant à lui qu'il existe un rapport méthodologique à établir entre l'étude de la géographie et celle du roman. La forme complexe de ce dernier définirait différemment le lieu et l'espace, alors que la tension entre narration et description condenserait la problématique du lieu comme une somme de discours. Par le roman apparaît plus évidente encore que par d'autres formes l'idée que le lieu présuppose un univers et surtout, une cohérence : c'est par elle que se réalise le pacte de fiction, et que s'opère la simulation du réel en une construction faite de discours. Nous pouvons avancer, à partir de cette réflexion, que la notion d'horizon d'attente permet de définir la limite de ce qui est compréhensible et ainsi de poser une certaine frontière entre le « réel » et « l'imaginaire », tout en se rappelant que dans le contexte discursif du roman, tant le « réel » que « l'imaginaire » sont faits de mots, et par conséquent qu'ils s'appuient sur un pacte avec celui qui les reçoit et sur une cohérence posée par la forme du texte. Retenons au moins de cette proposition que le lieu implique une frontière, une limite et une cohérence pour arriver à « exister » dans un réel discursif.

8. Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996, 246 p.

Dans ses travaux sur le stéréotype⁹, Ruth Amossy a mis de l'avant l'idée que ce dernier est nécessaire à la connaissance : il permet d'imaginer ce qui n'est pas encore expérimenté, et ainsi de percevoir le monde dans une globalité. Forme fixe, le stéréotype change de sens dans le temps. Marqués dans le langage courant par une connotation péjorative, le stéréotype et l'idée reçue ne sont toutefois négatifs (et dommageables) que dans la mesure où ils représentent des valeurs désuètes (notamment dans le domaine social). Cependant, dans la plupart des cas, on les emploie sans s'en rendre compte, et sans qu'ils soient péjoratifs. Ils permettent de comprendre et d'associer des éléments du monde qui nous entoure, au-delà de notre simple expérience personnelle. Ils lient ainsi, dans la pensée occidentale, ce que Dorais distingue pour le domaine inuit entre le *qaujima-* et le *tusauma-*. Pour nous, les stéréotypes sont les vecteurs collectifs et synthétiques d'idées, de figures, de phénomènes.

Appliqué à l'idée de lieu, le principe du stéréotype permet d'envisager une « lecture » du réel au-delà de l'espace connu. Par extension, on peut avancer que tout lieu dont on sait qu'il existe sans l'avoir visité (et ils sont nombreux) n'existe que par le discours : ce qu'on en a lu, ce qu'on nous en a dit, ce qu'on en a vu. Le « stéréotype » de Paris, par exemple, précède l'expérience personnelle de sa visite : c'est « l'idée de Paris », toute discursive, qui peut susciter le désir de visiter cette ville. À bien y penser, comment pourrait-on désirer visiter un lieu qui nous est entièrement inconnu, sans d'abord l'appréhender par la pensée et le discours? L'expérience du lieu matériel permet de confirmer ou d'infirmier certaines caractéristiques du discours sur ce lieu, mais son « stéréotype » ou plus simplement, l'idée de ce lieu, assure, dans l'économie discursive, une certaine stabilité sémantique. Cette stabilité est nécessaire, puisque l'idée du lieu se compose d'une pluralité de discours (donc possiblement divergents) accumulée par le temps (donc possiblement variables). L'idée du lieu, tout comme le sens

9. Voir par exemple Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1991, 215 p. et *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, coll. « Lettres et sciences sociales », 1997, 128 p.

du stéréotype, évolue dans le temps, au fil de l'accumulation et de la concurrence des discours, mais quelque chose en elle reste stable. Pour revenir à Paris, on peut constater que la matérialité de la ville change, tout comme « l'idée de Paris » évolue (peut-être plus lentement), mais le lieu « Paris », en tant qu'ensemble de signes, demeure.

Les lieux sont façonnés de discours; de plus, ils s'entourent d'un métadiscours qui les met en valeur et en spectacle : « Places today, écrit Bella Dicks, have become exhibitions of themselves¹⁰. » Par le biais de la patrimonialisation, de la muséographie, du tourisme et des médias sociaux, les lieux finissent par s'enrober d'une enveloppe discursive qui en oriente l'interprétation et en balise les possibilités. Sémaphore de visibilité, ce métadiscours réduit l'épaisseur discursive du lieu et la variété des points de vue le concernant, au profit d'une interprétation universellement compréhensible, parfois complexe mais pas trop, puisqu'elle doit demeurer toujours lisible. Cette interprétation métadiscursive (simplifiée et mise en valeur) permet de distinguer ce lieu par rapport aux autres par le biais d'une surexposition de certaines de ses caractéristiques, qui le définissent comme unique. Les études culturelles et médiatiques, les analyses de tourisme — qui identifient des nœuds discursifs sous la forme de pôles touristiques — mettent en évidence le besoin de « lisibilité » des lieux et les mécanismes de distinction en œuvre pour en valoriser certains au profit d'autres, que ce soit pour des motifs historiques, culturels ou économiques. Ces mécanismes fonctionnent par la sélection de paradigmes dominants pour un lieu, qui dégagent un métadiscours qui devient lui-même une représentation des caractéristiques de ce lieu. Ce métadiscours n'est pas nécessairement faux : il est basé sur le discours du lieu, duquel ont été choisies certaines valeurs dominantes. Il participe donc d'une

10. Bella Dicks, *Culture on Display. The Production of Contemporary Visibility*, Maidenhead, Open University Press, 2004, p. 1 : « Aujourd'hui, les lieux sont devenus des expositions d'eux-mêmes. » [nous traduisons]

« écologie du réel¹¹ » discursive, mais en synthétisant, à la manière d'un processus de lecture, en réduisant les possibles pour produire un sens cohérent, simplifié certes, qui puisse être repérable. L'attention se déplace alors de l'habitabilité du lieu (les discours de l'expérience du lieu) à la visibilité du lieu (un métadiscours qui condense, simplifie et synthétise les discours multiples de l'expérience du lieu). À la manière du stéréotype, ce métadiscours permet la pré-connaissance d'un lieu avant même l'expérience : d'où son importance pour le tourisme. Il permet « d'avoir une idée » d'un lieu avant de l'expérimenter.

Jeanne Garane¹² rappelle qu'un discours ne peut pas *reproduire* un lieu, mais qu'il le *construit*. Cette construction induit une hiérarchie, par des vecteurs de pouvoir (quels qu'ils soient) que relaient les couples d'opposition tels que dedans / dehors, local / extérieur, ici / là-bas, permanent / éphémère, etc. Nous constatons en fait que, plus complexe que la simple accumulation de ses descriptions, le lieu varie en fonction de plusieurs paradigmes, dont le temps (accumulation, changements, réinterprétations, expériences). Il peut également prendre des formes variées, voire se cristalliser dans une figure (Piaf et Paris), une forme artistique (le tango et Buenos Aires), un événement, un discours, etc. qui peuvent à leur tour l'orienter. Pour revenir à Garane, nous pouvons ainsi dire que le lieu porte nécessairement les traces des pouvoirs qui l'ont créé, qu'il exerce lui-même des pouvoirs et qu'il en subit tout à la fois. Par exemple, les notions de marginalité et de centre définissent un usage et un rapport au lieu, tout en induisant un rapport de pouvoir. Nous pourrions observer de tels jeux de force en termes de rapports sexuels, d'usages sociaux, de territoires linguistiques, etc. Le lieu crée,

11. Pierre Nepveu est à l'origine de cette expression, ici fertile pour comprendre le rapport entre l'existence matérielle et discursive des lieux (Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999, 241 p.).

12. Jeanne Garane, « Introduction. Discursive Geographies: an Overview », Jeanne Garane [dir.], *Géographies discursives. L'écriture de l'espace et du lieu français*, Amsterdam et New York, Editions Rodopi, 2005, p. 9-24.

reconduit, subit et exerce tout à la fois une forme contraignante de pouvoir qui varie selon les discours qui le forment et l'alimentent.

Benedict Anderson¹³, en étudiant le recensement, la carte et le musée, a lui aussi constaté que les représentations sont des instruments de pouvoir qui construisent, par le discours, le cadre dans lequel ils existent et qu'ils y exercent une force politique, force qui peut se poursuivre dans le temps au-delà de la période de domination des groupes qui les ont créés. Tous trois — carte, recensement et musée — imposent une division du monde qui définit des lieux et, à ce titre, ils peuvent être considérés comme des modes d'appréhension du monde qui façonnent notre conception de la réalité. En ce sens, ils s'inscrivent dans un registre proche du « stéréotype » par la précompréhension du monde qu'ils peuvent induire et par l'interprétation de ce dernier qu'ils proposent sans passer par l'expérience. En posant la question des instruments discursifs de pouvoir qui délimitent le lieu, Anderson suggère ainsi l'existence d'une « grammaire » des lieux qui en réglerait les rapports.

Dans son remarquable essai *Pyramiden*¹⁴, Kjartan Fløgstad retrace tour à tour l'existence (matérielle et discursive), la signification, les rapports de co-présence, ainsi que l'utopie de la ville minière de Pyramiden, au Svalbard — un lieu aujourd'hui abandonné (abandon qui est la source d'une multiplication des discours) et issu d'une idéologie déçue (le communisme soviétique) dont il est devenu, par effet successif de superposition et de disparition des discours, une sorte de « musée de l'utopie ». L'analyse de Fløgstad tout entière pourrait être décortiquée pour en tirer une méthode d'analyse des lieux discursifs, tant elle s'intéresse à de nombreux aspects qui façonnent, réinvestissent

13. Benedict Anderson, « 9. Recensement, carte, musée », *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Editions de la Découverte, 1996 [1983], p. 167-188.

14. Kjartan Fløgstad, *Pyramiden. Portrait d'une utopie abandonnée*, traduit du néo-norvégien par Céline Romand-Monnier, Arles, Actes Sud, 2009, 176 p.

et réaniment les lieux et rendent compréhensible leur double vie, réelle et symbolique. Selon lui, on a affaire avec Pyramiden à un « lieu volontairement extrêmement codé », dont l'existence réelle n'apparaît que dans la mesure où elle a été portée par l'idéologie et l'utopie.

Fløgstad commence son analyse par un patient travail de surface : toponymie, étymologie, pour en arriver à son projet de base, à partir de symboles et de signes simples et universels. Pour Pyramiden, il s'agit du trou (de la mine), de la rue, du bar, de la bibliothèque, d'une plante abandonnée, qui tour à tour définissent le lieu et l'impression de ce lieu, rappellent des peurs, des sentiments, des impressions et révèlent les codes de conduite du lieu. En élargissant sa perspective, il se demande ce qui menace ce lieu, abandonné mais toujours existant, nécessairement fragile dans sa matérialité et sa mémoire. Comment le lieu a-t-il établi ses frontières avec ce qui l'entoure? Comment est-il en rapport avec d'autres lieux, proches ou éloignés?

Selon l'auteur, la fermeture et l'état d'abandon de Pyramiden rappellent qu'un lieu n'a pas à être habité pour demeurer tel, à condition pour le moins que les codes d'habitabilité qui le régissaient puissent être déduits des traces (une fois encore, matérielles et discursives) qu'il nous a laissées. Celles-ci suggèrent que l'abandon d'un lieu constitue une nouvelle couche discursive sur ce dernier, qui l'anime et le ravive — et lui permet de se poursuivre dans le temps, même s'il a cessé d'être habité et même s'il disparaît matériellement. Matérialité du lieu (première), pratique du lieu habité (seconde), discours du lieu (continuel) : si elles s'interpénètrent, les différentes composantes du lieu n'apparaissent pas d'une manière continue ou interdépendante. Même sans la matérialité, sans l'habitabilité, le lieu peut continuer à se renouveler dans le discours, parfois même alimenté par la disparition de cette matérialité ou de son habitabilité.

Le fait que Pyramiden soit le lieu abandonné d'une utopie dépassée par l'idéologie qui la portait permet d'ajouter une nouvelle temporalité aux réseaux discursifs (isotopies et paradigmes) qui le rendent visible. L'utopie s'inscrit dans le futur, mais ici ce futur a été arrêté, alors que le

lieu qui portait l'utopie existe encore, mais a cessé d'être habité. Le cas est complexe, mais riche. Sa lecture demeure toutefois possible parce que ce lieu est lourdement codé et que son existence matérielle a été courte et géographiquement modeste.

L'essai de Fløgstad se veut une tentative d'épuisement du lieu par la poursuite de toutes les pistes qui le définissent : l'auteur est conscient qu'une telle démarche — à l'image de toute herméneutique — ne peut jamais être complétée et que son processus revient une fois encore à ajouter une couche discursive à ce lieu, qui a le mérite facile d'être nécessairement plus cohérente que les précédentes, puisqu'elle leur succède. En cela, une telle étude ne diffère pas tellement de toutes les lectures de lieu ou de discours : elle se veut la dernière de ses interprétations, tout comme la dernière de ses représentations, et elle ne conserve sa nouveauté que dans la mesure où elle n'est pas éconduite par une autre lecture qui la prendrait en compte et l'effacerait dans l'ensemble des discours subséquents. Ici encore, le principe d'accumulation et de concurrence des discours permet l'intégration et la réinterprétation des discours antérieurs. Pour nous, ce qui rend l'essai de Fløgstad fascinant, c'est que la séquence temporelle de *Pyramiden*, tendue vers le futur, semble déjouer le rôle du lecteur qu'il met en scène, voire le dépasser et le prévoir, par cette idée de « musée de l'utopie ». Ainsi, cet essai déblaie les voies d'accès au lieu discursif et matériel en en multipliant les pistes — et la richesse — possibles. Il rappelle la complexité de l'idée du lieu, et son importance dans notre conception du monde, connu par l'expérience et par le discours.



I. Façades



Marie Parent

Université du Québec à Montréal

La banlieue nord-américaine
entre grandeur et décadence.
Le Quartier DIX30

Dans un article publié en 2007 et intitulé « Envoyée spéciale, Dix30 », la journaliste Rima Elkouri prend la direction de la Rive-Sud dans le but avoué de « voir la banlieue sous un jour nouveau¹ », envers et contre tous ses préjugés. Son idée du Quartier DIX30, écrit-elle, est principalement composée de oui-dire et de légendes urbaines. Pourtant, une fois sur place, elle n'arrivera pas à voir autre chose que ce qu'elle s'est imaginé : « un faux centre-ville », « un mensonge drapé de vert² ». Le point de vue adopté par la journaliste, malgré elle peut-être, est clairement orienté par les diverses représentations du Quartier DIX30 qui circulent dans l'espace social. L'article lui-même s'inscrit dans un des nombreux réseaux discursifs qui fondent le lieu sur le plan culturel.

1. Rima Elkouri, « Envoyée spéciale, Dix30 », *La Presse*, 14 octobre 2007, p. A9.

2. *Ibid.*

Comment les différentes représentations du Quartier DIX30 contribuent-elles à inventer l'identité du lieu? Cette question sera placée au cœur de notre réflexion. En identifiant les éléments qui participent à sa construction discursive, imaginaire et axiologique, nous verrons comment ce lieu cristallise les tensions qui traversent la société nord-américaine contemporaine, en rassemblant des discours radicalement opposés au plan idéologique. Le Quartier DIX30 étant considéré comme « une créature de banlieue³ », cette analyse s'articulera autour de l'idée de la banlieue⁴ (ses valeurs, son mode de vie), qui s'avère essentielle pour saisir la cohérence des représentations du DIX30.

À partir de l'analyse des discours journalistique, promotionnel et littéraire, il sera possible d'interpréter le Quartier DIX30 selon trois paradigmes : la banlieue comme royaume autosuffisant, la banlieue comme paradis ludique et raffiné, et finalement, la banlieue comme espace mortifère par excellence. Évidemment, dans une perspective sociologique ou urbanistique, la banlieue se constitue plutôt de plusieurs banlieues, différentes les unes des autres⁵. Pourtant, l'analyse du Quartier DIX30 nous permettra de constater que, tant dans le discours social que dans la fiction, il existe bel et bien une Banlieue avec un grand B, même si ses représentations peuvent prendre diverses formes.

3. Martine Turenne, « Shopping de style », *Commerce*, vol. 107, n° 7, juillet 2006, p. 33.

4. Selon Bennett M. Berger, la distinction établie en anglais entre les expressions « suburb » et « suburbia » sert à marquer la nuance entre la banlieue comme entité périurbaine et la banlieue comme idée, comme imaginaire. « "Suburbs" is an ecological term, distinguishing these settlements from cities, rural villages and other kinds of communities. "Suburbia", on the other hand, is a cultural term, intended to connote a way of life [...]. » (Bennett M. Berger, *Looking for America. Essays on Youth, Suburbia and Other American Obsessions*, Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall, 1971, p. 151 : « "Suburbs" est un terme écologique, distinguant ce type d'aménagement du territoire des villes, des villages ruraux ou d'autres types de communautés. "Suburbia", d'un autre côté, est un terme culturel qui vise à connoter un mode de vie [...]. » [nous traduisons])

5. Aujourd'hui, on peut même parler de « générations de banlieues » qui présentent des caractères divergents : « Il faut tout d'abord arrêter de parler de la banlieue au singulier », réclament l'architecte Carole Després et la sociologue Andrée Fortin. (Andrée Fortin et Carole Després, « Introduction », Andrée Fortin, Carole Després, Geneviève Vachon [dir.], *La banlieue revisitée*, Québec, Nota Bene, 2002, p. 9-10.)

Plus qu'un centre commercial

Le Quartier DIX30 est un développement commercial et résidentiel situé au croisement des autoroutes 10 et 30, à Brossard (Québec). La partie commerciale, ouverte au public depuis septembre 2006, a été conçue selon le modèle américain du *lifestyle center*⁶, centre commercial à ciel ouvert visant à conjuguer magasinage et loisirs. Depuis 2011, le Quartier inclut aussi une section résidentielle, la Cité DIX30, composée de 300 condominiums. Finalement, le Quartier en tant que tel est entouré de plusieurs secteurs d'habitation, s'étalant de chaque côté du boulevard Rome, au nord du boulevard du Quartier, regroupant 3 000 unités résidentielles. Ces lotissements ne sont pas considérés dans les faits comme partie intégrante du Quartier DIX30, mais ils en sont le prolongement sur les plans socioéconomique et imaginaire. En effet, le Quartier DIX30 a été conçu dans l'espoir d'être « plus qu'un centre commercial⁷ » : un endroit qu'on habite et envers lequel on développe un sentiment d'appartenance.

Pensé et réalisé par une équipe de publicitaires et de promoteurs immobiliers⁸, le Quartier DIX30 est, de manière encore plus évidente que n'importe quel autre endroit, un lieu construit par le discours. Le géographe Yi-Fu Tuan écrivait que le lieu peut être défini comme « tout objet stable qui attire notre attention⁹ ». Pour exister, le lieu doit donc être « visible », c'est-à-dire détenir une importance symbolique pour un individu ou un groupe et être identifié par eux comme tel.

6. Laurier Cloutier, « Quartiers Dix 30. Le Québec a son premier centre "style de vie" », *La Presse*, 27 février 2006, cahier « La Presse Affaires », p. 5.

7. s.a., « Éditorial », *Le Quartier*, automne 2008, p. 3.

8. Le projet du DIX30 a été pensé et réalisé par le consortium immobilier GPG Devimco, celui-ci appuyé par la firme de publicité montréalaise Bleublancrouge, qui a reçu le mandat de définir l'image de marque, le *branding* du centre commercial (Martine Turenne, *op. cit.*, p. 34). En 2006, les principaux actionnaires sont RioCan Real Estate Investment Trust, de Toronto, ainsi que les Fonds Bombardier-Beaudoin et les caisses de retraite des sociétés de transport de Montréal et de Québec (Laurier Cloutier, *op. cit.*, p. 5).

9. Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*, traduit de l'anglais par Céline Perez, Gollion (Suisse), Infolio, coll. « Archigraphy », 2006, p. 163.

Voir un lieu, c'est en faire l'expérience, c'est lui donner une signification particulière, c'est produire un discours sur lui. En ce sens, en 2006, tout était à faire pour rendre le DIX30 *visible*. À partir de kilomètres de terres en friches, un vrai *no man's land* isolé des vieux districts de Brossard par la voie du CN, on a voulu créer de toutes pièces (et en un temps record) un « quartier », c'est-à-dire un milieu de vie urbain formant un ensemble relativement cohérent. Pour y arriver, on a conçu à l'avance l'image de marque (le *branding*) du lieu, le profil des habitants et des visiteurs ainsi que l'utilisation que ceux-ci devraient en faire. Le discours promotionnel (celui qui émane de l'équipe de concepteurs et de publicitaires ayant mené à bien le projet du DIX30) peut être identifié comme un discours du pouvoir en ce qu'il est prescriptif, autoritaire. Il vise à fabriquer la réalité spatiale du DIX30 et à façonner le territoire qui l'entoure de manière durable et univoque. Par exemple, le nom du boulevard qui mène au complexe commercial a été modifié en janvier 2008 (de boulevard Lepage à boulevard du Quartier) afin d'en faciliter l'identification et l'accès¹⁰, cette modification ayant pour conséquence d'inscrire le Quartier DIX30 dans le paysage signalétique et historique de Brossard. Dans le même esprit, le magazine *Le Quartier*¹¹, publié de 2007 à 2011, et le site Internet du centre commercial visent à déterminer les paramètres de l'expérience du lieu.

Mais le DIX30 possède ses détracteurs, qui produisent une masse de discours de résistance en réaction à cette « fiction dominante ». Ceux-ci sont majoritairement relayés par les journaux (dont nous avons principalement retenu ici des extraits tirés de *La Presse* et du *Devoir*), dont les articles des pages éditoriales et les chroniques s'intéressent

10. Selon le procès-verbal de la séance régulière du conseil de la Ville de Brossard, tenue le 21 janvier 2008 (Ville de Brossard, « Procès verbal — Assemblée régulière — 21 janvier 2008 », brossard.ca/csp/20080818.../080121_019_resolution.pdf [27 février 2011]).

11. *Le Quartier* est un magazine trimestriel bilingue publié de 2007 à 2008 par Vectora Créations (firme de communication publicitaire), et de 2008 à 2011 par TVA Publications. Financé par Devimco, promoteur du DIX30, et RioCan, principal investisseur, ce magazine fait donc partie du discours promotionnel plutôt que journalistique.

aux affaires sociales ont souvent dénoncé les effets néfastes du DIX30 depuis 2006. Par contre, il faut reconnaître que le discours journalistique n'est pas homogène. Les textes tirés des pages économiques de différents journaux et revues se montrent plus neutres, et s'ils ont au début fait preuve d'un certain scepticisme, celui-ci se situait sur le plan de la rentabilité financière du projet uniquement. Les articles à vocation touristique, quant à eux, sont généralement enthousiastes en ce qui a trait au potentiel de villégiature du *lifestyle center*. Le discours littéraire, pour sa part, représenté ici par la pièce *Villes mortes* de Sarah Berthiaume, traite le DIX30, comme le milieu banlieusard en général, sur le mode satirique.

Tous les intervenants produisant un discours autour de ce nouveau complexe commercial et immobilier sont absolument conscients les uns des autres, et c'est pourquoi l'étude de ce lieu apparaît pertinente. Le fait que beaucoup d'idées aient été émises en très peu de temps contribue à placer les discours dans une relation de concurrence immédiate, voire d'affrontement. En se regroupant autour d'un seul et même objet, ceux-ci ont engagé un dialogue virulent concernant plusieurs problématiques contemporaines (environnement, urbanisme, consommation), toutes reliées à notre manière d'occuper l'espace, et plus largement, à notre manière d'être au monde. Et l'enjeu est de taille : la banlieue nord-américaine retrouvera-t-elle son heure de gloire ou sombrera-t-elle avec le DIX30?

La banlieue : royaume autosuffisant

Le Quartier DIX30 est devenu le symbole de l'autonomie culturelle et économique enfin conquise de la banlieue, sonnante la mort du concept de ville-dortoir. Le terme « ville-dortoir » désigne une zone résidentielle en périphérie d'une grande ville, dont les habitants doivent « faire la navette » entre leur lieu de résidence et leurs lieux de travail et de loisirs. Robert A. Beauregard, professeur d'architecture à Columbia, utilise l'expression « urbanisme parasitique » pour nommer ce phénomène, au sens où la banlieue siphonne les habitants de la ville tout en gardant une grande dépendance envers

elle¹². Même si, en réalité, la banlieue a gagné une certaine autonomie dès les années 70¹³, cette idée reste fortement associée à la représentation du mode de vie banlieusard.

Les promoteurs du Quartier DIX30 ont donc cherché à créer une banlieue qui n'aurait plus besoin de la ville-centre, puisqu'elle la « remplacerait » en quelque sorte. Le concept du *lifestyle center* s'articule autour de l'idée de proximité et de diversité : restauration haut de gamme, boutiques de mode, galeries d'art, grands magasins et offres de divertissement côtoient résidences luxueuses et immeubles de bureaux. Le Quartier DIX30 comporte toutes ces caractéristiques. De plus, la salle de spectacle *L'Étoile*, avec sa capacité de 1 000 places, présente une vaste gamme de spectacles populaires. On compte aussi la boîte de nuit *Radio Lounge*, succursale du bar éponyme situé au centre-ville de Montréal, qui transposerait « le chic et le glamour du boulevard Saint-Laurent sur la Rive-Sud¹⁴ ». En 2013, dix-sept autres institutions possèdent un permis d'alcool. Finalement, l'hôtel Alt, se démarquant par sa conception écoénergétique, n'aurait « rien à envier aux chics hôtels-boutiques du Vieux-Montréal¹⁵ ». Il est intéressant de noter qu'une grande part de son chiffre d'affaires provient de clients locaux qui cherchent à « se dépayser sans s'éloigner de chez soi¹⁶ ». Toutes ces remarques tirées d'articles à vocation touristique démontrent que les concepteurs ont réussi à positionner le DIX30 comme une destination de choix, sophistiquée mais accessible.

12. Robert A. Beauregard, *When America Became Suburban*, Minneapolis et London, University of Minnesota Press, 2006, p. 97.

13. D'ailleurs, depuis le début des années 90, « 70 % des déplacements quotidiens des résidents de la Rive-Sud se font vers des établissements ou des lieux d'activités situés à l'intérieur de la Rive-Sud » (Jean-Pierre Collin et coll. [dir.], *La Rive-Sud de Montréal. Dynamique intermunicipale et intégration métropolitaine*, Montréal, INRS-Urbanisation, 1998, p. xv).

14. Simon Diotte, « Week-end de rêve à Brossard », *La Presse*, 1^{er} octobre 2008, cahier « Vacances-Voyage », p. 2.

15. Laurence Clavel, « Hôtel Alt. Du chic sans chichis », *Le Devoir*, 3 novembre 2007, p. D5.

16. Simon Diotte, « S'évader à l'hôtel... dans sa ville! », *La Presse*, 18 mars 2009, cahier « Voyage », p. 2.

Une certaine rivalité se développe entre la banlieue et la ville-centre, puisqu'elles sont considérées sur le même plan : « [Brossard] rivalise avec la métropole en raison de la qualité de ses restaurants, de sa programmation artistique et culturelle et de son *night life*¹⁷ », peut-on lire dans *Le Courrier du Sud*, hebdomadaire publié à Longueuil. Dans un reportage de l'émission *Club social* intitulé « Montréal, future banlieue de Brossard? », un des producteurs affiliés à la salle de spectacle *L'Étoile* affirme que « le monde est tanné et ne veut plus aller à Montréal. [...] Aujourd'hui on a tout ce dont on a besoin au DIX30, que ce soit pour le culturel, les commerces et les restaurants, alors pourquoi traverser sur l'île?¹⁸ » Les secteurs d'habitation reliés au DIX30 misent sur les mêmes avantages, diversité et proximité à la manière d'un grand centre urbain :

Peu importe l'heure du jour ou de la nuit, l'esprit lifestyle entre par toutes les portes. Pourquoi se presser, se stresser ou s'énerver quand tout est à côté! 10h30, c'est samedi. Café et croissants beurre de la boulangerie vous tirent du lit. 22h30, c'est jeudi. La dernière séance au ciné efface le stress de la journée¹⁹.

Sans compter que les habitants du DIX30 ont désormais accès à toutes sortes de services (comptables, avocats, institutions financières, clinique médicale, installations sportives) faisant du complexe commercial « un nouveau pôle économique²⁰ ». Dans le discours promotionnel ainsi que

17. Caroline Côté, « Montréal, future banlieue de Brossard? », *Le Courrier du Sud*, 3 février 2011, <http://lecourrierdusud.canoe.ca/webapp/sitepages/content.asp?cont entid=176624&id=1135&classif=Nouvelles> (1^{er} mars 2011).

18. Jean Laliberté et Marie-Pascale Laurencelle, *Club Social*, Québec, 21 janvier 2011, 52 min.

19. Groupe Cholette, Devimco, Banque laurentienne et Ipsofacto, « Cité DIX30 », http://www.citedix30.com/fr/index.php#quartier_dix30_quartier?lang=fr (15 février 2011).

20. « Gros succès depuis son ouverture en 2006, le Quartier Dix30 n'en finit plus de faire des petits. En plus des commerces qui y poussent comme des champignons et des résidences de luxe qui s'y sont greffées pas très loin, c'est au tour des services professionnels de profiter de la fréquentation de ce lifestyle center [...]. » (René Lewandowski, « Des avocats s'approchent du DIX30 », *Cyberpresse*, 8 décembre 2011, <http://lapresseaffaires.cyberpresse.ca/dossiers/affaires-juridiques/201112/08/01-4475855-des-avocats-sapprochent-du-dix30.php> [7 mars 2012])

dans certains textes journalistiques de type touristique et économique émerge l'idée d'une souveraineté de la banlieue, d'une « société distincte ». Un extrait d'un article du cahier « Vacances-Voyage » de *La Presse* l'explique bien :

Le but du Quartier Dix30 : recréer la ville, mais l'illusion n'est pas parfaite. Où sont les poubelles qui débordent, les sans-abri dans la rue et les déchets qui jonchent le sol? Vous n'en avez pas? Faites-en la demande, les Montréalais se feront un plaisir de vous en envoyer!²¹

En fait, l'urbanité proposée par les promoteurs du Quartier DIX30 est une forme d'urbanité ajustée à la spécificité de la banlieue. Dans une étude menée en 1990, l'architecte Roberta M. Feldman démontrait que les habitants de la banlieue aux États-Unis développent moins un attachement identitaire envers un lieu restreint et précis (par exemple, leur maison, leur quartier, leur municipalité) qu'envers un type de lieu, ce qu'elle nomme « settlement-identity²² ». Son étude prouve que les banlieusards s'identifient fortement à des idées, des sentiments, des valeurs, des préférences, des buts, des comportements, qu'ils attribuent moins à leur voisinage immédiat qu'au mode de vie de la banlieue, par rapport auquel ils développent un attachement affectif et symbolique²³. Leur spécificité identitaire se construit essentiellement en opposition par rapport à la ville : selon eux, la banlieue démontrerait une plus grande homogénéité physique et sociale, une moins grande densité de population, serait mieux entretenue, plus sécuritaire, offrirait plus de nature, moins d'automobiles, de bruits, de crime, de stress²⁴. Toujours selon cette étude, la banlieue présenterait une seule faiblesse : on y retrouverait moins de services qu'en ville. Le discours promotionnel du Quartier DIX30 puise donc dans cet imaginaire de la banlieue, toujours

21. Simon Diotte, « Week-end de rêve à Brossard », *op. cit.*, p. 2.

22. Roberta M. Feldman, « Settlement-Identity. Psychological Bonds with Home Places in a Mobile Society », *Environment and Behavior*, vol. 22, n° 2, mars 1990, p. 183-229.

23. *Ibid.*, p. 191.

24. *Ibid.*, p. 200.

répandu dans le discours social²⁵, pour offrir un quartier qui remédie aux désavantages de la banlieue tout en préservant ses caractéristiques fondamentales. Il propose un « centre-ville » épuré de ses maux. N'ayant plus rien à envier à la ville, les habitants de la Rive-Sud peuvent non seulement dormir en banlieue, mais y travailler, s'y amuser, y prendre leurs vacances.

Voilà pourquoi on peut parler d'un royaume : selon le discours promotionnel et une certaine tranche du discours journalistique, le DIX30 se pense comme un milieu de vie clos, souverain, soudé par une homogénéité socio-économique et culturelle, une identité commune, des valeurs et des intérêts partagés par tous. Et c'est l'idée même de la banlieue qui devrait y assurer la cohésion sociale, tel que le décrit Ruth Amossy en parlant du stéréotype : « une vision du monde commune qui donne à un ensemble d'individus isolés la sensation de former un corps social homogène²⁶ ». D'ailleurs, le discours promotionnel ne mise que rarement sur la vie communautaire pour attirer de futurs usagers du DIX30, car celle-ci ne serait pas nécessaire pour fonder le sentiment d'appartenance. Le fait de savoir — ou de supposer — que nos voisins nous ressemblent et attendent les mêmes choses que nous de l'existence semblerait suffire à composer une communauté²⁷.

Le discours promotionnel se sert donc de l'idée de la banlieue comme d'un réservoir de signes culturels assurant la fondation de son identité et de sa tradition : sécurité, propreté, mobilité physique et sociale, famille... Par exemple, on propose quelques événements familiaux qui

25. Une autre étude, menée en banlieue de Québec en 1999, arrive pratiquement aux mêmes conclusions. Voir Nicole Brais et Nik Luka, « De la ville à la banlieue, de la banlieue à la ville : des représentations spatiales en évolution », A. Fortin, C. Després, G. Vachon [dir.], *op. cit.*, p. 151-180.

26. Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 36.

27. En 1963, une étude montrait que les habitants de la banlieue apprécient grandement la « classe » de leurs voisins bien que tous disent ne pas les fréquenter (Andrée Fortin, « La banlieue en trois temps », Andrée Fortin, Carole Després, Geneviève Vachon [dir.], *op. cit.*, p. 60).

« formeront à coup sûr les assises de la tradition du quartier DIX30²⁸ ». Ce discours s'adresse autant à la clientèle du Quartier qu'à ses détracteurs, en cherchant à désamorcer par avance leurs critiques. La principale préoccupation de ces intervenants est de prouver que le DIX30 est véritablement *un milieu de vie*. De leur côté, les médias montréalais exploitent vigoureusement cette idée de la banlieue souveraine, surtout dans le but de remettre en question Montréal. Alors que le DIX30 vise à imiter la ville, un étrange renversement se produit dans le discours : les journalistes se demandent si Montréal devrait s'inspirer du DIX30²⁹. Au cœur de cette réflexion, c'est la ville qui est elle-même forcée de définir sa spécificité. Le DIX30 et la banlieue apparaissent comme un biais par lequel on pense la ville, par lequel on cherche à la positionner sur l'échelle locale et internationale.

La banlieue : paradis ludique et raffiné

Le stéréotype de la banlieue, même s'il peut servir de ciment social et fournir des repères culturels précieux, se rapporte le plus souvent à un jugement péjoratif, que les défenseurs de la « vraie ville » utilisent à satiété : conformisme, monotonie, absence de vitalité culturelle, architecture peu recherchée. Ce n'est pas un lieu que l'on souhaite visiter, puisque l'on suppose que toutes les banlieues se ressemblent : mêmes bungalows, mêmes parcs, mêmes centres commerciaux. Le pari du Quartier DIX30 est justement de rendre la banlieue « visitable » au sens où l'entend Bella Dicks : « a place to become somewhere to go³⁰. »

Les promoteurs du DIX30 cherchent à en faire à la fois un « paradis ludique pour fashionistas et [une] destination loisir pour des familles de

28. Anna Mikan, « Joie de vivre. Quartier DIX30 », *Le Quartier*, vol. 2, n° 2, été 2008, p. 10.

29. Voir Annabelle Nicoud, « Ces touristes qui préfèrent la banlieue », *La Presse*, 8 avril 2011, cahier « Vivre », p. 2; Stéphane Thibault et Philippe Desrosiers, *Les Francs-tireurs*, Québec, 23 janvier 2008, 46 min.

30. Bella Dicks, *Culture on Display. The Production of Contemporary Visitability*, Maidenhead, Open University Press, 2004, p. 1 : « un endroit qui devienne quelque part où aller. » [nous traduisons]

banlieusards³¹ ». Un porte-parole du consortium dit souhaiter « ramener le magasinage à échelle humaine³² » et doter l'espace « d'une âme qui lui sera propre³³ ». Le design est pensé pour créer une impression de chaleur, d'authenticité et d'exotisme, inspiré à la fois par la « petite ville européenne³⁴ » et par le « boulevard californien³⁵ ». Les concepteurs américains du *lifestyle center* ont d'ailleurs « parcouru les villes du monde pour trouver une façon de créer un espace qui évoque une rue commerciale agréable³⁶ ». Il s'agit bien d'évoquer un grand centre urbain, c'est-à-dire d'en suggérer l'idée et non de le reproduire — car quand la « vraie » ville et ses problèmes s'invitent au DIX30, le projet perd son sens³⁷. Cela explique probablement pourquoi l'ambiance urbaine n'est réservée qu'à une zone restreinte du Quartier DIX30 : l'avenue des Lumières³⁸. Cette rue piétonne étroite, où la musique et l'éclairage ont été soigneusement planifiés, est encadrée par deux pôles de divertissement : le cinéma et la salle de spectacle. Entre les deux : des boutiques, des terrasses, deux places publiques, l'Esplanade et la place Extasia, où l'on présente des spectacles en continu la fin de semaine. Un des promoteurs fait valoir que « [chaque boutique] aura

31. Martine Turenne, *op. cit.*, p. 33.

32. Laurier Cloutier, « Le complexe commercial Quartiers DIX30 prend forme à Brossard », *La Presse*, 15 juin 2005, cahier « La Presse Affaires », p. 1.

33. Martine Turenne, *op. cit.*, p. 34.

34. *Ibid.*

35. Nathalie Turgeon, « Mon expérience au Quartier DIX30. Shopping! », *Le Quartier*, vol. 2, n° 2, été 2008, p. 5.

36. Nicolas Bérubé, « *The Grove* à Los Angeles. Un "lifestyle center" qui prospère », *La Presse*, 12 avril 2008, cahier « Plus », p. 2.

37. Le directeur de la police de Longueuil explique : « Jusqu'à 21 h le soir, c'est un endroit parfait. [...] Mais après, il y a l'effet bars. [...] Outre les gangs de rue, [...] il y a les fraudes auprès des commerçants. Des vols à l'étalage. Beaucoup d'accidents mineurs, de délits de fuite, de rage au volant. La circulation est dense et ça irrite parfois. » (cité par David Santerre, « Les gangs de rue s'intéressent au DIX30 », *La Presse*, 3 avril 2013, p. A10)

38. Et depuis avril 2013, le Square DIX30, son « espace chic », complète cette offre urbaine en proposant des promenades piétonnières, un nouveau stationnement sous-terrain de 2 000 places et des boutiques de prestige locales et internationales (Apple Store, Lululemon, Holt Renfrew, Pottery Barn, Juliette et Chocolat, Tony Papas, etc.).

sa touche et créera sa propre identité. Cela va donner une couleur plus pittoresque³⁹ ». Par exemple, « le West Coast possède une entrée d'air peinte couleur rouille pour faire plus authentique⁴⁰ ». (La journaliste de la revue *Commerce* se plaira à rappeler que les détaillants doivent pourtant respecter soixante pages de normes émises par le promoteur concernant la décoration des magasins⁴¹.) Finalement, cette avenue est ceinturée par des stationnements (environ 5 000 places, dont 1 500 en souterrain) et des magasins-entrepôts. On a donc délimité un « espace centre-ville » autour duquel subsiste la structure des centres commerciaux traditionnels de banlieue.

Le Quartier DIX30 est conçu comme un parc dont le thème serait la culture urbaine : il forme un assemblage d'éléments qui « signifient » la ville, sans en être vraiment une. L'artificiel est mis au service de l'authentique et du raffinement, constituant une projection morcelée de la ville idéale. Ceux qui fréquentent le DIX30 ne sont pas dupes, mais ils acceptent de jouer le jeu. Dans un article du cahier « Vacances-Voyage » de *La Presse*, le journaliste envoyé toute une fin de semaine au Quartier DIX30 en revient tout à fait enthousiaste (l'article se conclut par l'exclamation « Brossard, tu m'as conquis! »), sauf qu'il déplore « l'environnement un peu artificiel à la Disney⁴² ». La comparaison avec Disneyland revient constamment dans les discours sur le DIX30 et sur les *lifestyle centers* en général⁴³. Bella Dicks offre une interprétation pertinente de ce phénomène : « Malls, then, bring "there" here. [...] They allow the visitor directly to experience the reality of another time

39. Laurier Cloutier, « Quartiers Dix 30. Le Québec a son premier centre "style de vie" », *op. cit.*, p. 5.

40. François Cardinal, « Pour les piétons... qui se déplacent en voiture », *La Presse*, 19 juin 2007, p. A2.

41. Martine Turenne, *op. cit.*, p. 34.

42. Simon Diotte, « Weed-end de rêve à Brossard », *op. cit.*, p. 2.

43. Patrick Lagacé évoque un « Disneyland pour quatre roues motrices » (Stéphane Thibault et Philippe Desrosiers, *op. cit.*). Nicolas Bérubé, dans un article sur le *Grove, lifestyle center* de Los Angeles, interroge une passante : « Elle était agacée par ce côté "Walt Disney" quand elle a visité les lieux pour la première fois. [...] "C'était comme visiter un monde parallèle." » (Nicolas Bérubé, *op. cit.*, p. 2)

or place⁴⁴ [...] ». Selon elle, ces lieux proposent une culture mise en scène, simulée, sur-planifiée, « where theming, heritage, entertainment and public art are used to manufacture an ambience of multi-faceted cultural vitality⁴⁵ ». Pour Dicks, ces stratégies visant à rendre le lieu visitable assurent le fondement de l'attitude touristique moderne, c'est-à-dire le désir d'expérimenter quelque chose de différent, mais qui peut être relié à soi-même⁴⁶. Les éléments disparates qui constituent le DIX30 indiquent aux visiteurs : vous êtes en ville, mais vous ne serez pas trop dépaysés, on a enlevé tout ce qui ne vous ressemble pas. Dans le reportage des *Francs-tireurs*, Patrick Lagacé résume l'idée du lieu avec une certaine ironie : « C'est l'avenue Mont-Royal, sans les quêtueux, sans les *squeegies*, sans les boutiques *cheap*⁴⁷. »

Prenant peut-être réellement l'avenue Mont-Royal pour modèle, le magazine *Le Quartier* participe à construire un lieu à la fois visitable et habitable : on y tient une chronique « vie de quartier », on invite les visiteurs à venir faire leur jogging le matin avant l'ouverture des magasins, on publie des photographies de femmes vaquant à leurs courses quotidiennes, un petit garçon en train d'apprendre à faire du vélo⁴⁸. Parallèlement, on veut faire du DIX30 une destination touristique⁴⁹ et on ne cesse de marteler que sa fréquentation vous donnera « une impression d'ailleurs⁵⁰ ». Une cliente régulière affirme : « Lorsque je

44. Bella Dicks, *op. cit.*, p. 3 : « Les centres commerciaux, alors, apportent le "là-bas" ici. [...] Ils permettent au visiteur d'expérimenter directement la réalité d'une autre époque ou d'un autre lieu. » [nous traduisons]

45. *Ibid.* : « où la thématization, le patrimoine, le divertissement et l'art public sont utilisés pour manufacturer une ambience de vitalité culturelle à facettes multiples. » [nous traduisons]

46. *Ibid.*, p. 8.

47. Stéphane Thibault et Philippe Desrosiers, *op. cit.*

48. « Le Dix30 n'est pas qu'un centre de magasinage, c'est un véritable lieu de vie! Voilà pourquoi ce jeune garçon, accompagné de son papa, a le plaisir d'apprendre le vélo ici. » (s.a., « Intermezzo », *Le Quartier*, été 2009, p. 45)

49. « le lifestyle center [...] espère non seulement attirer le consommateur mais le garder jusqu'au lendemain. » (François Desjardins, « Le centre commercial à la croisée des chemins », *Le Devoir*, 5 novembre 2005, p. A10)

50. Anna Mikan, *op. cit.*, p. 9.

roule sur la section du boulevard Rome située entre ma maison et le Quartier DIX30, j'ai l'impression d'emprunter la route des vacances⁵¹. » C'est que, au DIX30, toute distinction est éliminée entre acheter, se divertir et se cultiver; relaxer et se dépayser; magasiner et passer du temps avec ses proches; consommer et habiter. Il est donc prévu que l'usager du DIX30 possède un statut mixte : à la fois consommateur, touriste et habitant.

Dans *La banlieue revisitée*, Andrée Fortin interprète d'ailleurs le rapport du banlieusard à la ville à partir de la figure du touriste : « les banlieusards fréquentent [...] les quartiers centraux comme des touristes, sur un mode ludique : ils consomment l'urbanité sous le mode du loisir! [...] *A contrario*, un endroit où on ne se promène pas, c'est la banlieue⁵². » On comprend mieux pourquoi la publicité de la Cité DIX30 parle d'« activité piétonne⁵³ » pour désigner son espace piéton — qui ne représente par ailleurs que 40 % du DIX30⁵⁴. Ici, marcher est une activité ludique au même titre que magasiner, manger au restaurant ou voir un film⁵⁵. Le banlieusard consomme l'espace à la manière d'un touriste et peut ensuite retourner chez lui en voiture avec le sentiment d'avoir expérimenté un « ailleurs » certes indéfini, mais où il a assurément pu fuir le « ici » de la vie quotidienne banlieusarde...

Dans ce contexte, le discours journalistique, avec des titres comme « Pour les piétons... qui se déplacent en voiture⁵⁶ », tend surtout à mettre en évidence les contradictions qui sous-tendent le concept du Quartier

51. Nathalie Turgeon, *op. cit.*, p. 5.

52. Andrée Fortin, « Territoires d'appartenance », Andrée Fortin, Carole Després, Geneviève Vachon [dir.], *op. cit.*, p. 148.

53. Groupe Cholette, Devimco, Banque laurentienne et Ipsofacto, *op. cit.*

54. François Cardinal, *op. cit.*, p. A2.

55. Andrée Fortin démontre que les banlieusards aiment la marche, mais la considèrent comme un loisir et non comme un mode de déplacement. Ils utilisent majoritairement leur voiture pour aller pratiquer la marche (Andrée Fortin, « Territoires d'appartenance », Andrée Fortin, Carole Després, Geneviève Vachon [dir.], *op. cit.*, p. 146).

56. François Cardinal, *op. cit.*, p. A2.

DIX30 : le souci du raffinement contre l'exigence de la conformité, l'authenticité contre la simulation, l'exotisme contre la couleur locale, la consommation responsable contre le magasinage boulimique, les boutiques haut de gamme et les épiceries fines contre les grandes surfaces⁵⁷. Du côté des promoteurs, cela ne constitue absolument pas un obstacle, il s'agit plutôt d'une option qu'ils revendiquent : au DIX30, la contradiction apparente entre différents choix et différentes valeurs est aplanie au profit de l'autonomie de l'individu. Les analystes marketing qui se sont intéressés au DIX30 considèrent qu'« il n'y a pas un consommateur Wal-Mart et un consommateur de la rue Laurier. C'est le même⁵⁸ ». La meilleure manière de répondre à ses besoins est de tout mettre ensemble : l'épicerie fine et le magasin d'aliments naturels voisinent le supermarché, le chocolatier de luxe jouxte le Van Houtte, etc. Le DIX30 propose un assortiment de valeurs posées comme équivalentes grâce auxquelles l'individu peut fonder son identité « à la carte ». Ce sont donc deux ontologies qui s'opposent à travers le DIX30 : pour certains, le complexe représente le paradis sur terre, et pour d'autres, l'enfer, le « cauchemar climatisé⁵⁹ », pour reprendre le titre de l'œuvre d'Henry Miller.

La banlieue : espace mortifère par excellence

La banlieue moderne a toujours suscité les critiques. Selon Robert A. Beauregard, elle symbolise dès les débuts de son développement à grande échelle (dans les années 1945-1970) la désintégration du tissu social, la domination de la culture de masse, l'atomisation, l'aliénation, la dépersonnalisation de la société de consommation. En 1960, dans un

57. Marie-Claude Lortie dénonce le paradoxe que constitue la construction du marché d'alimentation naturelle *Avril* au DIX30, le fait qu'on ne puisse s'y rendre en vélo, entre autres. (Marie-Claude Lortie, « Le vélo et la banlieue », *La Presse*, 15 avril 2011, p. A5.)

58. Jacques Nantel, professeur à HEC Montréal, cité par François Desjardins, *op. cit.*, p. A10.

59. Entre 1940 et 1941, Henry Miller parcourt le territoire américain et livre un portrait dévastateur du mode de vie de ses compatriotes, dont la figure ultime est le bungalow de banlieue (Henry Miller, *The Air Conditioned Nightmare*, New York, New Directions, 1945, 264 p.).

article du *Atlantic Monthly*, on voit déjà dans la banlieue le signe de « l'échec moral » de la société américaine⁶⁰.

Les *lifestyle centers* à travers le monde suscitent leur lot de craintes et de critiques féroces. « Désert⁶¹ », « goulag⁶² », « réplique du Meilleur des mondes⁶³ », les images fortes ne manquent pas pour convaincre de la menace qu'ils représentent. De même, le Quartier DIX30, peut-être parce qu'il apparaît comme la caricature du mode de vie nord-américain, réunissant dans un même lieu tous ses excès, toutes ses dérives, est devenu une cible de choix. Il représente d'abord une menace commerciale : « Ça va saigner les autres centres commerciaux [des environs]⁶⁴ », affirme la directrice des programmes d'urbanisme à l'UQAM. La survie du boulevard Taschereau semble aussi inquiéter tant ses commerçants que ses clients habituels⁶⁵. François Cardinal souligne qu'un impact « majeur et durable⁶⁶ » se fait sentir sur les concurrents jusqu'à Saint-Jean-sur-Richelieu, à plus de 25 km du DIX30.

Sur le plan environnemental, les médias s'intéressent surtout aux conséquences de l'étalement urbain, à la trop grande place donnée à l'automobile, à l'accès difficile en transports en commun⁶⁷. De plus, un article de *La Presse* publié en 2009 révélait, à l'aide de relevés satellitaires, que le Quartier DIX30 fait partie des quatre nouvelles zones de chaleur intense apparues entre 2005 et 2008, où on a mesuré

60. Cité par Robert A. Beauregard, *op. cit.*, p. 139.

61. Rima Elkouri, *op. cit.*, p. A9.

62. Patrick Lagacé, « Pèlerinage au Dix30 », *Cyberpresse*, 23 janvier 2008, <http://blogues.cyberpresse.ca/lagace/2008/01/23/pelerinage-au-dix30/> (20 février 2011).

63. Vicente Verdú, journaliste, écrivain et économiste espagnol, référant au roman d'Aldous Huxley, cité dans : s.a., « Quand les centres commerciaux se rêvent en paradis artificiels », *L'Humanité*, 26 mars 2008, p. 3.

64. Sylvie Paré, citée par François Cardinal, « Le DIX30 fait rager ses voisins », *La Presse*, 19 juin 2007, p. A2.

65. Rima Elkouri, *op. cit.*, p. A9.

66. François Cardinal, « Le DIX30 fait rager ses voisins », *op. cit.*, p. A2.

67. François Cardinal, « Pour les piétons...qui se déplacent en voiture », *op. cit.*, p. A2.

certains jours un écart de plus de 15 degrés Celsius par rapport aux zones ombragées⁶⁸. On y dénonce la mauvaise qualité de l'air et les dangers que les îlots de chaleur représentent pour la santé publique. Le complexe constitue finalement une menace culturelle, la salle de spectacle *L'Étoile* drainant artistes, spectateurs et financement qui autrement reviendraient à Montréal⁶⁹.

Mais par-dessus tout, c'est la menace que le DIX30 fait planer sur l'Homme (sa nature, son être) qui semble la plus grave. L'équivalence ontologique établie entre être, habiter et acheter apparaît comme le signe ultime du déclin de la civilisation. « La privatisation du plus public des lieux d'échange — le centre-ville », analysée par Pierre Foglia, alimente l'idée d'un univers totalitaire, « d'inspiration soviétique⁷⁰ ». Les rapports humains y seraient réduits à une relation de nature économique : « Hé!Ho! Il y a quelqu'un? Est-ce possible de parler à quelqu'un qui n'a rien à me vendre?⁷¹ », s'insurge Rima Elkouri. Les descriptions qui ponctuent son article renvoient l'image d'un lieu déserté, dénué de chaleur humaine, où règne une ambiance funeste.

La pièce de théâtre *Villes mortes*⁷², écrite par Sarah Berthiaume, présente des tableaux qui entretiennent une étrange parenté avec le portrait que dresse Elkouri du Quartier DIX30. Constituée de quatre monologues, l'œuvre reprend en partie, et de manière satirique, les blâmes formulés par les intellectuels et les journalistes dans la presse écrite, en mettant en évidence deux figures mortifères pour aborder le complexe commercial, soit la ville fantôme et le zombi. D'abord, le DIX30 est mis en parallèle avec trois autres lieux : Pompéi, la ville de

68. Charles Côté, « La chaleur urbaine gagne la banlieue », *La Presse*, 17 août 2009, p. A2.

69. Jean Laliberté et Marie-Pascale Laurencelle, *op. cit.*

70. Pierre Foglia, « Au DIX30 », *La Presse*, 7 janvier 2012, p. A5.

71. Rima Elkouri, *op. cit.*, p. A9.

72. Sarah Berthiaume, *Villes mortes*, Montréal, Éditions de Ta Mère, 2013, 100 p. La pièce a été mise en scène par Bernard Lavoie, à la salle Jean-Claude-Germain du Théâtre d'Aujourd'hui, à Montréal, en avril 2011. Désormais, les références seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention VM.

Gagnon dans le nord du Québec et Kandahar en Afghanistan. Les motifs de la disparition, de la désolation, des ruines, de la catastrophe, qui sont communs à ces trois lieux, sont attribués au DIX30. Le passage décrivant l'arrivée de l'héroïne en pleine nuit évoque un milieu dévasté :

On passe la tour lumineuse, pis on entre dans le quartier DIX30. Ya personne. Les rues sont vides. Les stationnements sont vides. Les magasins sont vides. Ya rien. Juste des soldes partout. Pis les mannequins des boutiques qui nous observent, du haut de leurs cinq pieds huit pas de tête. (VM, p. 85)

Toute vie humaine semble avoir abandonné cet espace, ne laissant derrière elle que vacuité et non-sens. Les images que convoque Berthiaume laissent entrevoir le caractère matérialiste et précaire de notre civilisation dont les restes sont composés de constructions profanes et de matériaux dénués de toute noblesse (asphalte, plastique, néon). « La survivance d'une civilisation [...] semble dépendre de la fragilité des formes urbaines qui l'expriment⁷³ », affirment Bernard Blaise et Francis Lacassin. En effet, au côté de Pompéi, dans la pièce de Sarah Berthiaume, le Quartier DIX30 paraît étonnamment peu robuste, témoignant d'une société anémique.

La deuxième figure nous permettant d'interpréter le DIX30 comme espace mortifère est justement celle du zombi, du mort-vivant, personnage on ne peut plus décadent. Quand l'héroïne et son compagnon pénètrent au *Radio Lounge*, ils font une macabre découverte :

Ils sont des centaines, voire peut-être des milliers. Ils ont plus rien d'humain. Des monstres. Leur peau orange a l'air sur le bord de leur tomber de la face. Leurs corps sont complètement difformes. Créatine, silicone, stéroïdes, botox : ils ont des excroissances chimiques qui leur sortent de partout. Ils ont aucun signe de pilosité apparente. Pis ils ont presque plus de vêtements. (VM, p. 86)

73. Bernard Blaise et Francis Lacassin, *Villes mortes et villes fantômes de l'Ouest américain*, Rennes, Éditions Ouest-France, coll. « L'aventure illustrée », 1990, p. 10.

Les consommateurs-zombis n'ont plus ni conscience, ni singularité, ils sont programmés, identiques et ne répondent qu'à leurs pulsions, c'est-à-dire tuer, manger, acheter. Ils parlent en slogans, s'accrochent à leurs sacs d'achats et « râlent des noms de marque » (*VM*, p. 89). Quand l'héroïne réussit à leur échapper, ils scandent : « Communiste! communiste! » (*VM*, p. 94). Les zombis effraient parce qu'ils sont des morts-vivants, mais surtout parce qu'ils sont contagieux. Le pire dénouement possible, c'est de devenir comme eux, d'être intégré de force à leur communauté. À la fin du monologue, l'héroïne découvre dans ses poches des rabais de 15 % pour le DIX30, ultime tentation, qu'elle sait être un piège.

La figure du zombi est associée à la critique de la société de consommation depuis *Dawn of the Dead* de George A. Romero en 1978⁷⁴, alors que des survivants fuient les zombis en s'enfermant dans un centre commercial où ils tentent de reconstituer leur vie quotidienne. Dans la pièce de Berthiaume toutefois, le centre commercial n'est plus un refuge pour les vivants, mais le sanctuaire des morts-vivants, remplaçant le cimetière. Le DIX30, dans *Villes mortes*, est précisément le lieu par lequel advient la fin de l'Homme.

Plus largement, les figures du zombi et de la ville fantôme participent toutes deux d'une critique de l'Amérique et de la manière dont ses habitants en occupent le territoire, en témoignant d'« une précarité générale de la culture et de l'habitation de l'espace dans le Nouveau Monde⁷⁵ ». Et en ce sens, même s'il est souvent représenté comme espace mortifère par excellence, le DIX30 en tant que signe n'est pas complètement stérile. La pièce de Berthiaume démontre au contraire à quel point il constitue un objet de réflexion et de discours fécond.

74. Tony Williams, « Zombie », Jean-Baptiste Thoret [dir.], *Politique des zombis. L'Amérique selon George A. Romero*, Paris, Ellipses, coll. « Les grands mythes du cinéma », 2007, p. 51-52.

75. Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, p. 266.

En conclusion, il nous semble important de revenir sur un élément crucial que nous avons sciemment évité d'aborder : le nom même du lieu, composé de deux numéros d'autoroute. Ce nom n'indique rien d'autre qu'une localisation, n'évoque rien sinon un point sur une carte, représentant ce que Benedict Anderson décrit comme l'essence même de la carte-logo : vide, décontextualisé, facilement mémorisable, prêt à être investi par n'importe quel contenu interchangeable⁷⁶. En effet, le DIX30 est présenté par ses créateurs comme une coquille vide. Dans la revue *Le Quartier*, on invite la clientèle à « [s']approprier ce vaste espace en quête d'identité pour le modeler à [s]on image⁷⁷ ». Ainsi, à cause de son apparente malléabilité, le lieu n'est peut-être pas immédiatement *lisible* pour ceux qui le fréquentent, mais pour l'observateur attentif, il apparaît hautement problématique. Alors que le discours promotionnel fait du Quartier DIX30 un lieu de tous les possibles, de tous les désirs, un milieu de vie idéal, le discours journalistique tend surtout à mettre en valeur les failles (aux plans social, esthétique, environnemental, etc.) de cette construction utopiste, parfois jusqu'à verser dans le catastrophisme. La critique formulée par le discours littéraire s'avère tout autant féroce, mais sur un mode parodique, absurde, qui tend à complexifier le traitement du lieu en l'incluant dans un questionnement plus large sur le rapport du sujet humain à l'espace, à l'habitation, au passage du temps et à l'idée du progrès. Finalement, certains articles tirés des pages touristiques et économiques de différents journaux dressent plutôt le portrait d'une étonnante et éclatante réussite commerciale, en cette ère d'insécurité et de crises financières à répétition, où le consommateur trouvera un heureux compromis entre ses envies urbaines et son sens pratique banlieusard.

On remarque à travers cette masse discursive un affrontement vigoureux entre différentes valeurs, différentes visions de la société nord-américaine, et plus largement occidentale. Le Quartier DIX30 se

76. Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Editions de la Découverte, 1996 [1983], p. 188.

77. Anna Mikan, *op. cit.*, p. 10.

constitue donc avant tout comme le nœud des tensions qui traversent notre société : entre développement durable et capitalisme sauvage, entre culture et divertissement, entre hédonisme et responsabilisation. L'avenir du Quartier DIX30, sa capacité de vieillir surtout, constitue une préoccupation qui a surgi plus récemment dans le discours et qui témoigne de son identité ambiguë. Lieu construit à toute vitesse, pensé d'abord et avant tout en fonction d'impératifs commerciaux, pourrait-il survivre au passage du temps en accueillant des citoyens, et non des consommateurs? Certains y voient un projet plein de potentiel (le DIX30 se trouve au cœur de plans structurants pour la Rive-Sud, tels que le train léger sur rail promis pour le nouveau pont Champlain), alors que d'autres y voient une construction condamnée à une détérioration précoce, notamment à cause de l'utilisation de matériaux bas de gamme, peu durables.

L'engouement pour le Quartier DIX30⁷⁸ et les secteurs d'habitation qui l'environnent nous rappelle que le mythe du rêve américain est encore bien vivant, la société de consommation plus fringante que jamais. « Consommation » signifie, il faut parfois le rappeler, amener à son terme, utiliser jusqu'à détruire. Quand le DIX30 aura été consommé, consumé, il faudra encore trouver autre chose, une idée plus fraîche, nous dit un professeur de marketing de l'UQAM : « Ainsi va le commerce de détail : c'est une roue qui tourne sans cesse⁷⁹. » On peut se demander ce qu'il adviendra du Quartier DIX30 quand nous aurons encore une fois soif de nouveauté. Peut-être ne restera-t-il qu'un autre de ces « tombeaux de l'aventure moderne⁸⁰ », comme celui que voit déjà Sarah Berthiaume.

78. Il est fréquenté par 12 millions de personnes chaque année. Ses promoteurs prévoient recevoir 22 millions de visiteurs annuellement quand toutes ses phases seront complétées (André Dubuc, « Le DIX30 voit grand », *La Presse*, 30 avril 2013, cahier « *La Presse Affaires* », p. 2).

79. Stéphane Maisonnas, cité par Martine Turenne, *op. cit.*, p. 36.

80. Bernard Blaise et Francis Lacassin, *op. cit.*, p. 13.



Myriam Marcil-Bergeron

Université du Québec à Montréal

Le Café Campus
dans l'imaginaire montréalais.
Au croisement de la fête
et de la résistance

Les lieux nocturnes que sont les bars possèdent l'attrait du mystère : ils fascinent tout en demeurant difficiles à saisir, à expliquer. Le Café Campus s'inscrit dans le réseau des bars les plus populaires de Montréal et la multiplication de ses activités entraîne un discours publicitaire tentaculaire : soirées spéciales de la discothèque, matchs d'improvisation théâtrale et musicale, lancements d'albums, etc. Mais ce lieu ne s'inscrit pas uniquement dans le discours grâce au paradigme du divertissement. Après plus de quarante ans d'existence, le Café Campus possède une histoire chargée d'événements marquants et est devenu au fil des années une scène propice aux revendications culturelles et sociales, un espace de tolérance et d'ouverture face aux changements qui façonnent la société québécoise depuis les années 60. De plus, son statut de coopérative de travail le différencie de la majorité des bars de Montréal¹.

1. Sous le regroupement générique de « bars », le Réseau de la coopération du travail du Québec compte seulement trois établissements, soit le Café Campus, les

Cet article cherchera à montrer comment le Café Campus s'inscrit d'une façon particulière dans le paysage nocturne de Montréal grâce aux discours qui le définissent. Nous étudierons d'abord le paradigme du festif à travers quelques représentations provenant du discours publicitaire, puis celui de la défense de la culture émergente dans les discours de fondation, c'est-à-dire les représentations qui cherchent à institutionnaliser le lieu et à fixer son histoire (sites Internet de l'Université de Montréal et du Café Campus). Enfin, les discours universitaire et journalistique nous permettront de mettre en évidence les valeurs de la coopérative de travail, et plus particulièrement les droits des travailleurs. Ainsi, notre analyse montrera que le Café Campus est un lieu où s'entrecroisent des discours divergents mais néanmoins complémentaires, et que l'équilibre entre ceux-ci assure à la fois sa longévité et sa singularité.

Ouvert en 1967 à l'angle des rues Queen-Mary et Decelles, le Café Campus est d'abord un local où les étudiants de l'Université de Montréal peuvent échapper à la surveillance du personnel de l'institution, se restaurer et faire des rencontres entre leurs cours. Après quelque temps, l'endroit se transforme également en boîte à chansons le soir. Toutefois, les revenus insuffisants poussent l'Association générale des étudiants de l'Université de Montréal à vouloir fermer l'entreprise, alors que le Syndicat des travailleurs et travailleuses du Café Campus refuse quant à lui les mises à pied. C'est en 1981 que les travailleurs décident d'assurer eux-mêmes la gestion du lieu. La fin des années 80 entraîne un nouvel obstacle de taille, soit les plaintes des propriétaires des immeubles du voisinage, dont découle le déménagement sur la rue Prince-Arthur, en 1993, qui coïncide avec le changement de statut du Café Campus, lequel passe d'organisme sans but lucratif à coopérative.

Katacombes et le Déserteur. Jusqu'en avril 2011, le Café Chaos faisait lui aussi partie des bars de la coopérative de solidarité. Voir *Réseau de la coopération du travail du Québec*, « Membres du Réseau », <http://www.reseau.coop/reseau/sections/2/3.php> (8 octobre 2011).

Imaginaire du festif et précompréhension du lieu

La fête renvoie toute société à son besoin d'équilibre entre ordre et désordre. Manifestation liée aux mythes et au sacré, elle permettait dans nombre de cultures traditionnelles le rassemblement d'individus et la célébration dans le temps linéaire de certaines figures symboliques. Comme le souligne Jean-Jacques Wunenburger, la fête efface les cadres du quotidien et rend possible une forme de transcendance :

Nous nous proposons, en effet, de reconnaître dans la fête une institution originale chargée de rendre compatibles, d'ordonner et d'équilibrer les aspirations, ancrées dans la constitution sensitivo-imaginaire de l'homme [...]. La fête apparaît alors comme un phénomène-limite exceptionnel, à la fois institution sociale légitimée à l'intérieur d'un espace et d'un temps, et expérience collective de négation institutionnelle où se donnent libre cours les phantasmes individuels à la recherche de ce qui transcende l'ordre de la société immanente [...]².

L'essence de la fête, si elle ne s'exprime plus nécessairement lors de grands rassemblements comme auparavant, s'est adaptée aux transformations sociales. Jean Duvignaud, dans *Fêtes et civilisations*, affirme qu'elle est « une période particulière mais entièrement intégrée à la société, période au cours de laquelle la vie collective est la plus intense³ », et il reprend les propos de Roger Caillois en soulignant qu'elle autorise « le dérèglement d'une société qui met ses règles "entre parenthèses" et qui se joue à elle-même la comédie de son existence⁴ ».

2. Jean-Jacques Wunenburger, *La fête, le jeu et le sacré*, Paris, Delarge/Éditions universitaires, 1977, p. 11. Wunenburger ajoute que « [l]a fête archaïque était le modèle par excellence de l'insertion de l'homme traditionnel, grâce au jeu et au symbole, dans une continuité spatio-temporelle sacrée. Son scénario témoignait de son aptitude à satisfaire les exigences contradictoires d'un ordre répressif du quotidien et d'une subversion dionysiaque, inscrite dans les puissances du corps et de l'imaginaire. » (Jean-Jacques Wunenburger, « Fête », *Encyclopédie de l'Agora*, <http://agora.qc.ca/Dossiers/Fete> [21 février 2012])

3. Jean Duvignaud, *Fêtes et civilisations* suivi de *La fête aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 1991 [1973], p. 52.

4. *Ibid.*, p. 53. Voir également Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1988 [1950], 250 p.

Les bars et boîtes de nuit font aujourd'hui partie de ces lieux où les individus se rencontrent en quête d'une forme de jouissance, et le Café Campus évoque dans l'imaginaire nocturne de Montréal un espace où il fait bon se rassembler, s'éclater. Avant même de pénétrer à l'intérieur, la plupart des gens peuvent s'imaginer l'ambiance qui y règne grâce à l'imaginaire de la vie urbaine nocturne diffusé par la culture populaire et les médias. L'imaginaire festif, composé de signes renvoyant à la danse, à l'alcool et au plaisir, fonctionne sur le principe du stéréotype tel que défini par Ruth Amossy⁵ et permet ainsi une précompréhension du Café Campus, c'est-à-dire l'appréhension du lieu en en connaissant au moins partiellement les pratiques et les normes.

Qu'il s'agisse de la boule disco ou de la puissance des extrêmes-graves, ces « effets spéciaux », qui font partie du « modèle collectif figé » des bars, dévoilent aussi les structures créant un potentiel de célébration. Ils hachurent le réel et en rendent la captation fragmentée et, par leur combinaison, ils contribuent à l'émergence d'un environnement euphorique et électrisant grâce aux jeux de lumière et au volume de la musique. Ce sont ces éléments, reproduits dans la publicité, auxquels le lecteur, le citoyen ou encore le passant sera attentif, puisqu'ils évoquent un univers singulier et qu'ils invitent à « une lecture programmée du réel⁶ ». Nous en proposerons quelques exemples plus loin.

La participation collective d'acteurs humains, travailleurs et clients, assure l'émergence du festif. Comme l'exprime Anne-Marie Green dans *La fête comme jouissance esthétique*, la fête devient possible dans un espace-temps en rupture avec le quotidien et en entraînant la participation d'un groupe relativement homogène qui possède à

5. « [L]e stéréotype n'existe pas en soi. Il n'apparaît qu'à l'observateur critique ou à l'usager qui reconnaît spontanément les modèles de sa collectivité. Il émerge lorsque, sélectionnant les attributs dits caractéristiques d'un groupe ou d'une situation, nous reconstituons un schéma familier. Plutôt que de stéréotype, il faudrait donc parler de stéréotypage. C'est-à-dire de l'activité qui découpe ou repère, dans le foisonnement du réel ou du texte, un modèle collectif figé. » (Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 21)

6. *Ibid.*, p. 22.

l'intérieur du même lieu le même imaginaire⁷. Elle propose d'en établir quelques caractéristiques générales :

Dans les situations de fête, il y a un dépassement de la vie quotidienne et une tentative de manipulation du quotidien afin de se trouver dans un mouvement qui n'a plus prise sur le réel mais sur le symbolique, pour le seul plaisir ou la seule jouissance⁸.

Dans *La fête aujourd'hui*, Duvignaud défend lui aussi cette idée que le festif survient grâce au rassemblement de gens partageant à la fois un espace et une temporalité en marge du quotidien, propices à l'expressivité et à l'exaltation des sens :

Ceux qui sont là, réunis, se détachent du rôle qu'ils jouent, des doctrines qu'ils défendent, des carrières qu'ils poursuivent : ils s'éloignent d'eux-mêmes. Des messages venus de tous les sens du corps et de l'esprit font éclater la carapace du moi frileusement défendu contre le frémissement des nerfs. Un magnétisme collectif entraîne les uns et les autres dans un état d'attente : le génie de la fête ne serait-il pas d'ouvrir la conscience à une jouissance [...] ?⁹

Le Café Campus se présente lui-même comme un « lieu inspiré par ses usagers. Un espace "humain" de rencontre et d'éclatement¹⁰ ». Afin de définir les cadres permettant l'émergence du festif, nous nous inspirerons des travaux de Marc Brosseau, qui s'intéresse aux liens entre littérature et géographie. Il analyse, dans son essai *Des romans-géographes*, le roman *Manhattan Transfer* de John Dos Passos en comparant la ville à un texte dont le sens serait activé par la lecture. La notion de « rencontre » que Brosseau y établit permet de situer le lieu au croisement d'un cadre spatial et d'une subjectivité humaine prête à l'investir :

7. Anne-Marie Green, « La fête, un paradigme sociologique? », Anne-Marie Green [dir.], *La fête comme jouissance esthétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2004, p. 13-39.

8. *Ibid.*, p. 36.

9. Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 258.

10. Café Campus, « Mission et historique », <http://www.cafecampus.com/fr/informations-7/mission-et-historique/> (8 octobre 2011).

[C]e sont des lieux-agera qui ne prennent forme et sens que par la rencontre. C'est à ce moment que l'espace-support, le simple site géométriquement localisé, devient un lieu contextualisant. En ce sens, le lieu révèle sa « nature » textuelle : le texte, comme le lieu, n'est pas un simple support matériel qui permet la lecture, il n'est pas un simple produit [...]. Il est le théâtre d'une production¹¹.

Brosseau met en évidence que certains lieux ne se définissent pas selon leur emplacement dans la ville, mais selon ce qui les anime et leur donne une cohérence propre. Dans le cas du Café Campus, la première lecture signifiante du lieu ne provient pas de sa situation géographique, mais d'un imaginaire du festif. Rappelons que le déménagement de 1993 n'a pas menacé la survie du lieu, puisque ce dernier dépend plutôt de la fête qui s'y performe soir après soir. La relocalisation au 57 rue Prince-Arthur Est montre que le Café Campus a pu se déplacer d'un quartier de Montréal à un autre sans que l'idée de ce lieu ne se modifie pour autant dans l'imaginaire. L'expression « théâtre d'une production » de Brosseau rassemble les deux parties indissociables de cet imaginaire du festif, soit un espace dont les structures permettent la création d'une illusion en rupture avec le quotidien et la participation d'un groupe. Ainsi, la première lecture du lieu convoque l'importance à la fois des « effets spéciaux » et des gens qui fréquentent le Café Campus, qui lui donnent un sens par leur énergie et l'expression de leurs pulsions.

Les affiches produites par le Café Campus reprennent ces éléments en associant musique et plaisir, danse et sexualité, ce qui oriente et fixe les pratiques du lieu. Les slogans et descriptions des soirées de la discothèque emploient généreusement les points de suspension et d'exclamation ainsi que des images liées au corps afin de définir le Café Campus comme le lieu de tous les possibles. Bien que le style des soirées varie beaucoup, on reconduit toujours le même discours publicitaire hyperbolique et chargé de sous-entendus qui revendique comme sienne la recette de la fête.

11. Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 154.

La publicité présente la piste de danse du Café Campus comme le meilleur endroit où exciter ses oreilles et se déhancher aux côtés d'autres personnes toutes aussi euphoriques : « Que des grands succès palmarès, que du marquant pour les oreilles, que du bon pour assurer l'activité sur le plus beau plancher de danse de Montréal! Fou ce qu'on peut faire à deux!¹² » De plus, la danse fait appel à la dimension orgiaque de la fête et semble mener à la sexualité : « Dansez au son des années 50' 60' 70' & 80' tout en profitant des bienfaits de l'œsophage; le genre de plan qui laisse présager la suite...¹³ » L'imaginaire du festif rassemble différents éléments pour assurer l'évasion du quotidien et l'enivrement des sens, ce pourquoi les images du corps et du plaisir sexuel abondent : « X-Large parce que juste du gros! X-large parce que juste du gras! Un top 40 actuel, riche, nappé d'un *gravy* des plus abordable... Drope tes adipeuses¹⁴. » La fête telle que la présente le Café Campus semble advenir grâce à l'abondance de boissons, à ces parties du corps qui s'exhibent et se frôlent, et à la musique, forte, rythmée et omniprésente.

Par ailleurs, si la discothèque permet l'émergence du festif soir après soir, certaines occasions spéciales, comme Noël, Pâques, la Nuit blanche de Montréal, la St-Valentin, donnent lieu à une surenchère de la fête. Le Café Campus intensifie ses stratégies rhétoriques pour évoquer un espace parallèle où le plaisir est la seule valeur qui tienne. Faisant miroiter décors et costumes, il se présente comme le théâtre d'un carnaval. L'Halloween 2010 était célébré sous le thème « Peurs de pirates : Barbe Noire vs Rackham Le Rouge » et se présentait par la formule suivante : « 4 bars de cocktails spéciaux pour les plus durs pirates[,] 3 étages de repères pour planquer les richesses[,] 2 salles de navires pour vaillants matelots[,] 1 destination finale à tendance festive¹⁵. »

12. Café Campus, « Les Jeudis Hits-moi! », <http://www.cafecampus.com/fr/discotheque/les-jeudis/> (5 avril 2011).

13. Café Campus, « Les Mardis rétros », <http://www.cafecampus.com/fr/discotheque/> (5 avril 2011).

14. Café Campus, « Week-end X-Large : Édition du vendredi », <http://www.cafecampus.com/fr/discotheque/vendredis/> (5 avril 2011).

15. Café Campus, « Party d'Halloween 2010 : "Peurs de pirates" », <http://www.facebook.com/event.php?eid=151008958274768> (8 octobre 2011).

Le discours publicitaire participe ici à une théâtralisation de la fête. Le Café Campus propose un récit simple, se réappropriant des clichés de la culture de masse, dans lequel chacun des participants pourra s'immerger pour la soirée et performer un rôle différent de celui qu'il tient dans la vie ordinaire.

Lieu rassembleur et propice à la fête, la discothèque attire son public par un discours truffé d'allusions à l'alcool et autres plaisirs liés aux bars, mais qui se modifie selon le destinataire : en effet, « l'opération séduction » procède différemment lorsqu'elle s'adresse à un public masculin ou féminin. L'affiche des soirées *Juke-Box*¹⁶, ayant occupé les dimanches soirs de l'été 2010, met en évidence une représentation de la femme soumise aux désirs des autres et propose au spectateur un renversement de pouvoir en lui laissant prendre les commandes de la soirée au plan musical. Si le texte de l'affiche mentionne que « le dj est une pute¹⁷ » et qu'il accepte les « demandes spéciales¹⁸ » pour la somme de 2 \$, il faut souligner que l'image montre une femme aux yeux clos, tenant une boule disco entre ses jambes. L'image de la « femme facile » n'est pas neuve et ne renvoie pas nécessairement au type de clientèle souhaitée, mais bien à une représentation culturelle assez présente dans l'imaginaire des bars.

Le discours qui s'adresse au public féminin valorise quant à lui les privilèges, popularisés par la formule des « ladies' night » que le Café Campus reprend à sa façon dans la description des Jeudis *Hits-moi!* : « T'es une fille qui a payé la porte après 22 h? Les patrons t'offrent 1 ticket à boire, juste pour toi!¹⁹ » Si les représentations de la femme-objet semblent destinées à un public masculin au nombre indistinct, à un groupe d'amis, par exemple, le discours adressé aux filles emploie des formules plus personnelles, comme s'il s'agissait de mettre en valeur l'unicité de chacune d'elles. Ajoutons qu'en 2011, les thématiques de

16. Café Campus, « Le dj est une pute », 2010, affiche coul., 92 x 61 cm.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

19. Café Campus, « Les Jeudis Hits-moi! », *op. cit.*

deux soirées spéciales s'élaboraient autour de la figure de la femme : d'une part, la fête de l'amour faisait de la femme l'objet de ses réjouissances : « toutes les raisons sont bonnes pour célébrer la "Ste-Valentine" autrement qu'avec des fleurs au chocolat! [...] C'est pas le St-Valentin [sic], mais bien Ste-Valentine que l'on célèbre cette année!²⁰ » Le discours publicitaire crée ainsi un événement librement adapté de la culture populaire, et, ce faisant, rassemble les gens autour d'une même fête tout en en déplaçant légèrement le motif. D'autre part, la « Nuit blanche en "La" majeur » a été l'occasion d'orchestrer l'animation musicale de la soirée autour de chanteuses reconnues à travers le temps : « À l'occasion de la Nuit blanche à Montréal, le Complexe du Café Campus rend hommage à ces femmes marquantes de l'histoire de la musique²¹. »

L'imaginaire dans lequel s'inscrit le Café Campus rassemble différents éléments : l'ivresse, la libération des tensions quotidiennes et le plaisir des rencontres. Afin qu'émerge l'ambiance festive que promet son discours publicitaire, le Café Campus se doit d'attirer le plus de gens possible. En misant sur des images figées telles que la femme soumise, en évoquant le plaisir sexuel qui peut résulter de ces soirées et en usant d'un langage jeune et familier, son discours publicitaire cherche à rejoindre un public relativement homogène, correspondant à l'idée qu'il projette de la fête.

Comme l'exprime Yi-Fu Tuan, divers facteurs influencent la définition d'un lieu : « Des lieux humains deviennent vraiment réels grâce à la dramatisation. L'identité même du lieu apparaît par la dramatisation des aspirations, besoins, et rythmes fonctionnels de la vie d'une personne ou d'un groupe²². » Un exemple provenant du discours journalistique nous permettra d'illustrer comment le Café Campus s'inscrit dans

20. Café Campus, « Ste-Valentine — "La soirée Sexy" », <http://www.facebook.com/event.php?eid=186319014721647> (8 octobre 2011).

21. Café Campus, « Nuit blanche en "La" majeur », <http://www.facebook.com/event.php?eid=198590403487596> (8 octobre 2011).

22. Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*, traduit de l'anglais par Céline Perez, Gollion (Suisse), Infolio, coll. « Archigraphy », 2006, p. 179.

l'imaginaire notamment parce qu'il permet à ses usagers d'en faire un lieu d'exacerbation des sens, un lieu qui offre l'occasion de rompre avec la vie quotidienne. Régi par ses propres normes, le Café Campus permet d'échapper temporairement aux codes de la vie sociale. Matt Collyer, chanteur et guitariste du groupe *Planet Smashers*, raconte comment l'euphorie collective rend le festif possible :

La plus forte empreinte laissée dans ma mémoire par le Café Campus est probablement, en fait sûrement, un lendemain de veille infernal marqué par un mal de tête insupportable. Mais pour tout vous dire, je ne me souviens plus très bien de ce qui était arrivé. Par contre, je me rappelle du meilleur concert donné par les *Planet Smashers* au Campus. C'était lors du lancement de l'album *Unstoppable* avec les *Slackers* et les *Peacocks* en mai 2005. L'été cognait à nos portes, la salle était pleine et l'ambiance, survoltée²³.

L'idée du Café Campus se construit donc grâce à l'imaginaire du festif, composé de stéréotypes se rapportant à la sexualité et à l'ivresse. C'est à partir d'eux que se réalise la dramatisation qu'aborde Tuan. Acteurs, organisation et pratiques du lieu sont déterminés par ces stéréotypes. Un chapitre provenant de *Regards anthropologiques sur les bars de nuit* souligne que, si les pratiques valorisées par cet imaginaire se réduisent, pour un œil extérieur, à une manifestation désordonnée, elles n'en demeurent pas moins codifiées et établies pour qu'une certaine population puisse s'y exprimer :

[L]e milieu de la nuit se présente comme une espace/temps particulier. Le noir fait s'évanouir les formes, le cadre urbain change d'apparence. Les lumières artificielles adoucissent la réalité et les chats deviennent gris. La ville s'endort avec ses soucis et une autre vie commence : celle des individus profitant du changement de décor pour connaître de nouvelles expériences. Ce monde s'oppose à la sobriété quotidienne, les repères disparaissent et l'alcool efface ce qu'il pouvait subsister de retenu et de réfléchi. Mais malgré

23. Matt Collyer, cité par Marie-Hélène Poitras, « Moitié bière, moitié champagne », *Voir*, 8 février 2007, <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=6&article=45883> (5 avril 2011).

cette impression de libération face aux contraintes de tous les jours, une nouvelle norme s'impose : le monde de la nuit est un théâtre avec des acteurs, des règles de jeu et le regard perpétuel d'un public²⁴.

Le discours publicitaire accentue l'écart entre le quotidien diurne et la nuit, faisant de cette dernière le moment où tout peut arriver, et véhicule les signes permettant l'émergence de la fête. Les « effets spéciaux » de même que les acteurs humains, travailleurs et clients, participent à l'existence du Café Campus en créant les structures d'une illusion de rupture avec la vie quotidienne, par les effets de sons et de lumières, et en rassemblant une foule capable de s'abandonner à l'effervescence collective.

Un bastion de la culture émergente

Cette mise en scène de la fête, qui entretient l'impression de libération des normes sociales, permet d'appréhender le Café Campus en tant que lieu de la fête nocturne montréalaise. Or, la représentation de ce bar se complexifie lorsque nous considérons les différents moments qui ont marqué son histoire. Robert Pagé, l'un des membres fondateurs du lieu, affirmait dans le journal *Voir* à l'occasion des quarante ans du Café Campus : « Ce qui nous fait vivre, c'est la discothèque, mais ce qui nous anime, c'est le volet concert; voilà la passion première de l'équipe²⁵. » C'est le désir de diffuser la culture émergente, celle qui ne possède pas encore ses lettres de noblesse, et de donner une chance aux nouveaux talents de la scène musicale, qui se situe au cœur du mandat du Café Campus. Robert Pagé pose ainsi la dualité intrinsèque à l'identité de ce lieu : endroit où se divertissent les masses et plateforme de diffusion pour la culture.

24. Magdalena Jarvin, « La sociabilité dans les bars de nuit : un ensemble de pratiques ritualisées participant à la période de la jeunesse », Dominique Desjeux, Magdalena Jarvin et Sophie Taponier [dir.], *Regards anthropologiques sur les bars de nuit. Espaces et sociabilités*, Paris, L'Harmattan, coll. « Dossiers Sciences humaines et sociales », 1999, p. 153-154.

25. Robert Pagé, cité par Marie-Hélène Poitras, *op. cit.*

Le site Internet de l'Université de Montréal, dans la section consacrée aux moments marquants de son histoire, parle du Café Campus comme d'un succès étudiant, puisque « presque tous les grands noms de la chanson québécoise s'y sont produits : Beau Dommage, Pauline Julien, Félix Leclerc, Octobre, Diane Dufresne, Plume Latraverse, Robert Charlebois, etc.²⁶ ». Discours de fondation produit *a posteriori*, ce document permet de mesurer l'ampleur du rôle culturel joué par le Café Campus, même si, comme le rappelle Robert Pagé, l'endroit était surtout apprécié pour son ouverture et sa tolérance à l'égard des nouveaux mouvements sociaux :

Les bébittes à poil, les hippies et l'amour libre ont commencé à apparaître. Vers la fin des années 60, une transformation s'est aussi opérée à l'intérieur du Café. [...] Et c'est là qu'un modèle particulier s'est implanté : les gens pouvaient fumer du pot, il y avait une tolérance à cet égard. Ça se voulait un peu l'Amsterdam du Québec²⁷.

À la fin des années 60, les signes et frontières du festif n'étaient pas les mêmes qu'aujourd'hui; le cadre social plus strict qu'imposait l'Église se dissipait peu à peu, la culture québécoise s'ouvrait au monde et la jeunesse acquérait de nouvelles libertés. Le Café Campus s'est imposé comme un lieu se mettant au diapason des besoins de sa clientèle jeune, offrant un espace à l'intérieur duquel l'évasion du quotidien et l'émancipation étaient possibles. Pourtant, de l'extérieur, son caractère festif et inclusif s'est mis peu à peu à déranger.

Au départ, le Café Campus se voulait proche du milieu étudiant de l'Université de Montréal, mais sa réputation s'est étendue à travers l'île : « À l'époque, le Café recevait 400 000 personnes par année. Ça roulait à plein le jour et la nuit. L'atmosphère était "peace" et enfumée²⁸. » L'endroit attire de plus en plus de clients, ce qui perturbe les normes du quartier :

26. Université de Montréal, « Notre histoire. 1965-1985 : Croissance et modernisation », <http://www.umontreal.ca/udem-aujourd'hui/fr/histoire/1965-1985.html> (8 octobre 2011).

27. Robert Pagé, cité par Marie-Hélène Poitras, *op. cit.*

28. Café Campus, « Mission et historique », *op. cit.*

L'emplacement du commerce, à proximité de zones résidentielles huppées, apportera à l'équipe son lot de problèmes... Aux yeux de certains résidents et surtout des propriétaires des édifices avoisinants, le Café Campus représentait la jeunesse lascive avec sa musique qui dérange. Pour eux, la culture c'était la Place des Arts²⁹.

L'espace de diffusion et d'expression qu'offre le Café Campus entre en conflit avec son quartier, dont une partie des habitants assimile les bars et autres institutions de la scène nocturne à un danger pour la jeunesse, puisqu'ils l'incitent à la contestation de l'autorité et à la consommation de substances susceptibles d'affaiblir son jugement. Le conflit repose donc sur des visions divergentes de la culture et des endroits où elle s'exprime. Le Café Campus, en tant que diffuseur de la musique émergente, défend un espace social à l'intérieur duquel certaines normes bien-pensantes doivent tomber. Au-delà de son emplacement géographique, c'est ce qui est toléré entre ses murs qui pose problème.

Emmanuel Brandl, dans son article « Les sens de la "fête esthétique" ». Le cas des concerts de musiques dites "rock" ou "amplifiées" », met en évidence le conflit entre les représentations discursives internes et externes des lieux de culture alternative. Son analyse témoigne de l'expérience vécue du concert de musique rock, de façon à comprendre les motivations propres au déroulement de l'événement :

[L]’effervescence du concert ne relève pas d’un processus de déstructuration psychologique des individus, mais d’une manifestation collective organisée, sensée, codifiée, réglée, et cohérente, qui s’effectue toutefois selon des catégories qui échappent aux normes de la bienséance sociale et aux règles politiques³⁰.

Puisqu'il met en scène le festif et incarne un « espace de re-création de repères sociaux qui échappe à la normalité culturelle et à la codification institutionnelle³¹ », le Café Campus ne peut être compris ni toléré par

29. *Ibid.*

30. Emmanuel Brandl, « Les sens de la "fête esthétique" ». Le cas des concerts de musiques dites "rock" ou "amplifiées" », Anne-Marie Green [dir.], *op. cit.*, p. 254.

31. *Ibid.*, p. 253.

ceux qui n'en perçoivent que le bruit. La compréhension du lieu dépend de l'expérience de ses usagers, sans quoi sa visibilité se réduit à celle d'un établissement perturbant la vie de quartier.

Or, les différentes crises marquant l'histoire du bar permettent la réaffirmation d'une volonté de résistance face à l'intolérance et montrent bien que l'identité du lieu s'est nouée autour de son mandat de diffusion de la culture québécoise émergente. Au début des années 90, les démarches entreprises afin de soustraire le Café Campus aux attaques de ses voisins débouchent sur un projet de relocalisation, d'abord sur Côte-des-Neiges, afin de demeurer à proximité du milieu étudiant d'origine, puis sur la rue Prince-Arthur. Le déplacement du lieu s'avère essentiel afin qu'il conserve sa singularité tout en s'inscrivant dans un cadre spatial dont il ne bouleversera plus les normes.

En se remémorant les différentes luttes qu'il a menées, le Café Campus réaffirme son parti pris pour la relève québécoise et sa volonté d'être un tremplin culturel. Le besoin auquel il répond n'a pas changé, c'est-à-dire celui d'un espace de diffusion pour la culture émergente et d'un lieu d'éclatement. Le déménagement sur la rue Prince-Arthur permet de renouveler la visibilité du lieu, puisque le Café Campus rejoint dorénavant plusieurs institutions étudiantes, telles que l'Université McGill, l'Université du Québec à Montréal et le Cégep du Vieux-Montréal. De plus, sa relocalisation entre les rues Saint-Denis et Saint-Laurent l'inscrit dans le réseau des salles de spectacle du Plateau Mont-Royal et du centre-ville et facilite également le mélange des francophones et des anglophones, comme le souligne Marco Calliari dans l'article « Moitié bière, moitié champagne » : « C'est une des rares places en ville où la barrière entre les deux langues tombe. Il faut dire que le Café, à mi-chemin entre Saint-Laurent et Saint-Denis, est bien situé pour ça³². »

Ainsi, la longévité du Café Campus dans le paysage culturel montréalais illustre que le mandat du lieu le définit davantage que son emplacement géographique. Bien entendu, les différentes

32. Marco Calliari, cité par Marie-Hélène Poitras, *op. cit.*

manifestations de sa lutte contre l'intolérance ont procuré une certaine visibilité au lieu, en plus de mobiliser les acteurs humains prêts à le défendre. Toutefois, à travers les discours étudiés, c'est la diffusion de la musique émergente qui représente le noyau identitaire ayant permis au Café Campus de contribuer à un réseau culturel à la fois local et ouvert à l'étranger, comme le souligne un travailleur de longue date, Michel Sabourin :

Un souvenir? Comment choisir l'un plus que l'autre parmi les mille qui me viennent en mémoire? [...] C'est la performance de Pierre Flynn avec Octobre au début des années 70, et la découverte qu'il se fait du bon rock progressif au Québec [...]. C'est le concert de Lenny White avec mon idole Terry Bozzio à la batterie que je peux admirer des coulisses, pratiquement la tête dans les cymbales...³³

Les infrastructures du lieu ont permis à des artistes d'ici et d'ailleurs de se produire sur scène. Ces « découvertes » dont parle Michel Sabourin ont bénéficié d'une certaine visibilité, parce que ce bar se voulait à la mesure des transformations sociales et culturelles qui soufflaient sur la scène musicale montréalaise et que, conscient d'un équilibre à préserver, il est parvenu à allier rentabilité et culture émergente.

L'histoire de ce bar qui se veut « ami de la culture³⁴ » met en évidence quelques moments au cours desquels la singularité du Café Campus s'est imposée, notamment parce que son mandat culturel l'a entraîné à se détacher du contexte économique. Comme le résume Emmanuel Brandl,

[n]ous pouvons affirmer que les concerts de musiques amplifiées sont des moments de "jouissance esthétique contemporaine" qui bénéficient de significations propres et donc d'une autonomie relative vis-à-vis des déterminations du monde social. [...] En tant qu'objectivation architecturale et organisationnelle de ces significations, il faut qu'existent des lieux (la salle et sa gestion), relativement autonomes des

33. Michel Sabourin, cité par Marie-Hélène Poitras, *op. cit.*

34. Marie-Hélène Poitras, *op. cit.*

contraintes politiques et économiques, pour accueillir ces fêtes tout en respectant leur idiosyncrasie culturelle³⁵.

Il est loisible d'affirmer que le Café Campus a joué un rôle de premier plan dans l'émergence d'une scène musicale montréalaise à la fois locale et ouverte à la diversité. Ses quarante ans d'activités témoignent d'un équilibre maintenu entre la rentabilité, assurée notamment par la discothèque, et un mandat de visibilité pour la culture émergente. Même s'il a inscrit le Café Campus dans un quartier dont la multitude d'activités nocturnes est bien établie, le déménagement sur la rue Prince-Arthur a permis au lieu de poursuivre son mandat. Mais, plus encore, il a contribué à le singulariser parmi les autres institutions festives, grâce aux valeurs de la coopérative de travail que défend le Café Campus.

La singularité par les valeurs de la coopérative de travail

Le site Web de l'Université de Montréal mentionne seulement que le Café Campus a été « racheté par des employés en 1981³⁶ » et qu'il a déménagé « en 1993 à la suite de plaintes des résidents du quartier³⁷ ». Toutefois, la section « Mission et historique » du site Internet du Café Campus traite quant à elle des événements de 1981 de long en large et, du même coup, formule une critique du capitalisme sauvage et de l'injustice. Le combat des travailleurs du Café Campus, mené au courant des années 80 et 90, vise à protéger leurs acquis, leur convention collective, mais aussi à sauvegarder ce lieu de rencontres humaines et d'échanges culturels. Leur lutte s'attaque à l'appât du gain tout en revendiquant la force des organisations sociales fondées sur « l'implication et la gestion participative³⁸ ». Le Café Campus inscrit dans la culture montréalaise un pouvoir qui lui provient de l'ensemble

35. Emmanuel Brandl, *op. cit.*, p. 278-280.

36. Université de Montréal, *op. cit.*

37. *Ibid.*

38. Café Campus, « Mission et historique », *op. cit.*

de ses travailleurs, et l'année 1981 évoque une crise que le discours de fondation, sur le site Internet officiel du bar, ne passe pas sous silence. Alors que l'Association générale des étudiants de l'Université de Montréal avait obtenu le mandat de vendre le café à ses travailleurs pour la somme symbolique d'un dollar, les « étudiants négociateurs » tentent de briser le syndicat pour vendre l'établissement, à profit, à une entreprise privée :

Pierre Foglia, à *La Presse*, est contacté. Il publie coup sur coup deux articles dévastateurs sur les bavures des étudiants négociateurs. Devant l'arrivisme et le manquement à la démocratie de ces étudiants négociateurs, les lecteurs et surtout l'administration de l'Université en ont mal au ventre!³⁹

Ce discours cherche à la fois à rallier le public et à légitimer les démarches ayant mené le Café Campus à appartenir officiellement à ses travailleurs le 17 mars 1981. Il met aussi en évidence que cette institution montréalaise se définit par la résistance aux différentes menaces qui surgissent depuis son ouverture.

Le mémoire en intervention sociale de Nancy Lemay, « Les facteurs d'émergence de deux coopératives de travail en milieu urbain : le Café Chaos et le Café Campus », permet d'établir les principaux motifs qui conditionnent l'évolution des coopératives créées en ville. D'abord, les facteurs internes concernent les aptitudes et attitudes des membres fondateurs ainsi que l'engagement et la participation du groupe à une expérience démocratique⁴⁰. Comme le précise le discours de fondation de l'entreprise, le Café Campus a été influencé par le mouvement syndicaliste des années 70⁴¹ et les principes défendus sont encore actuels :

39. *Ibid.*

40. Nancy Lemay, « Les facteurs d'émergence de deux coopératives de travail en milieu urbain : le Café Chaos et le Café Campus », mémoire de maîtrise en intervention sociale, Université du Québec à Montréal, 2003, f. 61-62.

41. « Dès le début des années 70, les employés se syndiquent. Tout d'abord au sein de la F.T.Q. et ensuite à la CSN. » (Café Campus, « Mission et historique », *op. cit.*)

Une entreprise sans boss ni directeur général qui responsabilise ses travailleurs et ses travailleuses pour réussir son développement. Une mise à contribution individuelle et collective de l'ingéniosité, de la complémentarité, de la compétence, de la tolérance et de la solidarité à travers un pouvoir décisionnel réel et démocratique. Une façon audacieuse de travailler, de décider, de s'amuser et d'assumer ensemble! Une mainmise directe sur sa force de travail!⁴²

Par ailleurs, les facteurs externes identifiés par Nancy Lemay démontrent l'importance des liens de solidarité développés avec le milieu, puisqu'elle explique pourquoi la relocalisation du Café Campus sur Prince-Arthur a été bénéfique : « [L]a coopérative peut aujourd'hui profiter d'un quartier à vocation plus commerciale, et rejoindre plusieurs milieux étudiants⁴³. » Le lieu a cessé de déranger la vie résidentielle et ne détonne plus dans le décor; il s'inscrit dans un espace propice au divertissement et qui correspond davantage à son mandat de diffusion de la culture émergente.

Nous avons établi que les bars incarnent un espace de rupture avec le quotidien et que leur structure rend possible l'émergence du festif, qui se déploie à l'intérieur de cadres précis. Ceci sous-entend qu'une fois le lieu quitté, le quotidien reprend son cours. Or, la sensibilisation aux valeurs de la coopérative de travail représente un aspect important des discours produits par et sur le Café Campus. En effet, c'est parce que le discours de fondation réactualise sans cesse les valeurs de coopérative que le Café Campus survit au passage du temps et des modes. Il symbolise un lieu où se jouent et se dénouent les intrigues sociales, il développe une histoire avec ses personnages et ses tensions dramatiques. Riche en rebondissements et attribuant courage et détermination à cette institution, ce discours de fondation traduit un engagement et un désir de mémoire :

Une fois de plus, les travailleurs et travailleuses du Café Campus se retrouvaient en situation limite. [...] Affectés par les bouleversements du déménagement, très ébranlés

42. *Ibid.*

43. Nancy Lemay, *op. cit.*, f. 63.

financièrement mais animés par un profond sentiment de survie, les mutants se lancent « poings levés » à la conquête des nouveaux lieux⁴⁴.

L'aspect politique du discours du Café Campus fait du lieu un espace de combat qui se définit selon les luttes qui l'ont menacé. Sa longévité dépend à la fois de la rigidité des valeurs défendues depuis l'ouverture, telles que le respect et la solidarité, mais aussi de la flexibilité des structures et de la capacité d'adaptation des travailleurs. Principaux personnages de l'histoire, représentés comme résistants face à l'adversité, ceux-ci ont transposé l'esprit de l'ancien Café Campus au nouvel emplacement de la rue Prince-Arthur. Nancy Lemay, dans son mémoire de maîtrise, ainsi que le Café Campus, sur son site Internet, insistent sur le fait que la survie d'une coopérative de travail passe par une relation de complicité entre les travailleurs et la clientèle⁴⁵. Ce facteur rappelle que le Café Campus, s'il puise sa singularité dans l'équilibre entre son mandat de diffuseur de la culture émergente et sa popularité en tant que discothèque, dépend de la fidélité mais aussi du renouvellement de sa clientèle. Le discours de fondation contribue à faire du Café Campus un lieu humain par sa mise à l'avant-scène des travailleurs, premiers concernés par le succès et la longévité de l'endroit.

Le discours universitaire de Nancy Lemay et celui de fondation du Café Campus proposent une idée similaire du lieu, bien que ce dernier y superpose une charge émotive frappante. En effet, la section « Mission et historique » du site Internet officiel revêt des allures de manifeste, en ce qu'elle insiste sur les positions fondamentales qui sous-tendent l'engagement du lieu envers la communauté montréalaise et traduit une conception précise du travail. La longévité du Café Campus s'explique par les valeurs défendues par ses travailleurs, qui bénéficient d'une réception positive par d'autres agents de la scène culturelle. Comme le souligne le chanteur Xavier Caféine, l'attitude des travailleurs contribue à faire du Café Campus une plate-forme musicale unique :

44. Café Campus, « Mission et historique », *op. cit.*

45. Voir Nancy Lemay, *op. cit.*, f. 65-68.

Encore aujourd'hui, c'est quelque chose de jouer au Café Campus. [...] [C]'est le seul endroit où j'ai une vraie relation avec le proprio et les *bookers* [...]. C'est pas comme dealer avec une équipe de prod anonyme⁴⁶.

Le quarantième anniversaire du Café Campus a été l'occasion d'une reconnaissance des valeurs que défend ce lieu, et l'année 2007 symbolise en quelque sorte l'accomplissement des différentes luttes qui l'ont façonné. De plus, le Café véhicule une vision d'avenir, d'abord en mettant sur pied les structures nécessaires à la relève, en lui fournissant une bonne visibilité, puis en s'inscrivant dans un discours de croissance :

À l'interne, la gestion se concentre à dorer ses différents produits (soirées de discothèque et spectacles), sur un meilleur fonctionnement pour les opérations, sur de meilleures conditions financières pour les travailleurs, sur de meilleures relations publiques et à la recherche de nouveaux projets et de collaborations pour stimuler les troupes et ne pas tomber dans le piège du confort⁴⁷.

Enfin, même si le festif constitue l'imaginaire auquel la plupart des gens le rattachent spontanément, même si le Café Campus figure parmi les meilleurs bars selon *Voir Montréal*⁴⁸, que ses soirées Rétro sont vantées sur *Wikitravel*⁴⁹ ou qu'il est présenté comme « un bar incontournable pour tous les étudiants de Montréal⁵⁰ » par *Montréal.tv*, une lecture attentive du lieu ne peut nier la charge politique des discours de différentes natures qui s'y superposent et défendent une culture émergente et des valeurs d'équité. Le jeudi 17 mars 2011, par

46. Xavier Caféïne, cité par Marie-Hélène Poitras, *op. cit.*

47. Café Campus, « Mission et historique », *op. cit.*

48. « En plein sur la rue principale, le Café Campus est l'un des cafés les plus prisés du quartier. [...] [Il] attire une dynamique foule d'étudiants provenant des différentes universités de la ville. » (s.a., « Les meilleurs bars à Montréal », *Voir Montréal*, http://www.voirmontreal.com/montreal_lounge.html [6 avril 2011])

49. « Le mardi soir, allez au Café Campus! Soirée rétro dans une ambiance survoltée très étudiante et internationale. » (s.a., « Montréal », *Wikitravel*, <http://wikitravel.org/fr/Montr%C3%A9al> [6 avril 2011])

50. s.a., « Café Campus », *Nightlife. Montréal.tv*, <http://www.montreal.tv/portail/blog/tag/nightlife-2/> (6 avril 2011).

exemple, le Café Campus, qui soulignait ses trente ans d'autogestion, a produit des affiches pour l'occasion et a écrit sur sa page Facebook :

17 mars 1981-2011 : 30 ans d'indépendance! 30 ans d'autogestion! Les travailleurs du Café Campus vous disent merci pour 30 ans de fêtes autogérées! Bonne fête, bonne journée! Bonne soirée! Et que ça continue! Longtemps!⁵¹

Un tel discours valorise la complicité qui s'établit entre travailleurs et clients. En plus de commémorer un événement marquant de l'histoire du Café Campus, il englobe les différents acteurs humains qui contribuent à l'émergence du festif mais aussi à la longévité du lieu. L'unicité de ce bar dans l'imaginaire montréalais provient donc de ce sentiment que le lieu existe par et pour ses usagers.

Le Café Campus possède ainsi une place particulière au sein de l'imaginaire nocturne montréalais. La discothèque permet sans doute de répondre à certaines exigences du marché, mais la visibilité que le lieu en retire profite à la diffusion de la culture musicale émergente. Lieu à l'écoute des transformations sociales et prompt à résister à l'intolérance, le Café Campus se définit avant tout par les rencontres humaines, dont jaillissent la solidarité et la coopération. L'analyse du Café Campus à travers ses représentations discursives montre que l'idée du lieu s'articule pleinement au croisement des différents discours qui le constituent. Si l'imaginaire du festif permet un premier contact avec le lieu, les valeurs politiques de la coopérative, qui sont mises en récit à travers les moments charnières de son histoire, tiennent une place considérable dans le discours publicitaire lui-même.

Les représentations du Café Campus témoignent des effets de pouvoir en jeu dans la culture montréalaise, c'est-à-dire que par un discours publicitaire jouant sur certaines images figées, notamment celle de la « femme facile », il rejoint une communauté urbaine en quête de divertissement qu'il peut ensuite sensibiliser à son mandat de diffusion

51. Café Campus, « Café Campus », <http://www.facebook.com/pages/Caf%C3%A9-Campus/117425438279503?sk=wall> (5 avril 2011).

de la culture émergente et à sa conception du travail. Le sentiment du festif n'est pas l'unique composante du lieu; si les acteurs humains, tant travailleurs que clients, peuvent expérimenter l'esprit du lieu, c'est parce qu'un noyau identitaire et des valeurs de coopérative le soutendent. Alors qu'il se présente de plus en plus en tant que Complexe du Café Campus, ce lieu culturel témoigne de l'importance de se raconter, de renouveler constamment sa propre mise en scène afin d'assurer sa longévité dans le paysage nocturne montréalais.

Stéphanie Vallières
Université du Québec à Montréal

Le village historique de Val-Jalbert. Authentique fantôme ou spectaculaire industrie?

Le village historique de Val-Jalbert, aujourd'hui une populaire attraction touristique de la région du Lac-Saint-Jean, est né de la volonté de donner une vocation récréative à un village abandonné tout près de la ville de Roberval. Officiellement déserté en 1932, après la fermeture de l'usine de pulpe qui avait motivé sa fondation, l'ancien village de compagnie¹ est interdit à la circulation pendant près de trente ans. C'est en 1962 que le début de la vie touristique de Val-Jalbert

1. Un village de compagnie est une communauté où les principales infrastructures, y compris les habitations des employés, ont été construites par une seule entreprise qui en assure la gestion. La plupart de ces villages sont apparus entre 1830 et 1930, au début de l'ère industrielle. Pour une étude étoffée de ce phénomène urbain à travers le monde, voir John S. Garner, *The Company Town, Architecture and Society in the Early Industrial Age*, New York, Oxford University Press, 1992, 245 p. Pour en savoir davantage sur la façon dont le village de Val-Jalbert était administré, voir Nadia Bazinet et Luc Amiot, *Val-Jalbert, de l'histoire au destin*, Boisbriand, Editions des Chiens savants, 2001, 40 p.

est signé, lorsque le ministère du Tourisme, nouvellement chargé d'administrer les restes du village, rouvre les portes de celui-ci au public et commande plusieurs études afin de planifier son développement. Depuis son ouverture, ce site touristique, où les ruines d'un village qu'on dit « fantôme » côtoient une nature florissante et majestueuse, fait couler beaucoup d'encre, suscitant autant l'enthousiasme que l'amertume chez ceux qui le racontent. Notre analyse vise ainsi à dégager l'imaginaire véhiculé par le site touristique de Val-Jalbert à partir d'un éventail de discours qui ont été produits à son sujet.

Cette sélection comprend une couche discursive fictionnelle formée de deux récits qui se déroulent à Val-Jalbert : la pièce de théâtre *Ils étaient venus pour...*², de Marie Laberge, et le roman *L'enfant des neiges*³, de Marie-Bernadette Dupuy. Les représentations du lieu que nous offrent ces œuvres seront comparées à celles fournies par le site Internet officiel du village historique de Val-Jalbert⁴ et par le plan d'aménagement du parc de Val-Jalbert⁵, déposé par l'urbaniste Jean Cimon en 1965, qui donne des directives claires sur la façon dont on prévoit, à l'époque, transformer le village en site touristique. Ces documents seront considérés comme un discours interne sur ce lieu, c'est-à-dire produit par ceux-là mêmes qui façonnent l'image de Val-Jalbert depuis le début de sa vocation touristique. Enfin, une dernière couche discursive, que nous nommons documentaire puisqu'elle est externe au lieu tout en n'étant pas fictionnelle, complète ce corpus. Elle est constituée d'un épisode de l'émission *Le Québec de Jean-Claude*⁶, consacré à Val-Jalbert et diffusé en 2006, qui offre un regard contemporain sur le lieu et sur sa pratique.

2. Marie Laberge, *Ils étaient venus pour...*, Montréal, Boréal, 1997 [1981], 141 p.

3. Marie-Bernadette Dupuy, *L'enfant des neiges*, Chicoutimi, Éditions JCL, 2008, 655 p.

4. Village historique de Val-Jalbert, « Village historique de Val-Jalbert. Accueil », <http://www.valjalbert.com/fr/> (3 avril 2011).

5. Jean Cimon, *Parc de Val-Jalbert : Rapport d'accompagnement du plan directeur*, Québec, Ministère du Tourisme, de la Chasse et de la Pêche, 1965, 42 p.

6. Martin Fournier, « Val-Jalbert », *Le Québec de Jean-Claude*, Québec, 2006, 47 min.

Ces ensembles, pourtant hétérogènes, se rejoindront autour de trois grands axes, pour nous permettre d'abord d'étudier la disparition de l'appellation « village fantôme » dans les discours analysés, puis d'explorer la notion d'authenticité et ses implications sur le paysage de Val-Jalbert. Finalement, nos trois couches discursives seront convoquées pour évaluer le caractère économique de ce site touristique, caractère que nous mettrons en relation avec une glorification du progrès présente principalement dans le discours interne récent.

Être ou ne pas être un village fantôme

Dans son ouvrage *Ghost Towns of Canada*, publié en 1987, Ron Brown considère Val-Jalbert comme ce qui se rapproche le plus, au Canada, d'une « ultimate ghost town⁷ ». L'assurance avec laquelle Brown appose ce qualificatif à Val-Jalbert nous pousse à ancrer cette notion de « ghost town », que nous traduisons par « ville fantôme » ou « village fantôme », au cœur de notre étude sur l'imaginaire véhiculé par l'ancien village de compagnie. Selon Dydia DeLyser, dans son article « "Good, by God, We're Going to Bodie!" Ghost Towns and the American West », l'appellation « ghost town » serait contemporaine de l'appellation « ghost city », utilisée pour la première fois en 1915 par le journaliste Charles Van Loan du *Saturday Evening Post* pour désigner Bodie, une ville minière abandonnée de Californie⁸. Depuis, cette appellation s'est introduite dans le langage et dans l'imaginaire comme étant intrinsèquement liée à l'Ouest américain : « [I]n significant ways, our contemporary ideas of the mythic West and the towns we now know as ghost towns grew up together in the nineteenth century⁹. » Même si la notion de ville fantôme est maintenant utilisée pour désigner des

7. Ron Brown, *Ghost Towns of Canada*, Toronto, Cannonbooks, 1987, p. 11.

8. Dydia DeLyser, « "Good, by God, We're Going to Bodie!": Ghost Towns and the American West », Gary J. Hausladen [dir.], *Western Places, American Myths: How We Think about the West*, Reno, University of Nevada Press, 2003, p. 278.

9. *Ibid.*, p. 276 : « [L']idée contemporaine que nous nous faisons de l'Ouest mythique et des villes que nous nommons aujourd'hui des villes fantômes ont, sous bien des aspects, évolué ensemble au cours du XIX^e siècle. » [nous traduisons]

endroits abandonnés à travers le monde¹⁰, elle reste ainsi toujours liée à une certaine idée du *Far West*, comme le rappelle Ron Brown dans sa définition d'une *ultimate ghost town* : « [A] townsite chock full of abandoned buildings featuring an abandoned main street just like in the western movies¹¹. » L'aménagement urbain de Val-Jalbert, d'inspiration anglo-saxonne, est mentionné dans quelques-uns des discours étudiés et pourrait expliquer que ce village corresponde davantage à une *ultimate ghost town* que d'autres paroisses désertées du Québec. Dans l'épisode du *Québec de Jean-Claude* consacré à Val-Jalbert, Martin Cloutier, responsable de l'animation sur le site touristique, note cette influence dans l'aménagement urbain du village : « On est comparé beaucoup à Boston, aux petites villes américaines à l'époque. [...] Les petites villes mono-industrielles, c'est sur ce modèle-là qu'on est bâti¹². » Ce modèle concernerait principalement l'aménagement de la rue principale du village : à la place de l'église et du presbytère, ce sont les lieux consacrés aux activités profanes, l'hôtel en tête de liste, qui occupent le centre de Val-Jalbert¹³, créant ainsi un alignement de commerces s'apparentant aux images véhiculées par les westerns auxquels Brown fait allusion.

A priori, il n'y a aucun débat autour de l'appellation « village fantôme » pour désigner les restes de Val-Jalbert. Dès sa première description du parc de Val-Jalbert, le rapport de Cimon fait d'emblée référence à l'ensemble des bâtiments par cette dénomination :

Une très belle forêt de conifères, une rivière magnifique, une chute spectaculaire, une montagne qui offre des vues grandioses sur le lac Saint-Jean et enfin, cet extraordinaire village-fantôme, le tout dans un décor qui a retrouvé (grâce à

10. Dans sa thèse sur les villes fantômes dans la culture américaine, Chrys M. Poff affirme que le terme « ghost town », bien qu'originellement développé en fonction des villes minières américaines, est désormais utilisé pour désigner toutes sortes de villes et villages abandonnés sur les cinq continents (Chrys M. Poff, « The Western Ghost Town in American Culture. 1869-1950 », thèse de doctorat, Department of American Studies, University of Iowa, 2004, f. 5-6).

11. Ron Brown, *op. cit.*, p. 11 : « [U]n endroit plein de bâtiments abandonnés où il y a une rue principale abandonnée, exactement comme dans les films western. » [nous traduisons]

12. Martin Fournier, *op. cit.*

13. Jean Cimon, *op. cit.*, p. 36.

l'abandon du moulin et du village il y a près d'un demi-siècle) sa splendeur originelle¹⁴.

C'est dans l'optique de protéger et de mettre en valeur cet « extraordinaire village-fantôme » que Cimon organise son plan de développement en réduisant l'utilisation des bâtiments : seulement deux d'entre eux seront transformés plutôt que conservés, le reste demeurera à l'état de ruine¹⁵. Ce sont ces bâtiments en décrépitude qui permettent de définir le lieu comme un village fantôme, ce que fait Cimon, mais aussi de nombreux journalistes au milieu des années 70¹⁶. Leurs articles, qui font la promotion du parc de Val-Jalbert nouvellement rénové selon les plans de Cimon, définissent eux aussi le site touristique comme un village fantôme, ce qui nous pousse à croire que, bien plus qu'une simple terminologie, cette appellation a construit l'identité du lieu.

Malgré l'importance primordiale qui était réservée à l'idée de village fantôme dans les discours datant des premières années de la vocation touristique du lieu, les représentations récentes de Val-Jalbert éclipsent entièrement ce concept. Dans *Le Québec de Jean-Claude* et sur le site Internet officiel de Val-Jalbert, on ne parle plus de village fantôme, mais bien du village historique de Val-Jalbert. De nombreuses rénovations ont été effectuées afin de rajeunir l'apparence des bâtiments et de leur redonner la fonction qu'ils occupaient en 1920. Nous reviendrons plus longuement sur l'impact de ces modifications dans la prochaine partie de cette analyse et nous contenterons, ici, de voir comment elles participent à éloigner l'idée de Val-Jalbert de celle du village fantôme. En effet, le rôle des quelques maisons toujours en ruine, et dont l'intérêt était pourtant attesté dans le rapport de Cimon, semble désormais se limiter à souligner l'ampleur des travaux de réfection accomplis dans le reste du village, comme l'énonce le site Internet officiel :

14. *Ibid.*, p. 1.

15. *Ibid.*, p. 21.

16. Nous faisons référence aux articles suivants : Céline Tremblay, « Le village fantôme. Val-Jalbert, un village fantôme très accueillant! », *Le Lundi*, vol. 1, n° 36, 1977, p. 22-23; Pierre Vincent, « Village-Fantôme. Le tourisme fait revivre Val-Jalbert », *La Presse*, 12 juillet 1975, p. E1; Pierre Gingras, « Val-Jalbert rénové : une réussite parfaite pour le tourisme de plein air », *La Presse*, 23 mars 1976, p. G8.

À travers la quarantaine de bâtiments d'origine, plusieurs maisons où le temps a fait son œuvre montrent l'importance du travail de réfection et de valorisation du patrimoine architectural et culturel qui a été fait sur le site¹⁷.

Cette affirmation nous confirme que ce n'est pas tant le patrimoine « fantôme » que le patrimoine historique qu'on a choisi de mettre en valeur à Val-Jalbert. Pourtant, l'échec du village a autant à nous apprendre, sinon plus, que son époque la plus florissante (le début des années 20), qu'on tente de faire revivre à travers ce travail de réfection. Le site touristique de Val-Jalbert reflète ainsi une problématique commune à de nombreuses villes fantômes, dont le patrimoine est largement occulté. L'historienne Patricia Limerick s'indigne du fait que les ratés de l'expansion industrielle et de l'exploitation des ressources naturelles soient ainsi rayés de l'Histoire en prenant pour exemple Rhyolite, une ville fantôme du Nevada : « The history of western expansion was written as a story of national success and even triumph, but the relics of Rhyolite tell their own, more interesting and instructive story¹⁸. » En rénovant Val-Jalbert, on efface peu à peu l'échec qu'il représente dans l'histoire du développement industriel du Québec. On choisit plutôt de se rappeler des années folles, on fixe l'apparence du village comme si le temps s'était arrêté juste avant la crise de 1929 qui a forcé les habitants de Val-Jalbert à s'exiler. Cette perspective, qui semble irréversible, est alimentée par les discours interne et documentaire récents, qui dissocient Val-Jalbert de son image et de son titre de village fantôme.

Dans les discours fictionnels étudiés comme sur le site Internet officiel, où une ligne du temps présente un survol historique de Val-Jalbert en introduisant une ellipse entre les années 1927 et 1970¹⁹,

17. Village historique de Val-Jalbert, *op. cit.*

18. Patricia Limerick, « Haunted by Rhyolite. Learning from the Landscape of Failure », *American Art*, vol. 6, n° 4, 1992, p. 21 : « L'histoire de l'expansion vers l'Ouest [des États-Unis] a été écrite comme une histoire de succès et même de triomphe à l'échelle nationale, mais les ruines de Rhyolite racontent leur propre histoire, plus intéressante et instructive. » [nous traduisons]

19. Village historique de Val-Jalbert, *op. cit.*

on s'abstient de raconter l'époque où le lieu est inhabité. L'histoire de *L'enfant des neiges* se termine effectivement en 1932, année de la démolition de l'église et du presbytère du village. De son côté, la pièce *Ils étaient venus pour...* effectue un saut dans le temps qui lui permet d'éviter de traiter des années où le lieu est laissé à l'abandon. Le départ des villageois est directement suivi du surgissement de voix de touristes : « Imagine-toi donc que c'tait habité c'te maison-là / Aye, on r'tourne-tu au camping tu-suite? / [...] C'est pourtant vrai qu'y reste pus grand chose de c'que ça l'a été²⁰. » À travers ces deux récits, le village déserté semble indicible : Val-Jalbert n'existe que par ses habitants et les touristes qui le visitent. Bella Dicks, dans *Culture on Display*, remarque, en paraphrasant Michel Foucault, que : « Objects, places and artifacts, it seems, are increasingly presented through the lens of their relationship to humans (Foucault 1970). In the process, they are (supposedly) made intelligible and accessible²¹. » Val-Jalbert n'échappe pas à cette règle en étant toujours représenté, dans les discours fictionnels, comme habité ou visité. En plus de rendre le lieu plus accessible aux lecteurs, cette pratique a aussi pour effet de diminuer son caractère « fantôme » en le présentant toujours comme le milieu de vie des personnages des récits.

Une hypothèse pour expliquer la disparition de la terminologie « village fantôme » dans les discours sur Val-Jalbert, et à laquelle nous donnerons suite dans la prochaine partie de cette analyse, serait que le village de Val-Jalbert a été trop rénové pour encore attirer les amateurs de villages fantômes. Ce type de touristes, comme l'énonce Chris M. Poff, s'intéresse davantage au délabrement des bâtiments d'une ville comme Bodie qu'au rapport entre les ruines et la ville qu'elles ont déjà été : « Restoration would destroy precisely what made Bodie so appealing²². » Or, comme nous le verrons plus loin, on a commencé à

20. Marie Laberge, *op. cit.*, p. 122-123.

21. Bella Dicks, *Culture on Display. The Production of Contemporary Visitability*, Maidenhead, Open University Press, 2004, p. 2 : « Il semble que les objets, les lieux et les artéfacts sont de plus en plus présentés par le biais de leur relation aux humains (Foucault 1970). De cette façon, ils sont (supposément) rendus intelligibles et accessibles. » [nous traduisons]

22. Chrys M. Poff, *op. cit.*, f. 1 : « La restauration détruirait précisément ce qui a rendu Bodie tellement attrayante. » [nous traduisons]

modifier les bâtiments pour leur redonner leur apparence originale dès le premier plan d'aménagement du parc de Val-Jalbert.

Malgré tout, la restauration est essentielle à la survie des villes fantômes. L'exemple de Bay Mill, aujourd'hui connu sous le nom de Baie Sainte-Marguerite, démontre que, lorsque ses ruines ont dépassé un certain degré de décrépitude, un village abandonné n'a plus autant de potentiel touristique. Puisqu'aucune conservation de Bay Mill n'a été entreprise, ses ruines sont presque entièrement décomposées, si bien que ce village fantôme n'est pas considéré comme une attraction touristique en soi; il n'est qu'une agréable distraction sur la route menant à un observatoire de bélugas : « Chemin faisant vers le belvédère, prenez le temps de replonger à l'époque de Bay Mill, village autrefois animé autour d'un moulin à scie²³. » L'intérêt suscité par une ville fantôme est donc quelque chose d'éphémère, il est déterminé par un degré précis de détérioration de ses infrastructures. Afin qu'elle échappe au sort du temps tout en restant attrayante pour les visiteurs de villes fantômes, les autorités de Californie ont plutôt choisi de figer artificiellement le délabrement des ruines de Bodie : « Designated as a National Historic Site and a State Historic Park in 1962, the remains of Bodie are being preserved in a state of "arrested decay"²⁴. » Cette intervention, bien qu'allant à l'encontre de la philosophie des visiteurs de villes fantômes, semble constituer la seule façon d'assurer la pérennité de celles-ci.

Comme à Bodie, on a ralenti le délabrement des restes de Val-Jalbert, ce qui explique qu'encore aujourd'hui, plusieurs maisons en ruine soient visibles sur le site. Toutefois, le village fantôme a cédé le pas au village historique sur le terrain comme dans le discours, puisque de plus en plus de bâtiments de Val-Jalbert sont entièrement rénovés plutôt que conservés. Ces nombreuses modifications ont contribué à

23. Sépaq, « Parcs Québec. Parc national du Saguenay », <http://www.sepaq.com/pq/sag/index.dot#sub-tab-decouverte> (22 avril 2011).

24. State of California, « California State Parks. Bodie State Historic Park », http://www.parks.ca.gov/?page_id=509 (22 avril 2011) : « Devenu un site historique national et un Parc historique de l'État [de Californie] en 1962, ce qu'il reste de Bodie est conservé dans un état de "délabrement interrompu". » [nous traduisons]

éliminer la notion de « village fantôme » dans les discours sur le lieu, et alimentent désormais une conception problématique de l'authenticité dans les représentations du site touristique.

Entre fétichisme et retour aux sources

Sur le site Internet officiel du village historique de Val-Jalbert, sur la photographie d'une rangée de maisons délabrées, on retrouve le slogan : « Village de compagnie : Authentique et spectaculaire²⁵ ». Du latin *authenticus*, qui signifie garanti, l'authenticité peut être vue comme une garantie quant à l'origine, la source de quelque chose, dans le cas d'un tableau par exemple, mais elle peut aussi représenter une garantie de vérité ou de sincérité. Pour Val-Jalbert, l'exigence d'authenticité commande une démarche ambiguë : devrait-elle consister en une suspension de toute intervention pour que le village soit exempt de tout artifice, ou devrait-elle être conçue comme un retour aux origines, au village authentique tel qu'il était avant d'être abandonné? Depuis le début de la vocation touristique du site, on a tenté de miser sur ces deux aspects de l'authenticité à la fois.

Dydia DeLyser, dans son étude sur la notion d'authenticité à Bodie, affirme que, bien que de nombreux sites historiques assurent leur caractère authentique à travers des rénovations méticuleuses, « [i]n ghost towns, however, authenticity is constructed through decay and tarnish²⁶ ». Selon la géographe et anthropologue, la forme d'authenticité la plus compatible avec le concept de ville fantôme serait celle d'une garantie de sincérité, le délabrement et la pourriture constituant l'assurance que rien n'est artificiel en ces lieux. Selon cette définition, le village de Bay Mill serait extrêmement authentique puisque rien ni personne n'a interrompu sa détérioration. La perspective de limiter les modifications apportées aux ruines du village de Val-Jalbert pour qu'il

25. Village historique de Val-Jalbert, *op. cit.*

26. Dydia DeLyser, « Authenticity on the Ground: Engaging the Past in a California Ghost Town », *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 89, n° 4, 1999, p. 613 : « Dans les villes fantômes, cependant, l'authenticité est construite au moyen du délabrement et de la dégradation. » [nous traduisons]

conserve son authenticité a été considérée, mais jamais réellement appliquée. Alors que le village est à peine sorti des oubliettes en 1965, le rapport de Cimon plaide en faveur de la conservation du village à l'état de ruine : « Il n'y a pas de doute que le village, *dans son état actuel*, constitue un document humain d'intérêt²⁷. » Les recommandations de l'urbaniste impliquent donc des travaux visant à retarder le délabrement des ruines pour les maintenir le plus longtemps possible dans l'état de 1965, un peu comme on le fait à Bodie. Dans l'optique de préserver ce document humain, le village fantôme restera artificiellement dans un état de « délabrement interrompu ». Cette politique, à Bodie, certifie que, même si les équipes de rénovation ne chôment jamais, leur labeur ne vise qu'à s'assurer que les ruines ne disparaissent pas, comme le résume bien un employé : « [K]eep it standing but make it look like it's still falling down²⁸. » Déjà, on perturbe ici l'évolution naturelle du lieu, ce qui contrevient à une authenticité de type « sans artifices » à laquelle aspire toute ville fantôme. Mais nous le verrons, ces travaux visant à interrompre la dégradation des bâtiments sont minimes à Val-Jalbert en comparaison de ceux qui tentent de rajeunir le site, ce qui laisse croire qu'on y a vite laissé tomber l'authenticité « sans artifices » des villes fantômes pour privilégier un retour presque obsessionnel aux origines.

Même si le site Internet officiel du village proclame aujourd'hui l'authenticité du lieu en s'appuyant sur des photos de maisons en ruine, c'est principalement dans la quête de son allure originale que s'inscrit Val-Jalbert dans les discours étudiés. Malgré son plaidoyer pour qu'on conserve les ruines de l'ancien village, Cimon fait lui-même une exception à cette règle lorsqu'il affirme qu'il « serait très intéressant de restaurer [l'hôtel] tel qu'il était autrefois²⁹ ». Cette intervention sur l'hôtel rappelle la reconstruction de la maison Nepveu que décrit Pierre Nepveu dans *Lectures des lieux*. Tandis qu'on la déplaçait pour permettre

27. Jean Cimon, *op. cit.*, p. 21 [nous soulignons].

28. Dydia DeLyser, « Authenticity on the Ground: Engaging the Past in a California Ghost Town », *op. cit.*, p. 614 : « [M]aintiens-le debout, mais de façon à ce qu'il paraisse encore en train de tomber. » [nous traduisons]

29. Jean Cimon, *op. cit.*, p. 21.

la construction de l'aéroport de Mirabel³⁰, on a décidé de retirer un balcon de la maison car il ne respectait pas le style normand original auquel elle aurait dû correspondre. Selon Nepveu, une telle pratique ne vise qu'à « rétablir arbitrairement (au nom de la connaissance et de la science, naturellement) une origine mythique, une certaine idée abstraite de l'authenticité³¹ ». En rénovant l'hôtel de Val-Jalbert « tel qu'il était autrefois », on présume de son apparence originale en plus de le figer dans un passé fixé arbitrairement. Comme dans le cas de la maison Nepveu, cette entreprise présente une quête d'authenticité on ne peut plus abstraite.

Cette volonté de faire revivre le Val-Jalbert d'antan a pris de l'ampleur sur le site touristique avec les années. Si l'on se fie à l'émission *Le Québec de Jean-Claude*, tournée en 2006, un autre bâtiment a été rénové pour créer une maison modèle de l'ouvrier de Val-Jalbert, dont la décoration et le mobilier imitent ceux des habitations des années 20. De plus, le bureau de poste a été remis en fonction, avec le vieux sceau postal d'antan. Depuis 1997, des comédiens occupent également les lieux pour incarner ce passé originel du village. Par exemple, la postière, comme l'aurait fait celle de l'époque, offre son aide aux visiteurs qui ne sauraient ni lire ni écrire.

Les importantes recherches documentaires accomplies par les écrivaines Laberge et Dupuy peuvent également être perçues comme une quête d'authenticité dans les discours fictionnels entourant Val-Jalbert. Laberge, dans une entrevue accordée en 1997, affirme avoir voulu « rester crédible historiquement³² » lorsqu'elle mentionne ses recherches à la Société historique du Saguenay. De son côté, Dupuy va plus loin dans cette entreprise de reconstruction du passé en fournissant une

30. La construction de l'aéroport de Mirabel, au Québec, a nécessité l'expropriation de nombreux résidents, dont les maisons ont majoritairement été détruites. Les bâtiments d'une plus grande valeur patrimoniale, comme la maison Nepveu, ont pour leur part été relocalisés dans les municipalités environnantes.

31. Pierre Nepveu, *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004, p. 21.

32. Marie Laberge, *op. cit.*, p. 131-132.

bibliographie des ouvrages consultés pour élaborer son récit en plus d'insérer plusieurs notes en bas de page lorsque sa fiction s'éloigne de l'Histoire. Par exemple, le curé de son récit se nomme Alphonse Bordereau, mais l'auteure spécifie, en bas de page, le nom du véritable curé de Val-Jalbert³³. Ce métadiscours illustre très bien la volonté de l'auteure de faire preuve de rigueur historique, mais révèle néanmoins une faille dans la validité de sa démarche. Si l'objectif de Dupuy est de faire revivre l'authentique Val-Jalbert de 1920, le lecteur peut se demander pourquoi elle ne donne pas d'emblée le nom du curé véritable à son personnage ou pourquoi elle n'écrit tout simplement pas un essai historique. Et si son objectif est d'offrir une œuvre de fiction, à quoi bon fournir une note en bas de page qui rompt à la fois le fil du récit et le pacte de lecture?³⁴ Nous en concluons que l'intérêt, pour Dupuy, d'ajouter ces notes se situerait essentiellement dans l'*apparence* d'authenticité et de rigueur historique qu'elles fournissent.

Ce type d'économie du paraître, davantage qu'une quête d'authenticité, parsème les discours sur Val-Jalbert. C'est dans cette optique que Cimon recommande la construction d'une clôture de près de deux kilomètres le long de la rivière, tout en spécifiant qu'elle doit être d'apparence rustique³⁵. De plus, selon le site Internet officiel du village historique, les visites guidées sont maintenant offertes à bord d'un « trolley bus à l'ancienne³⁶ », et la façade arrière du nouveau bâtiment d'accueil, celle visible une fois entré sur les lieux, est la réplique d'une vieille gare, deux éléments n'ayant vraisemblablement

33. Marie-Bernadette Dupuy, *op. cit.*, p. 29.

34. Le pacte de lecture est un ensemble de codes qui déterminent l'horizon d'attente du lecteur et lui indiquent s'il doit croire ce qui est écrit (comme dans un article de journal ou une autobiographie par exemple) ou s'il doit faire semblant d'y croire (comme dans le cas d'un roman) : « Le pacte autobiographique s'oppose au pacte de fiction. Quelqu'un qui vous propose un roman (même s'il est inspiré de sa vie) ne vous demande pas de croire pour de bon à ce qu'il raconte : mais simplement de jouer à y croire. » (Philippe Lejeune, « Pacte autobiographique », http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html [8 février 2012])

35. Jean Cimon, *op. cit.*, p. 10.

36. Village historique de Val-Jalbert, « Village historique de Val-Jalbert. Activités », <http://www.valjalbert.com/fr/activites/> (3 avril 2011).

pas existé à Val-Jalbert pendant les années 20. Cette façon d'inonder les visiteurs d'éléments « à l'ancienne » laisse croire qu'un retour à l'apparence originelle du village n'est pas une préoccupation majeure à Val-Jalbert et qu'elle cède plutôt le pas à ce que Nepveu décrit comme une « disneyification » du passé :

Nous savons combien la muséification du passé — voire sa « disneyification » — est une démarche fréquente sur ce continent, combien le culte du nouveau s'y marie volontiers avec le culte du faux-vieux, de l'antique comme pur indice du passé³⁷.

Ce culte du faux-vieux, de l'apparence d'un retour aux années 20, a débuté par la rénovation de l'hôtel du village « tel qu'il était autrefois » et coïncide inévitablement avec la quête d'une authenticité originelle dans laquelle s'inscrit Val-Jalbert. Néanmoins, puisque cet autrefois est à jamais révolu, les efforts investis pour le recréer et le magnifier relèvent davantage d'un fétichisme que d'un retour aux sources, et frôlent souvent la caricature dans les discours plus récents.

Les deux quêtes d'authenticité — le sans artifices et l'original —, qui semblent irréconciliables dans un lieu comme Val-Jalbert, y cohabitent toutefois et créent une distorsion temporelle difficile à camoufler. Dans l'émission *Le Québec de Jean-Claude*, l'animateur Jean-Claude Germain présente Val-Jalbert comme « un merveilleux souvenir figé dans le temps³⁸ », mais, au contraire, le temps y semble toujours en mouvement. En effet, Martin Cloutier, incarnant le rôle du maire Willy Fortin, parle de l'âge d'or de Val-Jalbert parfois au présent et parfois au passé. Les diverses temporalités se superposent lorsqu'il se promène devant des maisons en ruine en s'exprimant toujours comme le maire en fonction : « Tout appartient à la compagnie, tout le monde est en loyer ici³⁹. » Un enchevêtrement historique semblable se perçoit également sur le site Internet officiel du village historique. Les distinctions entre

37. Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 20.

38. Martin Fournier, *op. cit.*

39. *Ibid.*

les époques sont souvent niées, donnant lieu à certaines affirmations équivoques : « Dans l'étal de boucherie, costumes et décors d'époque sont à la disposition des visiteurs qui désirent prendre une photo de famille toute spéciale⁴⁰. » Cette formulation laisse croire que la boucherie est toujours en opération, bien qu'un étalage de viande ne soit probablement pas le décor auquel on fait référence pour cette « photo de famille toute spéciale ». Ces incohérences temporelles coïncident avec la conclusion de Pierre Nepveu, qui affirme que la démarche soutenant les modifications apportées à la maison Nepveu n'a de logique que la négation du temps humain⁴¹. Le site touristique de Val-Jalbert s'inscrit donc dans le discours comme un lieu où même le temps est artificiel, introduisant dans le présent certains éléments sélectionnés du passé.

L'authenticité du village historique de Val-Jalbert, pourtant mise de l'avant dans le discours interne récent, est plutôt confondue avec une saveur « à l'ancienne » dans les représentations étudiées. Les réflexions de James H. Gilmore, dans son ouvrage *Authenticity: What Consumers Really Want*, pourraient expliquer pourquoi cette étiquette que se donne Val-Jalbert ne peut être qu'une façade. Il affirme : « Nothing offered by any business is authentic; it's all artificial and utterly fake, being manmade, mechanical and monetary. If you pay for any thing [...] that thing becomes offering and therefore cannot be authentic⁴². » Selon Gilmore, l'authenticité consiste ainsi en un sceau que l'on appose sur un produit pour attirer une clientèle, mais elle ne peut qu'être forgée de toutes pièces. L'exigence de rentabilité du site touristique, en plus d'entraîner automatiquement son inauthenticité, influencerait ainsi la formation d'une idée de Val-Jalbert en lui apposant des qualificatifs attrayants.

40. Village historique de Val-Jalbert, « Village historique de Val-Jalbert. Activités », *op. cit.*

41. Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 20.

42. James H. Gilmore, *Authenticity: What Consumers Really Want*, Boston, Harvard Business School Press, 2007, p. 89 : « Rien de ce qui est offert par une entreprise n'est authentique; tout cela est artificiel et tout à fait faux puisque c'est fabriqué, mécanique et monétaire. Si vous payez pour quelque chose [...] cette chose devient une marchandise et ainsi ne peut être authentique. » [nous traduisons]

De village de compagnie à village-compagnie

Sur la quatrième de couverture d'*Ils étaient venus pour...*, on affirme que la pièce « évoque l'aventure de Val-Jalbert, un des plus grands ratés de l'histoire de l'industrialisation au Québec⁴³ ». Dans cette pièce, Marie Laberge met en scène l'exploitation des ouvriers de Val-Jalbert et illustre l'inutilité de leurs sacrifices lors de la fermeture du village. La représentation se termine par une chanson, interprétée par tous les comédiens, qui est adressée aux spectateurs afin de les inciter à ne pas répéter l'Histoire :

Écoutez bien qui êtes ici / Ce que ces gens avaient à dire /
Ils vous appellent, ils vous supplient / De vous secouer pour
votre avenir / Ne plus être des étrangers / À ses moyens à
son pays / Ne plus jamais être soumis / Comme une brebis,
comme une brebis⁴⁴.

Parmi les discours étudiés, seul le texte de Laberge fait référence à l'histoire du village comme à un symbole de l'échec de l'industrialisation. Toutefois, comme dans *Ils étaient venus pour...*, les récits de fiction où figurent les villes et villages abandonnés du Québec sous-tendent souvent une rébellion du petit contre le pouvoir du plus grand. Le roman *La nuit des perséides*⁴⁵, dont l'action se déroule à l'Anse-Saint-Étienne⁴⁶, raconte la révolte d'un ouvrier dont la fille est mise à mort à la suite des manigances du curé et du gérant anglophone de l'usine du village. Dans le film *Les Smattes*⁴⁷, qui relate la fermeture du village de Saint-Paulin Dalibaire⁴⁸, les deux protagonistes se battent contre le gouvernement

43. Marie Laberge, *op. cit.*, quatrième de couverture.

44. *Ibid.*, p. 124.

45. Alain-Jean Tremblay, *La nuit des perséides*, Montréal, Quinze, 1989, 309 p.

46. L'Anse-Saint-Étienne était un village de compagnie établi sur les rives de la rivière Petit-Saguenay, au Québec. Il a été abandonné après qu'un incendie, le 5 juin 1900, ait ravagé son moulin à scie et toutes les habitations de ses ouvriers (Village de Petit-Saguenay, « Histoire. Village de Petit-Saguenay », <http://www.petit-saguenay.com/contenu/histoire> [15 août 2011]).

47. Jean-Claude Labrecque, *Les Smattes*, Québec, 1972, 86 min.

48. Saint-Paulin Dalibaire est un ancien village du centre de la Gaspésie, au Québec, qui fait partie des onze villages ouverts à la colonisation pendant la

et les forces policières afin de demeurer sur le territoire où ils sont nés. Finalement, dans la pièce *Villes mortes*⁴⁹, qui situe l'un de ses quatre monologues dans un rassemblement commémoratif de la ville de Gagnon⁵⁰, quatre femmes luttent contre l'objectivation patriarcale et capitaliste. Cette constante façon, chez les écrivains québécois, d'associer les villes et villages abandonnés à la lutte contre l'oppression, tend à relier, comme le fait Laberge, ces lieux désertés et les échecs essuyés par la société québécoise, particulièrement ceux ayant trait à certains aspects du développement industriel. Toutefois, dans le cas de Val-Jalbert, les discours récents se déploient davantage autour de la glorification du progrès engendré par l'industrie, comme dans *L'enfant des neiges* de Marie-Bernadette Dupuy. Le roman, publié en 2008, ne traite pas d'exploitation de la classe ouvrière ni de révolte des employés mis au chômage. Val-Jalbert y est présenté comme un village moderne, dont les habitants étaient choyés par le développement technologique. Cette différence majeure entre le récit de Laberge et celui de Dupuy nous incite à croire que, pendant les trente années séparant la publication des deux œuvres, quelque chose a changé dans le discours sur Val-Jalbert.

C'est l'avant-gardisme de ce petit village de région qui est systématiquement repris dans les discours récents faisant revivre le

Deuxième Guerre mondiale et fermés par le gouvernement dans les années 60-70 : « Afin de réduire le taux de chômage en Gaspésie, un des moyens préconisés par le BAEQ [Bureau d'aménagement de l'Est du Québec] fut de vider les paroisses ou les localités de l'arrière-pays où, il est vrai [...], on vivait généralement dans une pauvreté qui nécessitait des mesures de redistribution massive des richesses sous forme de transferts gouvernementaux ou d'allocations sociales. » (Jules Bélanger, Marc Desjardins et Yves Frenette, *Histoire de la Gaspésie*, Montréal et Québec, Boréal express et Institut québécois de recherche sur la culture, 1981, p. 669)

49. Sarah Berthiaume, *Villes mortes*, Montréal, Éditions de Ta Mère, 2013, 100 p. La pièce a été mise en scène par Bernard Lavoie, à la salle Jean-Claude-Germain du Théâtre d'Aujourd'hui, à Montréal, en avril 2011.

50. Gagnon était une ville minière de la Côte-Nord, au Québec : « À la fin des années 1950, la Québec Cartier Mining crée la localité de Gagnon [...]. La ville est incorporée en 1960. Elle possède une église paroissiale, de nombreux services et quelque 1 000 unités de logements pour ses 4 000 résidents. [...] [Gagnon] survivra ainsi jusqu'à son abandon final en juin 1985. Au cours de l'été suivant, la ville sera rasée de fond en comble. » (Pierre Frenette, *Histoire de la Côte-Nord*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1996, p. 502-503)

passé de Val-Jalbert. La page d'accueil du site Internet officiel du village historique insiste sur cet avant-gardisme pour faire la promotion du site touristique : « Venez découvrir comment les gens vivaient dans ce village ultra-moderne où, vingt-cinq ans avant le reste du Québec, ses habitants profitaient de l'électricité et de l'eau courante⁵¹. » Ces deux éléments, l'eau courante et l'électricité, font également partie des descriptions du Val-Jalbert d'autrefois dans *Le Québec de Jean-Claude*, où Martin Cloutier insiste sur ce modernisme qui rendait Val-Jalbert exceptionnel : « Tout le monde voulait venir travailler ici pour avoir cette richesse-là, c'était extraordinaire⁵². » Il illustre même son propos en affirmant que les visiteurs soufflaient sur les ampoules électriques à Val-Jalbert, car on s'éclairait encore à la lampe à l'huile partout ailleurs dans la région.

L'eau courante et l'électricité, fournies aux villageois par la compagnie, figurent également dans les deux œuvres de fiction étudiées. Laberge, qui fait parler les femmes des premiers ouvriers de l'usine, souligne, avant de décrire les désillusions qui les frapperont ensuite, que leurs conditions d'habitation sont exceptionnelles : « Ecoute [*sic*] un peu, on a l'eau courante à même la cuisine, dans maison, pis entendre parler qu'on s'rait pas loin d'avoir l'électricité⁵³. » Dans le récit de Dupuy, le père de l'héroïne, sur le point d'abandonner son enfant aux soins des religieuses de Val-Jalbert, se console en se disant que sa fille profitera d'un confort inégalé dans la région⁵⁴. L'importance de l'électricité et de l'eau courante dans les discours étudiés semble être une façon de fournir facilement aux visiteurs une identité pour Val-Jalbert : celle de petit village avant-gardiste. Dans *Culture on Display*, Bella Dicks affirme que, pour être visitables, les lieux se réclament de valeurs culturelles qui « have come to be seen as a place's identity, the possession of which is key to the important task of attracting visitors. And this identity is

51. Village historique de Val-Jalbert, « Village historique de Val-Jalbert. Accueil », *op. cit.*

52. Martin Fournier, *op. cit.*

53. Marie Laberge, *op. cit.*, p. 29.

54. Marie-Bernadette Dupuy, *op. cit.*, p. 15.

expected to be easily accessed by those visitors⁵⁵ ». L'accent mis sur le modernisme technologique de Val-Jalbert lui procurerait ainsi une identité limpide, facilement saisissable pour le visiteur, et sans doute plus festive et attrayante que le récit de la lutte contre l'oppression véhiculé par la pièce de Laberge et les autres œuvres relatives aux villes et villages abandonnés du Québec.

Cette distinction entre le discours entourant Saint-Paulin Dalibaire ou Gagnon et celui sur Val-Jalbert s'explique par l'importance de la rentabilité et de la popularité touristique du lieu. Alors que seuls les anciens résidents et les grands amateurs de villes fantômes visitent les restes de Gagnon et de Saint-Paulin Dalibaire, on veut attirer des milliers de personnes par année à Val-Jalbert. Déjà dans le rapport de Cimon, il est clair que la survie de l'endroit dépendra de sa viabilité économique lorsque l'urbaniste recommande de développer un site touristique « riche de promesses pour l'économie de la population du Lac-Saint-Jean⁵⁶ ». Aux investissements majeurs nécessités par les premières rénovations du village fantôme, Cimon ajoute donc les dépenses occasionnées par l'aménagement d'un terrain de camping, d'une plage et d'une nouvelle route plus sécuritaire, dans l'optique d'augmenter radicalement le nombre de touristes visitant Val-Jalbert. Et le succès de cette stratégie est sans équivoque : avec ses 60 000 visiteurs par année, le site touristique a un chiffre d'affaires annuel d'environ deux millions de dollars et il est considéré par ses promoteurs comme l'un des plus beaux attraits de la région du Saguenay-Lac-Saint-Jean⁵⁷.

Confirmant l'importance de rentabiliser le lieu, les derniers aménagements du village historique de Val-Jalbert, grandement publicisés sur son site Internet officiel, sont aussi orientés vers un accroissement de la clientèle touristique plutôt que vers la protection

55. Bella Dicks, *op. cit.*, p. 1 : « en sont venues à être vues comme l'identité d'un lieu, ce qu'il est primordial d'avoir pour attirer des visiteurs. Et on attend de cette identité qu'elle soit facilement accessible pour ces visiteurs. » [nous traduisons]

56. Jean Cimon, *op. cit.*, p. 1.

57. Village historique de Val-Jalbert, « Village historique de Val-Jalbert. Histoire. Ligne du temps », <http://www.valjalbert.com/fr/histoire/> (3 avril 2011).

de ce lieu patrimonial. Au coût de 19,7 millions de dollars, ces aménagements sont principalement : la reconstruction du toit de l'usine, la création d'un nouveau belvédère en verre, la construction d'un nouveau pavillon d'accueil et, finalement, la rénovation complète de l'hôtel et des maisons doubles du village pour en faire des chambres d'hôtel luxueuses⁵⁸. Comme pour toute entreprise privée, la direction du village historique tente, par ces ajouts, d'accroître et de fidéliser sa clientèle, comme l'indique Guy Moreau, le président de la Corporation du Parc régional de Val-Jalbert : « Nous devons modifier la perception de déjà-vu notamment auprès des gens de la région qui sont nos ambassadeurs⁵⁹. » Cette valorisation du progrès et de la nouveauté, au service de la rentabilité du lieu, est soutenue par le discours interne contemporain sur Val-Jalbert, et cette représentation, en misant sur l'avant-gardisme du village et en occultant sa fin tragique, a pu influencer certains des discours plus récents, comme *L'enfant des neiges* et *Le Québec de Jean-Claude*.

Les représentations que nous avons étudiées du village de Val-Jalbert, parues depuis le début de sa vocation touristique, ont permis de conclure que ce lieu a été trop rénové pour être encore décrit comme un village fantôme et qu'il problématise la notion d'authenticité en juxtaposant plusieurs conceptions divergentes de ce que devrait être un Val-Jalbert authentique. Par contre, la plupart des discours convergent autour de l'exigence de rentabilité du site touristique de Val-Jalbert. Les discours internes sur Val-Jalbert nous ont appris que cette rentabilité est assurée par l'attrait des visiteurs envers la nouveauté, ce qui va pourtant à l'encontre des valeurs que le site voudrait véhiculer à travers ses diverses représentations, soit celles de « village fantôme » et de « lieu authentique ».

58. Village historique de Val-Jalbert, « Village historique de Val-Jalbert. Nouveautés 2011 », <http://www.valjalbert.com/fr/nouveautes/> (3 avril 2011).

59. Village historique de Val-Jalbert, « Communiqué. Première phase réussie : plus de touristes à Val-Jalbert », <http://www.valjalbert.com/admin/webroot/uploads/new/2010-11-15%20communiquede%20presse%20bilan%20de%20saison.pdf> (3 avril 2011).

Ces conclusions au sujet du site touristique de Val-Jalbert témoignent du peu d'importance que nous accordons aujourd'hui aux ruines industrielles. Nul n'aurait l'idée de rénover le Colisée de Rome et d'y tenir des combats de gladiateurs fictifs, ni d'aménager des chambres d'hôtel luxueuses à même les ruines de Pompéi, mais on n'a pas hésité à faire subir ces transformations aux vestiges de Val-Jalbert. L'histoire du développement industriel au Québec n'est peut-être pas assez lointaine, ou assez noble, pour qu'on sente le besoin de préserver ses ruines. Peut-être que la nature même du village, qui a toujours eu pour fonction de générer du capital, nous a incités à ignorer ces manquements à sa patrimonialisation, cette « disneyification » du lieu au service de l'industrie touristique régionale. Quoi qu'il en soit, « modifier la perception de déjà-vu » nous semble une façon assez hasardeuse de conserver cette page de notre patrimoine historique.

Pour l'instant, les investissements majeurs des gouvernements permettent de renouveler cycliquement l'intérêt des visiteurs de Val-Jalbert. Toutefois, lorsqu'ils cesseront d'investir d'aussi importantes sommes pour offrir de l'inédit aux touristes et que le village n'aura plus rien de fantôme ni d'authentique, il sera intéressant de voir ce qu'on dira de cette attraction touristique vieillissante. Peut-être le site aura-t-il une seconde chance de devenir un village fantôme, un témoin de l'échec de l'industrie, touristique cette fois-ci, au Québec.

II. Passages



Mélanie Landry
Université du Québec à Montréal

L'ambiguïté fondamentale du Styx, vivant fleuve des morts

Même s'il s'agit d'un cours d'eau appartenant à la tradition gréco-romaine antique, rares sont ceux qui, de nos jours, n'ont jamais entendu parler d'un lieu nommé Styx. Le Styx est essentiellement un fleuve des enfers¹ grecs, l'Hadès, que les âmes des morts traversent à bord de la barque du nocher Charon. Si cette image stéréotypée et simpliste est la seule qu'il nous reste aujourd'hui du Styx, il convient de préciser que ce fleuve antique faisait l'objet d'une représentation beaucoup plus complexe dans l'imaginaire ancien. L'existence du Styx étant directement associée aux croyances dites païennes, leur déclin, dû à l'expansion de la culture judéo-chrétienne, a

1. Il ne faut pas confondre les enfers grecs avec l'Enfer chrétien. Dans la tradition gréco-romaine, le terme « enfer » ne possédait pas de connotation péjorative. Il était simplement employé pour désigner les régions souterraines qui accueillait les âmes des défunts, et c'est pour cette raison qu'il était utilisé au pluriel. Les enfers grecs sont un synonyme de l'Hadès et désignent le royaume des morts.

transformé ce fleuve sacré en lieu disparu. Il apparaît alors intéressant de tenter une étude discursive de ce lieu, de manière à mieux cerner sa profondeur, car comme l'affirme Marc Brosseau, « [o]n échappe difficilement à un passage par l'analyse du discours sur l'espace pour appréhender le sens dont sont investis les lieux² ». Les discours sur les lieux permettent de faire ressortir la singularité et la personnalité d'un lieu précis³. Qui plus est, ce type d'analyse s'avère particulièrement pertinent dans le cas d'un lieu mythologique comme le Styx, puisque celui-ci ne peut être saisi *que* par le discours. L'intérêt d'une étude discursive vient également du fait qu'elle permet de faire dialoguer les discours antiques et les discours modernes afin de tracer un portrait paradigmatique juste et précis de ce lieu. Les discours retenus pour l'analyse ont été répartis en trois couches discursives distinctes. La première d'entre elles correspond au discours gréco-romain ancien et regroupe des textes fondateurs de cette tradition. La deuxième couche discursive se rapporte au discours historique portant sur la Grèce. Enfin, la troisième série de discours analysés correspond au discours visuel et réunit des œuvres d'art, des films, des séries télévisuelles, ainsi qu'une bande dessinée et deux jeux vidéo. Certains discours issus de la tradition chrétienne, dans la lignée de la *Divine comédie*⁴ de Dante et de *Paradise Lost*⁵ de John Milton, ont toutefois été écartés. Ceux-ci transforment effectivement le Styx en un lieu totalement différent de celui présenté par la tradition gréco-romaine en le dénaturant afin de pouvoir l'assimiler à l'Enfer chrétien. L'analyse portera ainsi uniquement sur le Styx antique tel qu'il apparaît dans les représentations du monde gréco-romain. Après une brève description du Styx, nous tenterons de déconstruire son ambiguïté fondamentale en observant les trois

2. Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 94.

3. « [La littérature] pouvait servir de source précieuse susceptible de mettre en valeur l'originalité et la personnalité des lieux (*sense of place*). » (*Ibid.*, p. 27)

4. Dante Alighieri, *La divine comédie : le paradis / La divina commedia : paradiso*, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1992, 406 p.

5. John Milton, *Paradise Lost*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2005, 347 p.

paradigmes principaux qui peuvent être dégagés des discours sur ce lieu. L'identité constituante du Styx peut effectivement être cernée en tenant compte de ces caractéristiques essentielles : il s'agit d'un lieu discursif que l'on fait intervenir plutôt que de le mettre en scène, d'un cours d'eau personnifié en déesse à laquelle on a accordé la très importante fonction de gardienne du serment des dieux, ainsi que d'un fleuve agissant comme frontière entre le monde des vivants et le monde des morts.

Un lieu-signe

Contrairement à un lieu géographique dont la symbolique se construirait progressivement à travers les discours qui le mettent en scène, le Styx a la particularité de n'exister qu'à travers eux. Ce fleuve sacré est ce que l'on pourrait appeler un lieu-signe, puisqu'il ne possède pas d'identité géographique (pas vraiment de caractéristiques physiques ni géologiques, pas de cartographie possible), mais qu'il convoque tout de même un imaginaire précis du simple fait de son évocation. Ce fleuve infernal a été inventé par les Grecs de façon à donner sens à leurs croyances, pour combler les lacunes de leur connaissance de l'Hadès, et à cet égard, il relève du mythe :

Le mythe contraste souvent avec la réalité. Les mythes fleurissent en l'absence de connaissances précises. Ainsi, dans le passé, l'homme occidental croyait en l'existence des îles des Bien-Heureux, du Paradis, du passage du Nord-Ouest et des Terres Australes⁶.

Le Styx correspondrait ainsi à la notion d'espace mythique élaborée par Yi-Fu Tuan, c'est-à-dire une construction intellectuelle élaborée pour répondre aux besoins fondamentaux des humains⁷. Les mythes et les légendes seraient à l'origine d'un grand nombre de lieux particulièrement signifiants pour les peuples qui les ont édifiés⁸. L'œuvre d'Hésiode est

6. Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*, traduit de l'anglais par Céline Perez, Gollion (Suisse), Infolio, coll. « Archigraphy », 2006, p. 89.

7. *Ibid.*, p. 103.

8. « Corollairement, on peut mesurer l'importance de ces pratiques signifiantes (se raconter des légendes) comme pratiques inventrices d'espaces. De ce point de vue,

la plus ancienne que nous possédions au sujet du Styx, et il n'est pas impossible qu'il soit à l'origine de ce lieu mythique. Comme le précise Erwin Rohde,

[p]lus d'une scène ou d'un personnage qui avaient peut-être été inventés par des poètes pour peupler ou pour orner le royaume désolé s'imprimaient si fort dans les esprits qu'ils finissaient par paraître une création de la croyance populaire commune⁹.

Malgré un foisonnement de discours, *La Théogonie*¹⁰ d'Hésiode reste l'œuvre iconique de ce lieu : c'est la première et la plus importante représentation connue de ce fleuve, l'ultime référence pour toutes celles qui ont suivi. Pour cette raison, les trois couches discursives analysées divergent très peu dans les représentations qu'elles offrent du Styx, provoquant ainsi une redondance inhérente à la figure étudiée.

En dépit du caractère uniquement discursif du Styx et de son absence de localisation géographique clairement définie, on compte de nombreuses et vaines tentatives de situer ce fleuve. Alors que les textes gréco-romains anciens ne mentionnent le Styx que comme fleuve infernal souterrain, certains auteurs du discours historique sur la Grèce ont tenté de s'éloigner de la dimension mythique du Styx pour retrouver le lieu historique qui aurait inspiré les légendes. Le géographe latin Pausanias, ultérieurement repris par Pierre Grimal, mentionne une source rappelant le Styx, située près de Nonakris en Arcadie :

Lorsqu'on quitte Phénéos en allant vers l'Occident et le soleil couchant, la route de gauche conduit à la cité de Kleitor; à droite, on va vers Nonakris et l'eau de Styx [...]. Non loin

leurs contenus n'en sont pas moins révélateurs, et plus encore le principe qui les organise. Les récits de lieux sont des bricolages. Ils sont faits avec des débris de monde. » (Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1, Arts de faire*, Paris, 10/18 Union générale d'éditions, 1980, p. 194)

9. Erwin Rohde, *Psyché : le culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance à l'immortalité*, traduit de l'allemand par Auguste Reymond, Paris, Payot, 1952 [1893], p. 250-251.

10. Hésiode, *La Théogonie. Les Travaux et les Jours*, traduit du grec par Philippe Brunet, Paris, Le Livre de Poche, 1999, 350 p.

des ruines, il y a un escarpement élevé; je n'en connais pas un seul autre qui monte à une pareille hauteur, et de l'eau tombe goutte à goutte de l'escarpement : les Grecs l'appellent « l'eau de Styx »¹¹.

Pausanias est convaincu que c'est cette source qui est évoquée par Homère lorsqu'il parle de l'eau du Styx en disant qu'elle coule goutte à goutte¹². Il faut savoir qu'Hésiode affirme aussi que le Styx coule d'une roche extrêmement élevée, mais l'auteur situe cette source dans l'Hadès. D'ailleurs, tous les autres discours placent le Styx sous terre, bien caché dans le royaume des morts. La situation exacte de l'Hadès, et par la même occasion celle du Styx, reste totalement floue. Certaines œuvres laissent entendre qu'il serait situé sous le Péloponnèse, une région du sud-ouest de la Grèce. Comme les Grecs avaient une mentalité très ethnocentriste, ils étaient convaincus que la Grèce était au centre du monde et donc que les enfers se trouvaient sous leur pays. L'une des principales entrées de l'Hadès serait localisée sur le promontoire du Ténare, près de Sparte. C'est d'ailleurs par cette entrée, nous dit Ovide, que le célèbre Orphée a pénétré pour aller récupérer Eurydice¹³. Une autre porte de l'Hadès pourrait être rejointe en plongeant dans le lac Alcyonien, dans la Vallée de Lerne. C'est cette voie qu'a choisie l'héroïne de la série télé *Xena: The Warrior Princess*¹⁴ pour arriver aux rives du Styx. Or, ces deux emplacements sont situés dans le Péloponnèse. Dans *L'Odyssée*, Homère nous dit, à travers le personnage de Circé, que le séjour infernal se trouve de l'autre côté du fleuve Océan¹⁵. C'est aussi ce qu'affirme Robert Garland, en précisant que l'Hadès se trouve dans les profondeurs de la terre¹⁶. Il ne faut pas espérer que les tentatives

11. Pausanias, *Description de la Grèce. Livre VIII : L'Arcadie*, traduit du grec par Madeleine Jost, Paris, Les Belles Lettres, 1998, VIII/17,6.

12. « Il a écrit ces vers comme s'il avait vu dégoutter l'eau de Styx. » (*Ibid.*, VIII/18,2)

13. Ovide, *Les Métamorphoses*, traduit du latin par Joseph Chamondard, Paris, GF-Flammarion, 1966, X/11-16.

14. Sam Raimi et Robert Tapert, « Mortal Beloved », *Xena: The Warrior Princess*, Etats-Unis et Nouvelle-Zélande, 12 février 1996, 45 min.

15. Homère, *L'Odyssée*, traduit du grec par Médéric Dufour et Jeanne Raison, Paris, GF-Flammarion, 1965, X/507-514.

16. « It was possible to approach Aïdès either by land or by sea, its location being variously described as "at the bounds of Okeanos" and "beneath the depths of the

de localisation du Styx dans les enfers soient plus précises que celles ayant visé à situer le monde des morts, puisque les frontières de tous les lieux de l'Hadès restent toujours très nébuleuses dans les discours. Les contemporains d'Hésiode eux-mêmes, malgré un imaginaire de la vie après la mort très développé, n'avaient qu'une très vague idée de la géographie de leur monde des morts :

It seems clear that the Greeks were not much concerned to produce a consistent and clearly mapped-out picture of the landscape of Hades. Nor did they expend much creative imagination upon the topography. That region was regarded as dark and windy, and that it contained a great river we need not doubt, but how much further can we safely proceed in attempting to establish an essentially popular conception of the underworld? [...] [S]ince no poet or painter has provided us with a synthesised view, it is perhaps safer to assume that the Greeks were as much in the dark about Hades as they have left us¹⁷.

Que les Grecs ne sachent pas précisément où se trouvait le Styx ou qu'ils n'aient qu'une idée floue du monde qu'ils allaient rejoindre après leur mort importait peu. Ce qui comptait était uniquement l'intuition d'un espace sacré, aussi fantasmé et embrouillé fût-il, sur lequel ils pouvaient faire reposer leurs croyances en la vie après la mort et qui les rassurait au sujet de leur destin *post mortem*. En effet, comme l'énonce Tuan, « [l]a connaissance de ce champ confus n'est pas superflue. Et quoiqu'imprécise et teintée de fantômes, elle est nécessaire au

earth". » (Robert Garland, *The Greek Way of Death*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 49 : « Il était possible d'approcher l'Aïdès soit par voie terrestre, soit par voie maritime, puisqu'il était, variablement d'une description à l'autre, situé "aux limites d'Okeanos" et "sous les profondeurs de la Terre". » [nous traduisons])

17. *Ibid.*, p. 51 : « Il semble clair que les Grecs n'étaient pas vraiment intéressés à produire une image cohérente et clairement cartographiée du paysage de l'Hadès. Ils n'ont pas non plus déployé beaucoup d'imagination créative sur la topographie de ce lieu. Cette région était perçue comme sombre et venteuse, et le fait qu'elle contenait une importante rivière ne fait aucun doute, mais jusqu'où pouvons-nous prudemment aller dans une tentative d'établir une conception essentiellement populaire du monde souterrain? [...] Puisqu'aucun poète ou peintre ne nous a gratifiés d'une vue synthétique de ce lieu, il est peut-être plus prudent d'assumer que les Grecs étaient aussi incertains en ce qui concerne l'Hadès que nous le sommes aujourd'hui. » [nous traduisons]

sens de la notion de réalité empirique du monde de chacun¹⁸ ». La représentation d'un espace mythique tel que les enfers, dans lequel on retrouve un fleuve sacré nommé Styx, restait ainsi essentielle pour les peuples anciens, de manière à organiser les forces de l'univers.

On pourrait s'attendre à ce qu'un lieu essentiellement discursif tel que le Styx, possédant une identité symbolique aussi importante que la sienne, ait fait l'objet de moult approfondissements à travers les discours, et dispose d'une image exhaustivement élaborée. Pourtant, bien que les représentations du Styx foisonnent, la très grande majorité d'entre elles restent avares de détails. Mis à part peut-être *La Théogonie* d'Hésiode, aucune œuvre ne s'applique à tracer un portrait complet du fleuve infernal. C'est pour cette raison que cette étude discursive se penche sur une si vaste collection de références diverses. Un premier paradigme du Styx se dégage alors clairement et prend toute son ampleur : il s'agit d'un lieu-signe, un lieu que l'on fait intervenir, et non pas que l'on met en scène. Aucun des discours étudiés n'en fait sa considération principale. Le fleuve infernal est toujours rapidement mentionné au passage, et les descriptions physiques du lieu restent assez chiches. Cela ne vient pas pour autant diminuer la richesse signifiante de ce lieu, puisque comme l'affirme Tuan, « [d]e nombreux lieux, riches de sens pour des individus et des groupes particuliers, ont une importance visuelle réduite. Ils sont connus viscéralement, pour ainsi dire, et non pas par l'œil ou l'esprit critique¹⁹ ». Hésiode, dans *La Théogonie*, s'attarde quelque peu à raconter l'origine de l'Océanide Styx, sa généalogie, ses exploits, et décrit brièvement la froideur des eaux de ce fleuve sacré qui coule dans le sombre Hadès²⁰. Bien qu'Hésiode soit celui qui nous fournit le plus d'informations sur le Styx, nous ne pouvons pas vraiment considérer qu'il met ce lieu en scène. Le passage de *La Théogonie* qui en parle ne tient que sur une cinquantaine de vers. Homère, pour sa part, nomme le Styx à quelques reprises dans ses deux épopées, mais à aucun

18. Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 92.

19. *Ibid.*, p. 164.

20. Hésiode, *op. cit.*, v. 361-363, 383-401, 775-806.

moment il ne prend le temps de le définir ou de le décrire, sans doute parce que ce fleuve était tellement ancré dans les croyances de l'époque que tous les Grecs le connaissaient. Lorsqu'Homère fait intervenir le nom de Styx, c'est toujours indirectement, en parlant d'autre chose. Dans le passage de l'*Illiade* qui correspond au catalogue des navires ayant accosté à Troie, par exemple, il l'évoque tout en décrivant un autre fleuve :

Gouneus de Kyphos avait amené vingt-deux navires; les Éniènes le suivaient, avec les ardents Péraebes, ceux qui ont établi leurs maisons autour de Dodone au climat rude, ceux qui travaillaient la vallée de l'aimable Titarésios, qui jette dans le Pénée le beau cours de ses eaux. Elles ne se mêlent pas aux tourbillons d'argent du Pénée, mais coulent au-dessus comme de l'huile, car elles viennent du Styx, témoin des terribles serments²¹.

Homère n'est pas le seul auteur à faire intervenir le fleuve sacré de cette manière. Ovide procède également de cette façon : dans *Les Métamorphoses*, le nom de Styx est essentiellement considéré comme synonyme de l'Hadès. Ainsi, dans cet ouvrage, l'expression « descendre chez les Mânes du Styx²² » signifie littéralement mourir, descendre dans l'Hadès. Lorsque des guerriers sont sur le point de tuer leurs adversaires, ils utilisent des formules telles que « Va chanter le reste aux Mânes du Styx!²³ », « plongez-le dans les ténèbres du Styx²⁴ », ou encore « Bois donc ton vin coupé de l'eau du Styx!²⁵ » De son côté, Virgile mentionne aussi le Styx sans s'y attarder. Le fleuve infernal apparaît, par exemple, lorsque l'auteur de *L'Énéide* aborde le sujet des Harpyes :

Les Strophades, ainsi nommées par les Grecs, sont des îles de la grande mer Ionienne, qu'habitent la farouche Céléno et les autres Harpyes, depuis que le palais de Phinée leur

21. Homère, *Illiade*, traduit du grec par Eugène Lasserre, Paris, GF-Flammarion, 2000, II/49-56.

22. Ovide, *op. cit.*, XIII/464-467.

23. *Ibid.*, V/114-116.

24. *Ibid.*, III/691-695.

25. *Ibid.*, XII/320-324.

a été fermé et que la crainte leur a fait quitter les tables qu'elles fréquentaient auparavant. Jamais monstre plus funeste, jamais plus terrible fléau, dû à la colère des dieux, ne s'élança des ondes du Styx²⁶.

Un passage semblable apparaît aussi dans *Les Géorgiques* au sujet des Érinyes qui sortiraient du Styx²⁷. Ainsi, même dans les textes fondateurs, le fleuve des enfers demeure un symbole représentant une réalité plus large : le monde des morts et ce qui y est associé.

La seconde couche discursive analysée, c'est-à-dire celle regroupant les discours historiques sur la Grèce, ne propose pas de représentation beaucoup plus approfondie du Styx. Les textes étudiés ne font effectivement que tenir compte des discours qui les précèdent. La seule différence réside dans la *tentative* d'exhaustivité de ces textes. Les deux auteurs antiques Pausanias et Apollodore ont tous deux essayé d'opérer une sorte de synthèse des discours antérieurs, le premier pour dresser une géographie complète de la Grèce, et le second dans le but de regrouper la majorité des mythes grecs. Malgré cette volonté synthétique, ces deux auteurs ne mettent pas davantage en scène le Styx que leurs prédécesseurs. Pausanias, comme nous l'avons vu plus haut, mentionne rapidement quelques caractéristiques du Styx mises de l'avant par Hésiode et Homère, avant de parler de la source d'eau près de Nonakris. Excepté lorsqu'il affirme que cette source était réputée avoir des qualités magiques, Pausanias ne nous dit rien d'autre sur le célèbre fleuve. Des dix livres qui composent la *Description de la Grèce*, l'auteur ne consacre qu'un très court passage au Styx. Apollodore, quant à lui, mentionne le Styx très rapidement dans sa *Bibliothèque*²⁸ et ne s'attarde que sur ses origines et sa généalogie. Les trois autres textes que regroupe la couche discursive historique sur la Grèce, à savoir ceux de Pierre Grimal, de Robert Garland et d'Erwin Rohde, ne

26. Virgile, *L'Énéide. Tome 1*, traduit du latin par Maurice Rat, Paris, Garnier, 1955, III/210-215.

27. Virgile, *Les Géorgiques*, traduit du latin par Auguste Desportes, Paris, Hachette, 1878, III/551-552.

28. Apollodore, « I, 2, 4 », *La Bibliothèque*, <http://www.insecula.com/article/F0010583.html> (3 avril 2011).

font pas autrement. Grimal, tout de même, consacre une entrée de son *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*²⁹ au Styx. L'auteur essaie de tracer un portrait global (quoiqu'assez simpliste) de ce fleuve mythique, mais nous ne pouvons toutefois pas considérer qu'il lui attribue une place centrale, ni même importante, dans l'ouvrage. Malgré qu'ils proposent tous deux une étude profondément riche et exhaustive des croyances de la vie après la mort chez les Grecs, Garland et Rohde, pour leur part, ne mentionnent le Styx qu'à deux ou trois reprises chacun. Or, lorsqu'ils le font, c'est plutôt en marge de leur propos principal, et en considérant que le lecteur sait déjà ce qu'est le Styx.

Le troisième type de discours étudié, le discours visuel, suggère également que le Styx est un lieu que l'on fait uniquement intervenir. Dans deux jeux vidéo très populaires, *Kingdom Hearts II*³⁰ et *God of War III*³¹, le monde des morts est mis en scène. Le Styx, très clairement identifiable, n'apparaît toutefois qu'accessoirement. Si les héros le traversent à un moment du jeu, cela semble être parce que le Styx est l'un des éléments les plus emblématiques de l'Hadès. Il s'agit d'une sorte de raccourci mental : le Styx est utilisé comme accessoire pour évoquer l'Hadès dans son ensemble. Il en va de même pour d'autres discours visuels, comme les séries télévisées *Hercules: The Legendary Journey*³² et *Xena: The Warrior Princess*³³, les films *Clash of the Titans*³⁴ et *Percy Jackson and the Olympians*³⁵, ainsi que le tome 5 de la bande dessinée

29. Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1951, p. 431.

30. Tetsuya Nomura, *Kingdom Hearts II*, Japon, 2005.

31. Stig Asmussen, *God of War III*, États-Unis, 2010.

32. Bernadette Joyce et Sam Raimi, *Hercules: The Legendary Journey*, États-Unis et Nouvelle-Zélande, 1995-1999, 116 x 45 min.

33. Sam Raimi et Robert Tapert, *Xena: The Warrior Princess*, États-Unis et Nouvelle-Zélande, 1995-2001, 134 x 45 min.

34. Louis Leterrier, *Clash of the Titans*, Royaume-Uni et États-Unis, 2010, 106 min.

35. Chris Columbus, *Percy Jackson and the Olympians: The Lightning Thief*, Royaume-Uni, États-Unis et Canada, 2010, 118 min.

*Le Dernier Troyen*³⁶. Tous ces discours proposent des représentations du Styx, mais le fleuve infernal n'est jamais au centre des histoires racontées : il n'est présent que pour annoncer l'entrée des protagonistes dans l'Hadès. Il apparaît alors comme un « signe » au sens premier, voire même comme une sorte de « signalisation ». Les seules exceptions à cette règle sont les œuvres d'art mettant en scène le célèbre fleuve infernal. Le Styx y est alors le sujet principal, il apparaît visuellement détaillé et il est la scène d'une activité particulière : la traversée des âmes jusqu'aux rives de l'Hadès. Ces représentations du Styx peuvent toutefois être implicites, par exemple lorsque le sujet d'une œuvre est Charon faisant traverser des âmes³⁷ ou encore *Thétis trempant Achille dans le fleuve sacré*³⁸. De façon générale toutefois, les discours sur le Styx fournissent tous, individuellement, de très infimes informations sur ce lieu. Ce n'est qu'en réunissant toutes les données qu'il devient possible d'obtenir un portrait suffisamment étoffé de ce célèbre fleuve infernal. L'explication probable est qu'à l'instar du Paradis ou de l'Enfer chrétiens, une simple évocation de l'Hadès ou du Styx suffisait à renvoyer à un imaginaire de l'au-delà complexe et foisonnant. Des descriptions supplémentaires auraient été superflues, puisque tout le peuple gréco-romain antique possédait une connaissance commune du monde souterrain véhiculée par la culture. Ainsi, dans le cas d'un espace mythologique tel que le Styx, qui repose uniquement sur un système de croyances, aucune mise en scène ou description approfondie dans les discours n'était nécessaire.

Le grand serment des dieux

Styx (Στυξ) signifie « Le Glacé » ou « Le Haineux³⁹ ». Ces sombres qualificatifs s'appliquent très bien à un fleuve des enfers, associé à

36. Thierry Démarez et Valérie Mangin, *Le Dernier Troyen. Tome 5 : Au-delà du Styx*, Toulon, Quadrants Solaires, 2007, 48 p. En dépit du titre, le fleuve Styx est étonnamment peu représenté dans cette bande dessinée. Il est seulement visible lorsque les personnages sont tués et qu'ils se dirigent vers l'Hadès.

37. On peut retrouver des représentations de Charon transportant une âme sur le Styx sur des vases antiques, par exemple.

38. Thomas Banks, *Thetis dipping Achilles into the River Styx*, 1790.

39. Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 431.

la mort; toutefois, il n'existe pas fleuve plus vivant que le Styx. L'un des principaux intérêts de ce lieu vient du fait qu'il est l'objet d'une personnification. Les Grecs avaient tendance à insuffler une vie et une personnalité à certains lieux sacrés impliqués dans les origines du monde. Pour eux, loin d'être un lieu conventionnel, Styx était une entité dotée d'une vie et d'une volonté propres. Hésiode, qui la place au commencement de l'univers, aux côtés des divinités primordiales, nous dit qu'elle était la plus noble des Océanines (plus communément appelées Océanides) :

Styx enfin, la plus noble, qui passe avant toutes les autres. /
Telles étaient les filles aînées qui prirent naissance / d'Océan
et Téthys. D'innombrables autres suivirent / car trois mille
Océanines aux fines chevilles, / peuplent des lieux nombreux,
brillantes enfants des déesses, / éparpillées sur terre et au
fond de l'onde marine⁴⁰.

Certains auteurs précisent que Styx, mariée à Pallas, a enfanté la Victoire, la Force, le Zèle et la Violence⁴¹. C'est Hésiode le premier qui nous renseigne sur le privilège inestimable accordé à l'Océanide Styx. Durant la Titanomachie, Zeus avait promis une récompense à ceux qui l'aideraient à combattre ses ennemis. La première d'entre tous à venir l'épauler fut Styx, accompagnée de ses enfants⁴². En témoignage de sa gratitude, le Cronide en fit le grand serment des dieux⁴³. Fait quelque peu ambigu, Hésiode nous dit que Styx siège continuellement auprès de

40. Hésiode, *op. cit.*, v. 361-366.

41. Apollodore, *op. cit.*

42. « Qui combattrait avec lui les Titans, avait dit le Cronide, / ne serait pas dépouillé de son rang, garderait la charge / et l'honneur qu'il avait chez les dieux d'éternelle naissance. / Il avait dit : Qui restait sous Cronos sans honneur et sans gloire / obtiendrait la gloire et l'honneur, ce n'était que justice. / Donc, la première, Styx l'immortelle vint sur l'Olympe, / amenant ses enfants en raison du dessein de son père. / Zeus l'honora, lui offrit de surcroît cette prérogative : / elle devint le grand serment des dieux, la déesse, / et ses fils habitèrent à jamais avec elle. » (Hésiode, *op. cit.*, v. 392-401.)

43. Les Grecs et les Romains employaient l'expression « grand serment des dieux » pour désigner le rôle de gardienne des serments de l'Océanide Styx. Ils utilisaient ainsi une métonymie, désignant la fonction (gardienne) par le nom de l'objet (les serments faits par les dieux).

Zeus et qu'elle l'escorte partout où il va, alors qu'en théorie, l'Océanide n'est pas supposée quitter sa sombre demeure dans l'Hadès, bien loin de l'Olympe... Quoi qu'il en soit, l'important est de constater que « les dieux ont rendu véridique l'eau immortelle de l'antique Styx, qui coule en contrée rocailleuse⁴⁴ ». Autrement dit, les Grecs ont accordé à cette eau une valeur symbolique directement associée à la notion de vérité et au respect d'une parole donnée.

Le rôle de gardienne des serments de l'Océanide Styx constitue le second paradigme permettant de comprendre la nature de ce lieu mythique. Il est impossible d'analyser ce lieu sans prendre en considération toute la symbolique dont les Grecs, puis plus tard les Romains, l'ont investi. Ce paradigme apparaît majoritairement dans les discours gréco-romains anciens où quatre des six textes étudiés font référence à des serments faits sur ce fleuve. Hésiode décrit plus en détail en quoi consiste le rôle de gardienne des serments divins :

Zeus, pour savoir qui ment des dieux habitants de l'Olympe, / [envoie Iris] puiser le grand serment des dieux dans un vase / d'or, en ce lieu lointain, une onde aux noms innombrables, / froide, se déversant d'une roche inaccessible, / [...] Styx, malheur des dieux, est la seule à sortir d'une roche. / Qui, faisant libation de cette eau, maintient son parjure, / chez les dieux qui peuplent le front neigeux de l'Olympe, / gît, privé de souffle, jusqu'à ce qu'un an se termine; / ni le nectar ni l'ambrosie jamais ne s'approchent / de sa bouche, il gît, privé de parole et de souffle, / sur une couche, par terre; une affreuse torpeur l'enveloppe⁴⁵.

Ce passage, en plus de nous renseigner sur ce qui arrivait aux dieux qui parjuraient leur serment, nous fait voir encore une fois le caractère ambigu de Styx. D'une part, elle était adorée de Zeus, et Hésiode en fait l'Océanide la plus noble. D'autre part, il nous dit qu'elle était méprisée par les Titans, mais également par les autres dieux. D'ailleurs, les Grecs eux-mêmes redoutaient le froid fleuve des enfers et ses terribles eaux.

44. Hésiode, *op. cit.*, v. 805-806.

45. *Ibid.*, v. 781-798.

Toutefois, en tant que grand serment des dieux, Styx devait apparaître comme une figure essentiellement positive pour le peuple gréco-romain. Les dieux avaient intérêt à respecter leurs promesses s'ils ne voulaient pas être privés de souffle. Il s'agissait là d'un châtement terrible, puisque pour les Grecs, le souffle est l'équivalent de la psyché⁴⁶, et en être privé équivaut à la mort. Les Grecs s'étaient donc dotés d'un lieu tellement terrifiant qu'il faisait même trembler les dieux, les obligeant ainsi à rester honnêtes. Certains des exemples les plus notables se trouvent dans les textes d'Homère, dans lesquels les dieux n'ont de cesse de convoquer le nom de Styx, comme dans cet extrait de *L'Odyssée* :

J'en prends maintenant à témoin la terre, le vaste ciel au-dessus de nous, l'eau du Styx qui coule en dessous — il n'est pas de serment plus grand et plus terrible pour les Bienheureux — je ne formerai aucun dessein pour ton malheur et ta perte⁴⁷.

Dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, on retrouve un mythe étiologique extrêmement important pour les Grecs, et qui fait justement intervenir le serment par le Styx. Le mythe en question est celui de Phaéton, et servait pour les Grecs à démystifier la présence d'une population noire en Afrique. Phaéton, qui est le fils d'Hélios, le Soleil, demande à ce dernier, comme preuve de sa paternité, de lui accorder n'importe quelle faveur. Hélios jure alors sur le Styx d'offrir à son fils tout ce qu'il demandera. Or, il ne se doute pas que celui-ci sera assez insensé pour demander de pouvoir conduire le char du Soleil. Ayant invoqué le grand serment des dieux, Hélios n'a d'autre choix que d'accéder à la demande de Phaéton : « Ne crains rien, il te sera accordé — je l'ai juré par les ondes du Styx! — tout ce que tu auras souhaité⁴⁸. » La catastrophe tant redoutée se réalise, et le char du Soleil, passé trop près de la terre, fait noircir la peau des Africains. On constate ici toute l'ampleur que prend le Styx à travers un tel récit.

46. « Comme le mot *âme* et son équivalent dans les langues de beaucoup d'autres peuples, le mot "psyché" désigne le souffle dont la présence se révèle dans l'être vivant par la respiration. » (Erwin Rohde, *op. cit.*, p. 3.)

47. Homère, *L'Odyssée*, *op. cit.*, V/183-188.

48. Ovide, *op. cit.*, II/101-102.

Puisque les discours gréco-romains anciens accordaient à cette particularité du fleuve infernal une puissance symbolique non négligeable, le discours historique sur la Grèce pouvait difficilement éviter d'en parler aussi. Pierre Grimal et Apollodore reprennent ainsi le récit d'Hésiode et décrivent la contribution de Styx à la guerre contre les Titans, puis sa consécration comme gardienne du serment divin. Ils ne font toutefois que mentionner ce rôle sans témoigner de son ampleur et de son caractère sacré qui étaient notables dans les textes du discours gréco-romain ancien. La propriété du Styx de rendre les serments inviolables est toutefois absente des discours visuels. Ce paradigme particulier s'avère en effet bien difficile à représenter picturalement. Nous n'avons trouvé aucune représentation dans laquelle on verrait un dieu boire l'eau du Styx, ou encore une Océanide se battre contre des Titans. Cela se comprend aisément si l'on tient compte de la nature symbolique de cette figure. Le rôle de grand serment des dieux n'avait de valeur que dans le système de croyances gréco-romain. Dès lors que le Styx a été sorti de son contexte d'origine, il a perdu son sens sacré, et cette fonction particulière a été délaissée. Cependant, même si toutes les couches discursives n'y font pas référence, la qualité de gardienne des serments du Styx constitue sans aucun doute un aspect important de l'idée de ce lieu. Il s'agit de la caractéristique ayant le plus d'occurrences dans l'ensemble des discours étudiés (nous avons relevé plus d'une vingtaine de mentions différentes dans les six textes qui en traitaient), ainsi que du seul paradigme qui est explicitement exprimé. Il est donc évident que cette particularité contribue à conférer une personnalité au Styx, et qu'elle participe à charger davantage ce lieu d'une valeur symbolique. Elle lui permet alors d'obtenir une visibilité particulière dans l'Hadès, et ainsi de se différencier. Le premier paradigme avait en effet laissé voir que le Styx était souvent employé comme un emblème servant à représenter le monde infernal. Or le second paradigme rend au Styx son unicité et lui assure une place particulière dans le discours.

Le Styx comme médiateur entre deux mondes

Le Styx comme frontière entre le monde des vivants et le monde des morts est le paradigme le plus important que l'analyse discursive

ait permis de mettre à jour. Alors que, pour les Grecs et les Romains, le Styx apparaissait comme relativement complexe et était associé à un imaginaire très riche, les représentations modernes du Styx n'ont conservé que l'idée d'un fleuve de l'Hadès, marquant le passage dans l'au-delà. Yi-Fu Tuan affirme que seul le sens général d'un lieu demeure lorsque ce dernier est séparé de son contexte culturel d'origine⁴⁹. Les représentations modernes ont délaissé une bonne partie de l'essence symbolique du Styx, mais ont conservé l'idée générale de ce lieu : sa qualité de frontière. Michel de Certeau nous dit que, par définition, « [l]e fleuve [...] fait frontière. Il n'a pas le caractère de non-lieu que le tracé cartographique suppose à la limite. Il a un rôle médiateur⁵⁰ ». Ce rôle de frontière s'articule de diverses façons dans les représentations du Styx. La première concerne une considération purement géographique : d'un côté du fleuve se trouve le monde des vivants, à la surface de la terre, et de l'autre côté, sous terre, se trouve l'Hadès. La séparation des deux mondes s'avère très clairement représentée dans certains discours visuels étudiés. L'œuvre *Charon traversant le Styx*⁵¹ de Joachim Panetier en est un bon exemple, puisque la scission des deux mondes y est plus évidente que nulle part ailleurs. Le fleuve divise littéralement le tableau en deux, avec d'un côté le monde des vivants, qui est lumineux et couvert d'une végétation luxuriante, et de l'autre, le monde des morts, marqué par la destruction et couvert d'une épaisse fumée noire. Le Styx est également une frontière dans d'autres discours puisqu'il est considéré comme un passage obligé vers l'autre monde. Dans la tradition gréco-romaine, aucune âme ne pouvait éviter le rituel passage du Styx avant d'aboutir dans l'Hadès pour l'éternité. De la même façon, dans le jeu vidéo *God of War III*, le héros trouve la mort et est précipité dans le Styx. Il doit alors le traverser à la nage, puisqu'il

49. « Comment un monument peut-il transcender les valeurs d'une culture particulière? On pourrait répondre qu'un large monument comme Stonehenge porte un sens à la fois général et spécifique. Le sens spécifique change avec le temps alors que le sens général perdure. » Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 165.

50. Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 222.

51. Joachim Panetier, *Charon traversant le Styx*, 1515.

s'agit du seul chemin possible vers les enfers. Dans la bande dessinée *Le Dernier Troyen*, cette caractéristique du fleuve sacré est représentée d'une manière toute particulière, puisque le Styx apparaît comme une route cosmique qui relie deux planètes distinctes : la Terre et le royaume de Pluton (l'Hadès⁵²). Le fleuve y est également illustré alors qu'il entoure la planète faisant office d'enfers pour les Grecs. Or, selon la tradition gréco-romaine, toute âme doit traverser le Styx, puisque le fleuve infernal fait plusieurs fois le tour du royaume des morts : Platon, dans le *Phédon*, nous dit que le cours d'eau sacré décrit un parcours circulaire avant d'aller se jeter dans le Tartare⁵³, alors que Virgile, dans *L'Énéide*, précise qu'il fait le tour des enfers neuf fois⁵⁴. Le discours visuel contemporain offre ainsi une adaptation des discours gréco-romains en faisant tourner le fleuve infernal autour d'un monde des morts qui est, lui, original.

En sa qualité de frontière, le Styx a bien entendu pour rôle d'ouvrir la voie, mais il possède également la fonction inverse d'empêcher le passage. Dans *Les Géorgiques*, Virgile mentionne clairement comment les âmes se retrouvent prisonnières de l'Hadès, puisque « le Styx, neuf fois replié sur lui-même, [les] retient à jamais dans le sombre séjour⁵⁵ ». Ainsi le Styx est « l'onde qu'on ne repasse pas⁵⁶ ». Le fleuve infernal a donc la particularité d'être un passage à sens unique, un lieu de non-retour. Mais une frontière serait incomplète sans la présence d'une figure faisant office de douanier, ou de passeur dans le cas du Styx où ce rôle est endossé par le nocher Charon. Bien que Charon ne soit pas présent chez Hésiode, il semble qu'il s'agisse d'un personnage qui a fait son apparition très tôt dans l'imaginaire du Styx, puisqu'il était

52. Thierry Démarez et Valérie Mangin, *op.cit.*, p. 13.

53. Platon, *Phédon*, traduit du grec par Monique Dixsaut, Paris, GF-Flammarion, 1991, 113b-c.

54. Virgile, *L'Énéide*, *op. cit.*, VI/439.

55. Virgile, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, IV/479-480.

56. Virgile, *L'Énéide*, *op. cit.*, VI/424-425.

déjà représenté chez Homère⁵⁷. Tout le monde n'étant pas autorisé à traverser le Styx, le nocher des enfers ne prenait sur sa barque que les morts ayant reçu les rites funéraires :

Tu vois les étangs profonds du Cocyte et le marais du Styx dont les dieux craignent de parjurer la puissance. Toute cette foule, que tu vois, est sans assistance et sans sépulture; ce passeur là-bas, c'est Charon; ceux que l'onde porte ont été ensevelis. Il ne lui est point permis de faire passer aux morts ces rives horribles et ces flots rauques avant que leurs ossements n'aient trouvé la paix du tombeau. Pendant cent ans ils errent et volètent autour de ces bords. Alors seulement, ayant été admis, ils voient à leur tour ces étangs si désirés⁵⁸.

Comme l'affirme Robert Garland, les morts devaient également présenter une obole pour payer leur passage sur le Styx⁵⁹. Il est important de préciser que les eaux du Styx ne devaient en théorie être traversées que par les morts. Dans un passage de *L'Énéide*, Charon refuse le passage à Énée parce qu'il est vivant :

Qui que tu sois, qui te dirige, armé, vers notre fleuve, dis-moi ce qui t'amène, et réponds d'où tu es, sans aller plus avant. C'est ici le séjour des Ombres, du Sommeil et de la Nuit assoupissante : il m'est défendu de passer des vivants dans la carène du Styx⁶⁰.

57. « Homère connaît les eaux qui séparent l'Érèbe du monde des vivants; dès lors, on avait aussi un nocher, le morose vieillard Charon, qui, autre Cerbère, transporte tout le monde dans sa barque, mais ne ramène pas un seul de ses passagers. Il fut mentionné pour la première fois par la Minyas; les scènes peintes sur les vases attiques que l'on plaçait dans les tombes des morts nous prouvent qu'il devint réellement une figure de la croyance populaire. » (Erwin Rohde, *op. cit.*, p. 252.)

58. Virgile, *L'Énéide*, *op. cit.*, VI/324-330.

59. « A late innovation by no means universally observed in Greece was the placing of an obol between the teeth of the deceased as payment to Charon for being ferried across the Styx. » Robert Garland, *op. cit.*, p. 23 : « Une innovation tardive, nullement observée de manière universelle à travers la Grèce, consistait à placer une obole entre les dents du défunt comme paiement à Charon pour la traversée du Styx. » [nous traduisons]

60. Virgile, *L'Énéide*, *op. cit.*, VI/385-391.

Seuls certains héros ayant reçu une autorisation des dieux pouvaient traverser le Styx sans être morts. Il semble aussi que les vivants entrés dans l'Hadès aient besoin du secours des dieux pour repasser le fleuve infernal dans l'autre sens. Dans *l'Iliade*, Athéna affirme qu'Héraclès n'aurait pas pu y arriver sans elle :

Si j'avais su cela, dans ma prudence, quand Eurysthée l'envoya vers la demeure d'Hadès aux portes fermées, pour enlever à l'Érèbe le chien de l'odieux Hadès, il n'aurait pas échappé au lit abrupt des eaux du Styx⁶¹.

L'importance symbolique du Styx pour les Grecs et les Romains ne fait alors aucun doute. Il était essentiel pour eux de savoir que les âmes des morts ne pouvaient pas remonter librement sur terre et qu'aucun mortel n'aboutirait par erreur dans l'Hadès. La création d'un lieu mythique tel que le Styx leur permettait alors de maintenir l'ordre du monde.

Le fleuve-frontière tire également sa singularité de sa relation particulièrement ambiguë avec les notions de vie et de mort. Comme nous l'avons déjà mentionné, le Styx est un lieu littéralement vivant, un personnage pouvant enfanter, réfléchir et agir. Or, il s'agit aussi d'un lieu associé à la mort. D'une part parce qu'il peut carrément être envisagé comme synonyme de l'Hadès, mais d'autre part parce qu'il s'agit d'un fleuve mort. Un fleuve « normal » est généralement animé par un courant, il abrite certaines formes de vie (animales ou végétales) et est associé à l'idée de fertilité⁶², bref, tout le contraire du Styx. Toutes les représentations décrivent ses eaux comme étant glaciales et stagnantes. Le lit du Styx serait également situé en contrées rocailleuses. Plusieurs discours visuels comme les tableaux *La Traversée du Styx*⁶³ de Gustave

61. Homère, *Iliade*, *op. cit.*, VIII/66-69.

62. Il suffit de penser à l'irrigation des terres par les cours d'eau, au renouveau de la végétation lors de la saison des pluies dans certaines régions du globe, à l'apparition des premières formes de vie aquatiques, ou tout simplement à l'image de l'eau vive qui s'oppose radicalement à celle de l'eau stagnante des marais, en terme d'imaginaire de la vie et de la mort.

63. Gustave Doré, *La Traversée du Styx*, 1861.

Doré et *Le passage du Styx*⁶⁴ de Nicolas-Louis-François Gosse, ainsi que les films et les séries télévisées étudiés, présentent justement le Styx comme un lieu mort. Le Styx se trouve souvent dans une caverne, ou il est simplement situé au milieu d'un désert rocheux. L'ambiance de ces représentations, rendue par des couleurs sombres et ternes ainsi que par une faible luminosité, est toujours très obscure (les rayons du soleil n'atteignent pas l'Hadès), et il ne semble jamais y avoir de vie à proximité du Styx. L'œuvre de Gustave Doré nous montre même un Styx grouillant de mânes⁶⁵. Dans *God of War III*, des âmes flottent mollement dans le fleuve, et la teinte verdâtre des eaux suggère hors de tout doute la mort. Selon Ovide, les eaux du Styx étaient effectivement mortes, et de livides vapeurs s'en élevaient :

Il est une route en pente, qu'obscurcit l'ombre funèbre de l'if; elle conduit, dans un silence que ne rompt aucune voix, à l'inferral séjour. Le Styx aux eaux mortes y exhale ses vapeurs, et par là descendent les ombres des morts récents, les spectres en règle avec le tombeau. La pâleur et le froid détendent leur empire sur ces lieux désolés⁶⁶.

D'ailleurs, la relation ambiguë du Styx avec les concepts de vie et de mort concerne aussi les propriétés particulières de ses eaux. Les Grecs et les Romains leur avaient conféré un pouvoir redoutable. Ces eaux avaient la faculté de plonger les dieux dans un état proche de la mort. Mais il n'y a pas que les dieux qui étaient affectés par la puissance destructrice du Styx. Pausanias, secondé par Grimal, nous dit que l'eau du Styx est un poison terrible capable de tuer tout être vivant et de dissoudre n'importe quel matériau. Les deux jeux vidéo évoquant le Styx ont également conservé l'idée des eaux destructrices du fleuve infernal. Dans *God of War III*, lorsque le héros est plongé dans le cours d'eau, sa vitalité se trouve aspirée par les eaux. Dans *Kingdom Hearts II*, les eaux du Styx sont teintées d'une inquiétante couleur violette

64. Nicolas-Louis-François Gosse, *Le passage du Styx*, 1819.

65. Terme utilisé pour désigner les âmes de ceux qui ont reçu les rites funéraires convenables. Parfois utilisé comme synonyme d'âme en général.

66. Ovide, *op. cit.*, IV/432-439.

suggérant le poison. Un joueur téméraire qui s’y risquerait constaterait que son personnage se dissout totalement dans le Styx. D’un autre côté, Stace, dans son *Achilléide*, mentionne que la déesse Thétis avait trempé son fils, le célèbre Achille, dans les eaux du fleuve de l’Hadès afin de le rendre invulnérable et de lui retirer sa nature mortelle⁶⁷. Cette scène mythique, dès lors reprise par la croyance populaire, se trouve également représentée par Thomas Banks avec sa sculpture *Thetis Dipping Achilles into the River Styx*. Les eaux du fleuve de l’Hadès peuvent ainsi conférer l’immortalité et Achille n’est pas le seul à en avoir bénéficié. Dans *Les Métamorphoses*, Ovide raconte que Vénus avait réussi à obtenir de Zeus qu’il donne l’immortalité à Énée, puisque celui-ci avait accompli l’exploit de traverser le fleuve sacré en sens inverse⁶⁸. D’autres héros ayant réussi à repasser le Styx, tels Héraclès, Thésée ou Orphée, y ont également gagné une forme d’immortalité, à travers la célébrité impérissable qu’ils ont retirée de l’exploit d’être revenus du monde des morts. Fleuve qui peut donner la mort aussi bien que la vie éternelle, le Styx se trouve ainsi à la lisière entre deux mondes. Et bien plus qu’une simple frontière, il possède aussi le pouvoir d’agir sur ceux qui le traversent.

Cette analyse discursive du Styx a bien fait ressortir toute la complexité d’un lieu aujourd’hui si stéréotypé. Dans son contexte culturel d’origine, le célèbre fleuve de l’Hadès était un lieu mythique d’une importance capitale. Même si les Grecs et les Romains ne savaient pas précisément où était situé le Styx et qu’ils ne pouvaient pas s’y rendre avant leur trépas, ils le croyaient tout de même réel. Selon Yi-Fu Tuan, « [d]e tels lieux se devaient d’exister parce qu’ils étaient des éléments clés dans des systèmes complexes de croyance. Rejeter [leur

67. « Au nom de ta beauté, des joies futures de ta jeunesse, si pour toi j’ai accepté sur la terre un époux obscur, si, dès ta naissance, j’ai armé ton corps (que ne l’ai-je armé tout entier!) des tristes eaux du Styx, souffre quelque temps que ce vêtement te protège; il ne nuira pas à ton courage. » (Stace, *Achilléide*, traduit du latin par M. Wartel, Paris, Collection des Auteurs latins de Nisard, 1842, <http://www.mediterranees.net/mythes/troie/achille/stace.html> [3 avril 2011]).

68. Ovide, *op. cit.*, XIV/584-591.

existence] aurait menacé complètement une manière de voir le monde⁶⁹ ». Les peuples anciens avaient attribué au Styx divers rôles essentiels servant à maintenir l'ordre dans le cosmos. Il apparaît alors étonnant qu'un lieu autrefois si fortement connoté en soit réduit à ne constituer qu'une figure décorative dans les représentations contemporaines de l'Hadès. Ce fleuve sacré est un lieu ayant fait l'objet d'un nombre impressionnant de représentations, même s'il s'agit d'un endroit d'où on ne peut revenir pour témoigner. Si la description picturale du fleuve infernal est très détaillée, les discours écrits n'évoquent toujours qu'une ou deux caractéristiques à la fois. Le Styx détruit, ou protège. Il s'agit d'un lieu mort, uniquement accessible aux morts et donnant la mort. Pourtant, il peut aussi assurer l'immortalité, et rares sont les lieux aussi vivants que celui-ci, dans tous les sens du terme. Un lieu puissamment signifiant pour la culture dans laquelle il s'inscrivait, qui était parfois détesté et craint, parfois vénéré pour ce qu'il symbolisait. Le caractère ambigu de ce lieu n'est pas nécessairement dû à l'incompatibilité des discours qui se contredisent ou n'arrivent pas à se rejoindre. L'ambiguïté donne au Styx toute sa richesse, sa particularité, elle fait partie de son identité, et les discours rendent compte de sa réalité contradictoire sans chercher à l'abolir.

69. Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 89.

Benoit Bordeleau
Université du Québec à Montréal

Déambuler rue Ontario.
Raboudinage d'une artère
montréalaise

Sus é plans, une grande ville cé peut-être un croisement de veines pis d'artères, mais dans les faits, cé un raboudinage de milliers de ptits bouttes de rues¹.

Jean-Claude Germain
Morceaux du Grand Montréal

Chaque matin, je passe devant La Pataterie après avoir remonté la rue Bourbonnière. Chaque matin, c'est le même scénario ou presque qui se joue derrière une vitrine annonçant les hot-dogs steamés à 89 sous, les cinq trios, le cheeseburger double bacon... Des vieux seuls, en tête à tête avec le Journal de Montréal — rarement autre chose — qui laissent refroidir leur café dans une tasse de styromousse. Malgré la chaleur qui règne à l'intérieur, ils gardent leur manteau, jamais bien épais, serti de mains grises et calleuses au bout de manches

1. Jean-Claude Germain, « Bouttes de rues », Robert Guy Scully [dir.], *Morceaux du Grand Montréal*, Saint-Lambert, Editions du Noroît, 1978, p. 81.

à rebords jaunis. Une femme, du bout des doigts, retient son visage. Une circulaire sous les coudes. À ses pieds, un sac de toile rempli de canettes, de bouteilles et de sacs de plastique. Le comptoir est à peine perceptible de l'extérieur. Une ombre appuyée sur la caisse, vers la gauche. À l'autre extrémité, une ombre en uniforme qui, sans doute, gratte une plaque de cuisson. Dans cette boîte de verre, d'huile et de briques, rue Ontario, on attend midi — on attend que le temps passe.

Si certaines artères de la ville de Montréal, comme Saint-Laurent (la *Main*), Saint-Denis, Saint-Urbain et Sainte-Catherine, ont obtenu leurs lettres de noblesse par le biais d'œuvres littéraires marquantes, leur vie culturelle ou la diversité de leurs habitants, il n'en va pas de même pour la rue Ontario. Celui qui déambule rue Ontario se rend compte rapidement qu'il entre en contact avec des mondes contrastés qui, pourtant, témoignent d'une certaine cohérence. Entretenant un rapport métonymique avec les quartiers qu'elle traverse, à savoir le Centre-Sud et Hochelaga-Maisonneuve, cette *Main* de l'*East Side* montréalais, tantôt espace de liberté, tantôt cimetière, est présentée dans la chanson populaire et dans la littérature québécoise comme une courtepoinette. Les sujets qui s'y attardent empruntent souvent les traits du chiffonnier, constituant leur propre identité à partir des impressions glanées ici et là au fil de leur marche. Le texte qui suit, à sa manière volontairement fragmentaire, essaie de saisir l'essence de ce lieu de seconde main dans une perspective de recherche-crédation.

C'est à la suite de l'achat de terres appartenant à Sir John Johnson par les hommes d'affaires John Solomon Cartwright et J. B. Forsyth que trois voies ont été construites : Huron, Érié et Ontario. Cette dernière, qui a été prolongée d'ouest en est, traverse aujourd'hui les arrondissements montréalais de Ville-Marie, de Mercier—Hochelaga-Maisonneuve et de Rivière-des-Prairies—Pointe-aux-Trembles, et aurait été nommée avant 1842, selon le *Répertoire historique des toponymes montréalais*².

2. Voir Ville de Montréal, « Répertoire historique des toponymes montréalais », *Le portail officiel de la Ville de Montréal*, http://ville.montreal.qc.ca/portail/page?_pageid=1560,11779591&_dad=portal&_schema=PORTAL (25 octobre 2011).

Elle s'étire sur un peu plus de six kilomètres, de la rue Saint-Urbain jusqu'à la rue Ida-Steinberg, aux abords du parc Saint-Clément. Plus à l'est, passé les voies ferrées, la rue réapparaît de façon sporadique. Pour qui croirait que l'odonyme provient de la province voisine du Québec, détrompez-vous : la rue a plutôt été nommée d'après le lac, et « Ontario » provient du mot *skanadario* qui en langue huronne signifie « belle eau scintillante ». Pour qui connaît la rue en question, ce nom prend à certains égards des traits ironiques.

Avenue Valois, une fillette s'en donne à cœur joie dans un cornet de crème glacée rose (fraise, framboise?) : elle a le crâne rasé à « deux ». Les poux, sans doute. Sur Ontario, passage par l'épicerie où une mère et son fils se communiquent leurs captures par talkie-walkie : les pains burgers, le steak haché, le mozz', le six pack, la litière pour le chat et les dégâts d'huile dans le garage...

La rue est une voie bordée, au moins en partie, de maisons, dans une agglomération (ville ou village, bourg), et souvent identifiée par un nom, selon le *Grand Robert de la langue française*³. L'étymologie du mot « rue » renvoie au latin tardif *ruġa* (attestée dès 1080, dans la *Chanson de Roland*⁴), qui signifie « ride », par extension « rugueux » et « chemin ». La métaphore corporelle insinue ainsi que la rue est un tissu vivant. Par métonymie, le terme inclut les gens qui y habitent et non pas seulement le cadre bâti. La rue, c'est ce qui confère un âge à la ville et c'est à partir d'elle qu'on peut témoigner de sa vivacité.

De l'habiter d'un lieu, qu'il s'agisse d'une rue ou d'un appartement, Pierre Sansot écrit que « [l']essentiel est que ce soit du narrable, que de ce lieu où l'on vit l'on puisse en parler, même s'il a mauvaise réputation, même s'il suscite la méfiance⁵ ». La proposition de Sansot rejoint l'idée

3. Paul Robert, Sophie Chateau-Razumiev, Alain Rey, Laurence Laporte, Danièle Morvan, *Le grand Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, 6 vol.

4. s.a., *La chanson de Roland*, présenté par André Cordier, Paris, Larousse, coll. « Classiques Larousse », 1935, 123 p.

5. Pierre Sansot, *Réveries dans la ville*, Paris, Carnets Nord, 2008, p. 171.

de visibilité évoquée par Yi-Fu Tuan et qui se manifeste, entre autres, là où le lieu comporte « une importante réserve de faits dans lesquels les générations successives ont la possibilité de puiser pour conserver et recréer leur image du lieu⁶ ». Il y a donc passage de l'expérience du lieu dans le discours qui, à son tour, influence les modalités mêmes de l'expérience : en ce sens, les représentations du lieu se posent soit comme le témoignage d'une manière d'habiter ou, dans le meilleur des cas, comme un *faire habiter*⁷, tel que le propose Rachel Bouvet dans son article « Topographier pour comprendre l'espace romanesque ».

Je ferai appel à la notion de stéréotype, telle que définie par Ruth Amossy. S'il est « [e]ngagé à son insu dans une activité répétitive et stérile, l'individu s'épuise à retrouver dans l'univers les formes préconçues qu'il projette sur lui⁸ » : cet aspect permettra d'éclaircir les tensions entre les répétitions et les différences, donc les écarts entre les œuvres abordées, mais aussi les écarts entre les représentations et l'expérience intime. C'est donc dans les traces de l'habiter (dans une rhétorique habitante) que nous retrouverons ce qui définit le lieu et qui sera en mesure de le rendre à une certaine lisibilité, car, comme l'écrit Jean-Noël Blanc, « [o]n connaît une ville avec les pieds et avec les livres. Il faut suivre les rues et les lignes, croiser les pas et les pages, marier la pierre et les mots⁹ ». Il en va de même avec les quartiers, mais aussi avec les rues et les « bouttes » de rues.

La rue Ontario sera ici prise à bras-le-corps, avec ce qu'elle offre de discours existants dans les textes littéraires et dans la chanson populaire québécoise. L'absence des textes de Denis Vanier, de Josée

6. Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*, traduit de l'anglais par Céline Perez, Gollion (Suisse), Infolio, coll. « Archigraphy », 2006, p. 175.

7. Rachel Bouvet, « Topographier pour comprendre l'espace romanesque », Rachel Bouvet et Audrey Camus [dir.], *Topographies romanesques*, Québec et Rennes, Presses de l'Université du Québec et Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011, p. 89.

8. Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 37.

9. Jean-Noël Blanc, *Besoin de ville*, Paris, Seuil, coll. « Biographies », 2003, p. 237.

Yvon et d'Anaïs Barbeau-Lavalette, entre autres, pourra surprendre. Il s'agit moins, ici, d'épuiser les discours portant sur la rue Ontario que d'en faire dialoguer quelques-uns avec l'expérience d'une géographie affective¹⁰. Car pour qui décide de flâner dans son quartier et d'en saisir le quotidien par la transcription du banal, le lieu n'a pas de grammaire en soi : plutôt, le lieu et son idée se construisent au fil d'une écriture où le *patchwork* agit comme mode premier d'énonciation. Les rapprochements singuliers, voire hasardeux, ne font pas que redoubler le réel, mais lui donnent une autre trame, une épaisseur au confluent du sens et des sens. Le lieu dont il est question ici en est un où les objets, les édifices sont laissés à l'abandon, les sujets s'éteignent, pour mieux réapparaître sous une forme renouvelée. C'est un lieu où, malgré tout, on dit « oui » à la vie.

Je prends à droite, avenue Valois. Un cœur a été tracé au rouge à lèvres sur le pare-brise d'une Civic, le tube ayant servi pour le crime est glissé sous l'un des essuie-glaces. Une odeur ténue de cannelle, mêlée à quelques notes de lavande, s'échappe d'une porte entrouverte. Au pas de la porte du 2051, un jeune matou surveille le moineau blessé qui constitue le butin de sa soirée. Devant moi, Ontario s'ouvre. Elle n'est pas glorieuse, cette rue, du moins c'est ce qu'on en dit. Plus encore que Darling ou Adam, c'est peut-être Ontario, ma belle eau scintillante, que j'ai adoptée en m'installant dans le quartier. Devant l'épicerie, une habituée du trottoir et des grands frettes joue les Territorial Pissings de Nirvana.

10. Il est à noter que cet article s'inscrit dans une perspective plus large, à savoir une thèse de doctorat portant sur l'appropriation du quartier Hochelaga dans la littérature québécoise. Cet article ne constitue que les premiers pas de ce travail. Pour des questions de concision, les œuvres de Vanier, Yvon et Barbeau-Lavalette sont ici évacuées. Dans le cas des deux premiers, il est plutôt question du quartier Centre-Sud, qui tient une place moins importante dans le corpus actuel de ma thèse. Chez Barbeau-Lavalette, un travail mettant en parallèle le film et le roman doit être effectué, mais d'emblée il est possible de dire que la rue Ontario agit dans son œuvre comme lieu de cohabitation et d'opposition entre les habitants, mais aussi, aspect singulier, comme lieu de recueillement (*Je voudrais qu'on m'efface*, Montréal, Hurtubise, 2010, 179 p.; *Le Ring*, Québec, 2007, 87 min).

Rue principale d'un quartier de misère

On attend le chèque une semaine trop tôt, cerné jusque sous la mâchoire. On attend de sortir le sachet trop cher payé pour la shit qu'il contient. On attend tellement que les rêves se réalisent qu'on préfère attendre avant de rêver. On attend, dans l'Est, avec tout ce que l'Est a d'esticité.

Sans contredit, la chanson « Rue Ontario¹¹ », de Bernard Adamus, est l'œuvre qui a su le mieux cristalliser l'idée générale de l'artère montréalaise en question. Le rayonnement qu'elle a connu dans les médias québécois en fait son œuvre iconique. Accueilli sur le plateau de la messe dominicale télévisuelle *Tout le monde en parle*¹², en février 2011, Bernard Adamus a fait son entrée au son de cette pièce, désormais jouée à la radio régulièrement et primée par la SOCAN, qui dépeint la rue Ontario comme le « royaume des cops et des vendeurs d'dope ». Premier résultat sur *Google* lorsqu'on tape « rue Ontario » dans la barre de recherche, cette chanson a connu un succès certain en profitant de différentes versions présentées aux émissions *Mange ta ville*¹³ et *Bande à part*¹⁴ et qui ont proliféré via des plateformes de partage de vidéos comme *YouTube*. L'artère commerciale y est relativement bien circonscrite : elle se trouve au sud du parc Lafontaine, entre la rue Saint-Laurent et l'avenue Letourneux. Aussi, la rue semble divisée : d'une part, le Centre-Sud (et plus largement Ville-Marie) qui n'est jamais explicitement nommé, d'autre part le quartier qui se trouve de « l'autre bord du viaduc », à savoir Hochelaga-Maisonneuve. Le viaduc en question est celui qui se trouve tout juste à l'ouest de la rue Moreau

11. Bernard Adamus et DJ MHMHH, « Rue Ontario », Montréal, Dare to Care Records et Grosse Boîte, 2010, 3:04 min.

12. Manon Brisebois, « Entrevue avec Bernard Adamus », *Tout le monde en parle*, Montréal, 27 février 2011.

13. Éric Morin, « Bernard Adamus », *Mange ta ville*, Québec, 14 décembre 2009, 22 min.

14. Yuani Fragata et Gabriel Allard-Gagnon, « Cuisine, conifères et rue Ontario : Bernard Adamus », *Bande à part.fm*, Québec, décembre 2009, 5 min.

et qui donne sur une gare de triage du Canadien Pacifique. Dans le cadre de la performance d'Adamus à l'émission *Mange ta ville*, cette division est cependant niée par la présence du groupe de musiciens sur la terrasse du bar St-Vincent (qui donne sur la Promenade Ontario). Déjà, Jean Hamelin, dans ses *Rumeurs d'Hochelaga*, qui témoignent des années 30, attestait une unité entre les portions de la rue. Ainsi, écrit-il, « au-delà du tunnel de la rue Moreau, qui borne Hochelaga à l'ouest, c'est un prolongement (en pis) d'Hochelaga qui défile¹⁵ ». La présence du tramway, à l'époque, en faisait aussi le principal lien avec le reste de la ville de Montréal et donnait la mesure du quartier : « C'est le moment où la rue, *l'on peut dire le quartier*, connaît sa plus grande animation¹⁶. » La fonction de rue principale (Adamus utilise le terme « *main* » dans sa chanson) semble avoir traversé le temps. La ligne d'autobus 125 aura remplacé les tramways, et les ouvriers, en mal d'usines, ont laissé leur place à une faune bigarrée.

Échafaudée sur un air de blues américain, « Rue Ontario », agrémentée de basses aux saveurs techno pop orchestrées par Marie-Hélène Delorme (DJ MHMHMH), rappelle le passé ouvrier du Centre-Sud et la misère qui y règne toujours. Les « *crack houses* » et les « *pawn shops* », évoqués dans la chanson, côtoient les restaurants plus ou moins propres qui accueillent quotidiennement leur lot de personnes âgées. Ce quartier, ici concentré en une seule rue, magouilleurs et prostituées en constituent la faune. Bien que la vie difficile et l'aspect peu accueillant soient mis au premier plan de cette chanson, il ne s'en dégage pas moins une forme d'empathie pour ses habitants les plus fauchés : quand Adamus chante qu'il a croisé son « vieux chum Sam » et que ce dernier connaît « l'son d'la cacanne », il suspend son jugement et n'énonce que les faits d'une réalité qu'il a lui-même connue. Il pose aussi un regard lucide sur les petites violences quotidiennes en chantant que « Johnny a l'*talking* un peu rude avec la grosse Denise ». Quartier de misère au visage pluriel, la

15. Jean Hamelin, *Les rumeurs d'Hochelaga*, Montréal, Hurtubise HMH, 1971, p. 66.

16. *Ibid.*, p. 34 [je souligne].

rue Ontario et les quartiers qu'elle traverse se retrouvent inscrits, grâce aux choix musicaux d'Adamus, dans la longue tradition de la musique issue du prolétariat noir, à cette différence que nous avons affaire ici à des Québécois blancs (francophones, faut-il le préciser).

Adamus dresse un portrait peu reluisant du quartier ouvrier d'Hochelaga-Maisonneuve, au même titre que les Cowboys fringants qui, sur l'album *Motel Capri* lancé en 2001, livraient la chanson « Voyou¹⁷ ». Y sont racontés à la première personne le manque d'éducation du protagoniste, ses petits boulots qui se succèdent, sa descente progressive dans la délinquance. Le groupe originaire de Repentigny adopte un regard très politisé, à l'image du reste de leur œuvre : le stéréotype de la « grande misère » est ici repris pour véhiculer des valeurs prolétaires s'approchant fortement du simple cliché. Là où Adamus se contente de décrire la rue, les Cowboys fringants l'utilisent comme décor pour un récit de vie dont la morale est, somme toute, simpliste. De son côté, le collectif Atach Tatuq, auquel la rappeuse Dee prête sa voix pour la chanson « Australie¹⁸ », propose l'image d'une rue, entre Berri et Papineau, peuplée de prostituées, de *drag queens* et de *junkies* dont le quotidien est ponctué d'agressions physiques — entendre sexuelles. C'est ici avec le Plateau Mont-Royal et ses propriétaires crapuleux que la chanteuse compare la rue Ontario. Chez les Cowboys fringants et Atach Tatuq, l'embourgeoisement du quartier est dénoncé. Faut-il le rappeler, depuis le début des années 2000, de nombreux commerces ont permis de revitaliser le quartier et le nom HoMa, se voulant plus chic, a été proposé. Ce développement trouve sa pleine expression sur la Place Simon-Valois, à l'angle des rues Valois et Ontario.

Force est de constater que ces représentations dans la chanson contemporaine brossent en général un portrait plutôt univoque d'un endroit complexe : s'y conjuguent pauvretés matérielle, intellectuelle et

17. Jean-François Puzé, « Voyou », *Motel Capri*, Montréal, La Tribu, 2001, 2:53 min.

18. Atach Tatuq et Dee, « Australie », *Deluxxx*, Montréal, Disques Anubis, 2005, 2:24 min.

affective, bref, la grande misère. On en trouve d'ailleurs les premières traces dans une chansonnette écrite par Charles Duchamp sur une musique de Sinsens, intitulée « Sur la rue Ontario¹⁹ », publiée dans l'édition du 26 avril 1913 du journal *Le Passe-Temps*, où le protagoniste fait la rencontre d'une « négresse » qui finira par lui voler tout son argent à l'hôtel. Racisme, crime et désintéret des forces policières sont conviés dans une scène qui se présente sous les traits de la routine et de la légèreté : tout cela est maintes fois réaffirmé dans le contenu des chansons présentées précédemment.

Marchant rue Ontario, Monsieur Lénine, avec sa canne, sa casquette d'ouvrier et sa barbiche, m'accoste. « C'est votre premier enfant? » qu'il fait, désignant Petite Loutre, qui se laisse trimballer dans le porte-bébé. Je lui réponds par l'affirmative alors que, s'ajustant aux accélérations et ralentissements de mes pas, il se met à me raconter des pans de sa vie. « Vous savez, j'ai eu trois enfants... L'un d'eux, mon fils, est mort, à vingt ans, la veille de Noël... Une double embolie pulmonaire, c'est foudroyant... Ma fille, elle, fait de hautes études en "laboratoire"... » Monsieur Lénine brandit sa canne devant lui et nous nous retrouvons rue La Fontaine. Il m'explique que nous croiserons quelque chose de merveilleux : « Voyez cet arbuste, tout juste à côté de l'escalier, c'est un cognassier. Son fruit est le coing... Prenez-en un, bien qu'il ne soit pas mûr. Vous pourrez le montrer à votre épouse! » Plus loin, un if, dont le fruit toxique...

Une identité de chiffon

Si les chansons brossent le portrait des habitants archétypaux de la rue Ontario, les discours littéraires permettent de complexifier l'idée de la rue en nous introduisant à des sujets en mutation, dont l'essence nous file entre les doigts. Dans le roman *Ces spectres agités*²⁰,

19. Charles Duchamp et Sinsens, « Sur la rue Ontario », *Le Passe-Temps*, n° 472, 26 avril 1913, p. 417.

20. Louis Hamelin, *Ces spectres agités*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010 [1991], 303 p.

Louis Hamelin décrit la vie tumultueuse de Vincent, Pierre et Pietr, trois colocataires qui se retrouvent sur le chemin de l'écriture, mais aussi sur celui d'une femme, Dorianne, dans le quartier Centre-Sud à Montréal. Coureuse de bars et de *night life*, Dorianne ne dort jamais que le jour et semble ne pas avoir d'âge. L'intrigue la fera constamment osciller entre dépression, passion sporadique, alcoolisme et même vampirisme.

Il s'établit une étroite correspondance entre Vincent et la rue Ontario même, à tel point qu'il la qualifie de « rue ontologique par excellence²¹ ». Si l'on peut noter un rapport homophonique entre « Onta » et « onto », il est tout à fait possible d'y voir un jeu de mot sur la débandade psychologique que subit Vincent dans son quartier. Ses déambulations sur Ontario deviennent liées à la refondation de son être.

L'auteur offre aussi l'une des descriptions les plus fantastiques (au sens littéraire du terme) de la rue Ontario. D'entrée de jeu, c'est la description de la Macdonald Tobacco (aujourd'hui Japan Tobacco International — Macdonald), dont « le beffroi jauni [est] comme un doigt sur lequel l'horloge sclérosée aurait plaqué un ongle²² », qui donne un aspect glauque à la représentation du quartier. Ce « Big Ben des pauvres²³ », comme l'écrit Louis Hamelin, se pose comme la marque d'un arrêt du temps ou, du moins, de son freinage. Ce passage évoque aussi les habitants du quartier qui, s'ils ne proviennent pas du passé lui-même, sont perçus comme des rebus, apparaissent en voie de décomposition :

Je tournais le dos à la Macdonald Tobacco et à son heure vétuste de Big Ben des pauvres et je m'engageais sur ce fleuron de la cartographie des mal aimés, section est, l'anti-Éden. L'essence brute de l'être montréalais y crevait le quotidien en sursis. Je m'avançais au milieu des cohortes guenilleuses, dans le claquement des pans de paletots passés, plongé dans ce résidu de peuple aux paupières rabattues sur le réel, flot noir échappé des havres du paupérisme

21. *Ibid.*, p. 60.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, p. 61.

prospérant sur chaque rive. J’y croisais les vieillards les plus décatis, les handicapés les plus amoindris, les itinérants les plus repoussants, les robineux les plus desséchés, les rockers les plus rockers, les dérangés les plus damnés de toute la ville, les plus adonnés à la mussitation, à la nutation, à la prière muette et à la prosternation hernieuses, à la chorée variée des croyants avariés²⁴.

Si la mussitation et la nutation décrivent respectivement le remuement des lèvres sans produire de son, et une oscillation continuelle et involontaire de la tête, d’avant en arrière et de gauche à droite, le lecteur ne peut éviter d’y voir là les traits pathétiques du zombie. Cette description n’est pas sans rappeler celle de l’improbable masse que décrit Edgar Allan Poe dans la nouvelle « The Man of the Crowd », où les passants sont déshumanisés, comparés à de simples pantins²⁵ :

[D]es ivrognes innombrables et indescriptibles, ceux-ci déguenillés, chancelants, désarticulés, avec le visage meurtri et les yeux ternes, ceux-là avec leurs vêtements entiers, mais sales, une crânerie légèrement vacillante, de grosses lèvres sensuelles, des faces rubicondes et sincères, d’autres vêtus d’étoffes qui jadis avaient été bonnes, et qui maintenant encore étaient scrupuleusement brossées, des hommes qui marchaient d’un pas plus ferme et plus élastique que nature, mais dont les physionomies étaient atrocement effarées et rouges, et qui, tout en allant à grands pas à travers la foule, agrippaient avec des doigts tremblants tous les objets qui se trouvaient à leur portée [...]²⁶.

On se souviendra que le principal protagoniste de cette nouvelle est entraîné dans les quartiers de l’Est de Londres, là où les *gin palaces* règnent en maîtres. La tendance générale du roman de Hamelin à glisser vers le fantastique justifie ce rapprochement avec Poe dont

24. *Ibid.*

25. Voir Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*, Paris, Petite bibliothèque Payot, coll. « Critique de la politique », 1974 [1955], p. 80.

26. Edgar Allan Poe, « L’Homme des foules », *Edgar Allan Poe. Contes — Essais — Poèmes*, traduit de l’anglais par Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Jean-Marie Maguin et Claude Richard, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 508.

l'œuvre renforce l'imaginaire glauque associé à la rue des quartiers populaires. Si le sujet foulant cette rue se constitue une identité de chiffon en glanant ici et là des fragments de celle-ci, en agrippant « avec des doigts tremblants tous les objets qui se trouvaient à [sa] portée », la rue elle-même est un *patchwork* d'emprunts et de comparaisons à des univers urbains dont l'imaginaire est constitué de façon relativement nette, tel le Londres de Poe.

Mais l'idée de la rue Ontario se définit aussi à partir de celle d'autres artères constitutives de l'imaginaire montréalais. Elle est par exemple mise en parallèle avec la rue Sainte-Catherine, décrite comme faisant « la pute et ne [voyant] pas de différence, mâle ou femelle », tandis que le boulevard de Maisonneuve se fait passer dessus, métaphore sexuelle oblige, par le « fringant trafic motorisé ». La rue Ontario, elle, est décrite comme naturelle, « même si elle se maquill[e] beaucoup²⁷ ». Elle est cette jeune fille sage qui tente de faire comme ses grandes sœurs. La comparaison la plus riche reste toutefois celle à la rue Saint-Laurent : « Ontario était une seconde Main et tout sur Ontario était de seconde main²⁸. » En plus d'être une artère commerciale importante qui comprend le mythique *Red Light* à l'angle de la rue Sainte-Catherine, la *Main* représente aussi la frontière entre les communautés anglophone et francophone de l'île de Montréal (bien que cette frontière ne tienne plus). Or, la rue Ontario ne sépare pas des communautés différentes, ni même des quartiers proprement dits. Plutôt, dans *Ces spectres agités*, cette artère incarne une tension entre les quartiers populaires et le lieu symbolique de la culture qu'est l'Université du Québec à Montréal. La rue, telle un ruban, a pour fonction de relier ce qui, dans les faits, se repousse. Cette rue n'appartient à personne; elle apparaît comme un calque de rues bénéficiant de portraits mieux définis.

Elle traîne ses vieux jours sur les trottoirs de la rue Ontario. Elle ne mendie pas, ne se vend pas non plus, mais elle regarde les gens

27. Louis Hamelin, *op. cit.*, p. 60-61.

28. *Ibid.*, p. 61.

dans les yeux, pour savoir s'il leur reste un peu de poussière dans le creux du cœur. Son nom, personne ne le sait. C'est Flore ou Lorraine, Anne ou Lucie... Elle porte sur ses épaules tous les noms perdus de la ville. Les dimanches, elle nettoie son grand trench coat décati par la pluie et le soleil, rosit ses joues avec un reste de sachet de Heinz écrasé ramassé devant le Lafleur. Dans ses orbites bleuies par la fatigue, il ne lui reste que des yeux gris aux notes d'amande. Hier, par coquetterie, elle a noué ses cheveux avec quelques morceaux de papier de toilette. Des coups de klaxons, des feux rouges et verts. Des gamins qui hurlent à pleins poumons — pour un rien — sur la place des Royaux. Une balle de baseball abandonnée sur le tout nouveau terrain de soccer. J'ai perdu de vue Flore et Lorraine, Anne et Lucie, pour aujourd'hui, mais je les reverrai demain, puis après demain. Pour elle, dimanche, c'est tous les jours.

En 1963, André Belleau écrivait ceci dans un texte intitulé « Mon cœur est une ville » :

Quelque part, près de l'avenue Amherst, la rue Ontario est vide. Une large vallée de lune qui mène je ne sais où. On pourrait découper l'air en blocs. Les maisons basses y sont prises comme des herbes dans la glace. Leurs arêtes ont le tranchant d'un fil de rasoir. Pour qui l'éclair de ces néons atroces? Il n'y a personne. Personne. C'est la grande froidure. C'est inhumain²⁹.

La *nature* de la rue Ontario réside dans cette description clairement hostile à l'homme qui passe. On n'habite pas cette rue : on y passe, en connaissant les risques encourus. Dans cette large vallée de lune, on risque de se perdre, d'y laisser sa peau, mais pourtant rien ne bouge. La rue Amherst, rue des antiquaires, n'apparaît pas ici pour rien. Elle évoque l'imaginaire poussiéreux des collectionneurs : ici, pas de place pour l'humain, mais bien pour ce qu'il a laissé derrière lui. Dans ce secteur, on tente de remettre le passé en circulation, on y engrange le temps et la lenteur pour les jours de disette — on joue au chiffonnier.

29. André Belleau, « Mon cœur est une ville », *Liberté*, vol. 4, n° 5, 1963, p. 330.

Justement, il est intéressant de creuser un peu dans ce passé. Dans ce qui ressemble à une version préalable du texte « Mon cœur est une ville », « Suite urbaine³⁰ » de Belleau, paru quatre ans plus tôt, la rue Ontario n'est pas nommée : il ne s'agit que d'une « [r]ue vide », terme repris dans la version ultérieure, où « [u]n homme de nulle part entre pour passer la nuit dans une chambre quelconque d'hôtel³¹ ». Ces deux courts passages sont les seules variantes majeures en regard de « Mon cœur est une ville ». Rue sans identité qui pourrait être n'importe quelle rue montréalaise d'un soir d'hiver, elle accueille des gens qui sont à son image : anonymes. L'absence de la mention de la rue Saint-Denis dans l'incipit, contrairement à la version de 1963, laisse croire que cette rue vide, qu'on peut nommer rue Ontario à posteriori, est aussi celle qui lui est « douce » et qu'il « sai[t] par cœur³² ». En ce sens, cette rue sans nom possède un statut ontologique au même titre que celle décrite par Louis Hamelin. La rue Ontario est celle qui permet de révéler le sujet et la ville dans laquelle il se trouve, alors que « pour se retrouver, on se dissout dans la marche³³ ». Ici, le lieu s'accorde à la condition du marcheur dont la dissolution comporte une valeur positive. Si la chanson contemporaine tend, comme on l'a vu précédemment, à cristalliser l'idée du lieu autour d'un imaginaire de la misère, il faut signaler l'écart dans ce cas-ci. La perte des repères fonde le lieu, tout en entraînant le sujet dans une redéfinition de ce qu'il est. Se dissolvant dans la dérive, il *devient* le tissu urbain qu'il frôle. Le caractère apparemment inhabitable d'Ontario la fonde, mais la marche permet de se l'approprier, d'y trouver, dans sa banalité apparente, une étrangeté certaine qui participe à construire l'être du sujet.

Quand il sort en douce du parc des Pompiers, qu'il a pris une grande bouffée de parfums et de rosée, le parc des Faubourgs, malgré le tintamarre de la rue Ontario, se donne à lui comme une vaste étendue

30. André Belleau, « Suite urbaine », *Liberté*, vol. 1, n° 6, 1959, p. 402-410.

31. *Ibid.*, p. 402.

32. *Ibid.*

33. André Belleau, « Mon cœur est une ville », *op. cit.*, p. 330.

de silence. Les automobilistes ont beau klaxonner, les sirènes crier, le parc se livre d'abord à son regard. Les naufragés des bancs publics perdent alors leur mine tremblotante et l'échangent contre un sommeil paisible, casquette de cuir sur le visage.

Cette rue est de seconde main, ai-je relevé plus tôt : elle est le résultat de l'épuration des « déchets », de leur remise en circulation sous une autre forme. L'importance de la mention des chiffonniers, auxquels se joignent « [f]ripiers, regrattiers [...] et brocanteurs³⁴ », dans le texte de Louis Hamelin, témoigne non seulement de la réalité économique de cette artère où les commerces de revente se comptent par dizaines (des *pawn shops* en passant par les friperies), mais rappelle aussi la figure du chiffonnier évoquée par Baudelaire³⁵. En plus de ramasser les vieux bouts de chiffons traînant dans la rue, le chiffonnier est aussi celui qui fait la collecte des vieux bouts d'imprimés : il a donc pour fonction de rassembler les restes du quotidien et des quotidiens, sans discrimination aucune. Pour lui, les habitants de la rue se donnent à lire comme des *patchworks*. Dans cette optique, il faut en déduire que la rue Ontario en serait une d'emprunts et de discours usés, d'antiquaires et de collectionneurs. En résulte une ontologie issue d'un rabouddinage d'expériences et de discours issus de cette pratique, comme en témoigne Marcel Labine dans *Le pas gagné*, plus particulièrement dans la section centrale intitulée « Comme de la viande à des chiens », portant sur le quartier de son enfance (Hochelaga). Sur la Promenade Ontario, successivement nommée « promenade aux phrases », « où la disette n'a jamais existé que sous la forme / d'une chimère de brocante », et « promenade au souk³⁶ », le travail du texte se donne comme une véritable manipulation de la matière : « Des mains fouillent dans les choses fabriquées / des yeux s'abreuvent à la moindre lueur / gardée au creux des mots où tout existe / se recycle et se métamorphose³⁷. » L'acte

34. Louis Hamelin, *op. cit.*, p. 61.

35. Voir Charles Baudelaire, « Le vin des chiffonniers », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Le livre de poche, coll. « Classiques », 1999, p. 160-161.

36. Marcel Labine, *Le pas gagné*, Montréal, Les Herbes rouges, 2005, p. 84.

37. *Ibid.*, p. 89.

de langage, s'accordant à la fouille du territoire, non seulement crée une réserve de narrable où puiser, mais s'avère aussi la condition nécessaire à une réactualisation de l'image du lieu. Encore faut-il que des yeux s'abreuvent aux sources de ce lieu, que l'étonnement devant la banalité et le capharnaüm de ce dernier prenne forme : en mots, en images, etc. C'est cette mobilité dans l'énonciation qui confère une stabilité à la rue Ontario.

Sur les ruines d'Hochelaga, un coin pour les enfants a été aménagé. Rue Ontario, aux abords des rails disparus de la place Simon-Valois, des hommes et des femmes de soie, de coton et de laine ont pensé à tout. Vous y trouverez un buffet gratuit, une friperie gratuite, de la musique, un kiosque d'information. Les bourgeois, dit-on, ne sont pas invités.

Étranger en territoire connu

Si, dans *Les rumeurs d'Hochelaga*, la figure de l'étranger est bien réelle sous les traits du Chinois Tching Lee, qui tient sa blanchisserie au coin des rues Ontario et Cuvillier, et permet de réaffirmer l'identité des Canadiens français, l'étrangeté se vit, dans *Ces spectres agités*, sur le plan subjectif. Ainsi, Vincent se retrouve « comme un Chinois devant un dazibao³⁸ » à lire les différents graffitis faits durant la nuit, rue Ontario. Le dazibao, on ne manquera pas de le rappeler, est une affiche manuscrite rédigée par un simple citoyen et placardée dans un lieu public, en Chine. Il fait habituellement part de considérations politiques ou morales. On notera que cette mention, aussi anodine soit-elle, survient après que Vincent constate un ralentissement de ses déambulations, cela lui permettant de s'attarder plus longuement aux nouveaux graffitis réalisés pendant la nuit. Se comparant au Chinois, il se pose lui-même comme étranger dans son environnement habituel :

[J]e prenais le temps de lire les graffitis venus ajouter à la faveur de la nuit, sur les murs de briques crachant leur mortier comme du pollen dans la brise, leur contrepoint pérenne aux

38. Louis Hamelin, *op. cit.*, p. 105.

manchettes interchangeables des journaux. J'étais toujours content d'en repérer des frais, je les flairais comme un pisteur, m'attachant à interpréter ces empreintes d'une faune furtive en rouli-roulant : LA MASTURBANISATION, ÇA REND SOURD! POÈTES SEULS, POÈTES FOUS! Et ce classique, repris en de nombreux îlots de bâtisses délabrées : Y A-T-IL UNE VIE AVANT LA MORT?³⁹

La rue Ontario telle que représentée dans *Ces spectres agités* apparaît comme un étrange espace au contenu hétéroclite, dont le paysage est un recyclage littéraire combinant Londres, Paris et un vague ailleurs asiatique, en plus de faire état d'institutions et de commerces existants, dont la prison Parthenais, l'Université du Québec à Montréal (dont le principal pavillon n'est pas situé sur la rue Ontario mais qui, tout de même, participe du paysage) et le *Père de la Scrap*⁴⁰, tout en accueillant un lieu imaginaire, le *Barrage*, qui se présente à Vincent comme un « piège tendu à l'intelligence⁴¹ ».

Ce lieu fictif essentiel dans la trame narrative du récit crée néanmoins un trou à l'intérieur du tissu référentiel de l'œuvre. Le *Barrage*, qui sied au milieu du parcours quotidien de Vincent, est aussi lieu de conflits, tel que le suggère l'anagramme : « Bagarre ». Piège au milieu de la rue ontologique de Vincent — et dont le minotaure est la quantité d'alcool que Dorianne le pousse à boire —, le *Barrage* est un lieu clos mais tout à la fois ouvert menant vers « le labyrinthe des rues ouvertes⁴² ». Angle mort dans cette rue pourtant décrite avec vraisemblance, le bar est un cul-de-sac qui fait oublier au principal protagoniste l'écriture de son *Grand Roman québécois*. Cette perte d'un but lui permet, en retour, de mieux lire les changements qui s'opèrent sur les murs de la rue Ontario, de l'éveiller à l'espace alors que son temps se trouve grugé par les cinq à sept qui s'étirent jusqu'au petit matin. Ce lieu fictif, paradoxalement, lui donne la possibilité de s'ancrer dans le territoire.

39. *Ibid.*, p. 105-106.

40. *Ibid.*, p. 63.

41. *Ibid.*, p. 105.

42. *Ibid.*, p. 75.

Il faut aussi noter le vocabulaire particulier employé par Louis Hamelin pour décrire la rue Ontario, celui-ci témoignant d'un ensauvagement : « canal » bordé de ses « deux rives », « caniveau », « monde d'épaves⁴³ », autant de métaphores aquatiques qui rappellent l'origine du nom « Ontario », cette « belle eau scintillante », mais ici de façon ironique. Chose certaine, c'est là un lieu de passage où l'on glisse, dérive et coule. C'est un monde de ruines, tant humaines qu'architecturales. La rue Ontario est un territoire sauvage où traquer les signes devient nécessaire, dans ce paysage poussiéreux et à moitié mort, afin de trouver un brin de vie : une vie qui, de jour, se cache. Vincent est, tel que cela a été souligné plus tôt, un « pisteur » dans l'habitat d'une « faune furtive ». De cette cohabitation entre le vivant et le mort naît une tension toute caractéristique de la rue Ontario : on sait qu'elle ne bougera pas, bien qu'on ne sache pas exactement comment elle est devenue ce qu'elle est, ni ce qu'elle deviendra.

Freder, devant la boucherie, fait pleurer son crinclin. L'Ave Maria. Déjà, le froid d'octobre lui gerce la main gauche. Son œil droit s'est éteint.

Tout récemment, Victoria Welby, avatar et sémiologue, s'embarquait avec moi dans un jeu littéraire de dérives⁴⁴ mené en parallèle sur nos blogues respectifs. Le but est simple : témoigner d'Hochelaga-Maisonneuve⁴⁵ par la fréquentation de notre territoire, en s'inspirant des contributions précédentes de l'autre. Alors que l'univers de Victoria Welby est plus ancré dans la fiction, ma propre démarche d'écriture est une tentative de rester au plus près de l'espace référentiel. Il s'agit donc d'ouvrir à l'autre notre atelier d'écriture, ce qui permet, d'une certaine

43. *Ibid.*, p. 61.

44. Voir Benoit Bordeleau et Victoria Welby, « Dérives », *notes de terrain*, <http://benoitbordeleau.tumblr.com/derives> (25 octobre 2011).

45. À noter que, depuis la rédaction de ce texte, le territoire ratissé s'est passablement élargi et ne se contente plus seulement d'Hochelaga-Maisonneuve. Les contributeurs au projet se sont aussi multipliés, bien qu'il soit impossible d'en donner le nombre exact.

manière, d'échanger nos pratiques, voire de porter un regard étranger sur un lieu que nous connaissons ou que nous croyons connaître. La rue Ontario s'est donc rapidement imposée comme l'un des pôles principaux des premières contributions au projet en tant que lieu capable de rassembler ce qui en apparence s'oppose : les bénéficiaires de l'aide sociale et les jeunes bourgeois, les condos neufs et les 1 ½ miteux, les prostituées et les travailleurs de bureau, les restaurants de toutes sortes qui se jouxtent, la boucherie Beau-Bien, tenue par un ex-culturiste, où l'on vend des produits fins. C'est aussi le mât du stade qui, suspendu à l'horizon, rappelle quelque chose de l'Empire State Building et qui émeut parce qu'il rappelle de bons souvenirs⁴⁶.

Ayant résidé dans le quartier dix-huit ans plus tôt, Welby évoque les autobus de la ligne 125 en en comparant l'atmosphère à celle du train dans l'incipit du film *Dead Man*⁴⁷, de Jim Jarmusch. On voit dans ce passage le personnage somnolent de William « Bill » Blake (joué par Johnny Depp), comptable s'étant fait promettre un travail dans la ville de Machine dans l'Ouest américain, lui-même provenant de Cleveland, sur les rives du lac Érié. À chacun de ses réveils, Blake voit de nouveaux passagers issus de classes sociales visiblement inférieures à la sienne dans le wagon qu'il occupe, la nature sauvage typique de cette région défilant par la fenêtre. Le machiniste de la locomotive, un brin d'absence dans l'œil, rejoint Blake et se met à discuter avec lui. Je retiendrai deux passages de cette discussion, après que Blake a exposé les raisons de son voyage au machiniste : une relation qui bat de l'aile avec sa fiancée. Voici les propos du machiniste : « Well... That doesn't explain why you've come all the way out here... all the way out here to Hell⁴⁸ », puis, quelques secondes plus tard, alors que des hommes armés à bord du wagon se mettent à tirer sur un troupeau de buffles, il ajoute : « You're

46. Victoria Welby, « essai impressionniste au "tu" », *Victoria Welby. Littérature hypermédiate*, <http://victoriawelby.ca/blogue/essai-impressionniste-au-%C2%A3tu%C2%BB> (17 avril 2011).

47. Jim Jarmusch, *Dead Man*, États-Unis, 1995, 121 min.

48. « Ça n'explique pas pourquoi tu as fait tout le chemin jusqu'ici... jusqu'ici en Enfer. » [nous traduisons]

just as likely to find your own grave⁴⁹. » Si l'on prend en compte que la ville de Machine se trouve à la fin de la ligne de chemin de fer, Welby convoque une image paradoxale de la rue Ontario, capable d'éveiller des sentiments heureux (l'espoir d'une vie nouvelle par la promesse d'un emploi) alors que sa population réside dans un enfer sur terre. Bernard Adamus, avant le dernier refrain de « Rue Ontario », chante : « Mon esti d'criss, tu marches dans ton cimetièrre. » Dans le roman de Robert Élie *La fin des songes*, publié en 1950, la rue Ontario est considérée comme « la limite de la civilisation⁵⁰ ». Depuis 60 ans, des textes littéraires ont reconduit l'idée que non seulement la rue Ontario force le sujet à rencontrer l'inconnu, mais qu'elle le mène vers la forme d'altérité la plus radicale : sa propre mort.

Wild West, East End

La rue Ontario, qui fait office de *Wild West* dans le *East End* montréalais, n'a, en définitive, que peu ou pas d'espoir à offrir dans les représentations étudiées. Il faut le trouver ailleurs, tel que l'écrit Patrick Lafontaine dans *Homa Sweet Home*, « au-dessus d'Ontario », là où « les enfants rêvent / allongés de s'en sortir⁵¹ ». Pourtant, cette rue, on s'y attache. Car elle est en mesure de parler de nous-mêmes. Nous avons vu que ce qui fonde ce lieu est une combinaison de différentes représentations conflictuelles, dont les enjeux sont d'ordre social et spatial, qui coexistent en un équilibre précaire. Dans certains cas, les habitants de la rue sont posés comme vivants et morts tout à la fois. De plus, la rue Ontario vaut souvent pour l'un des deux quartiers principaux qu'elle traverse, Centre-Sud ou Hochelaga-Maisonneuve, quartiers qui tendent à se fondre l'un dans l'autre chez Bernard Adamus et chez Jean Hamelin. Parfois, par métonymie, elle est réduite à un simple commerce.

49. « Tu as autant de chance de trouver ta propre tombe. » [nous traduisons]

50. Robert Élie, *La fin des songes*, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Littérature », 1995 [1950], p. 190.

51. Patrick Lafontaine, *Homa Sweet Home*, Montréal, Éditions du Noroît, 2008, p. 58.

Il faut cependant souligner que ce lieu a la capacité de porter ses habitants au-dedans d'eux-mêmes en se faisant l'espace d'accueil d'autres repères, de décors intimes qui n'ont rien à voir avec la rue elle-même. Comme l'écrivait André Major, ayant grandi sur la rue Ontario — lieu par ailleurs récurrent dans ses nouvelles — et pour qui celle-ci devient un espace mythique : « Mes lointains, j'y ai recours en cas de besoin, et d'autant plus facilement que je les porte en moi, comme un rêve inaltérable, hors du temps, hors de toute atteinte⁵². » Ce besoin d'évasion, à la lumière des exemples qu'il nous a été possible d'observer, contribue à garder le lieu fluide, sans cesse nouveau, bien que le stéréotype de la grande misère soit coriace. Convoquer l'ailleurs, comme lorsque je projette le temps lumineux de mon bled natal sur les paysages de mon quotidien hochelagais, permet de garder le lieu vivant. Mais c'est toujours au risque de le considérer comme une page blanche qui prendra les couleurs que tout un chacun lui apportera. C'est surtout une façon de garder plein ce lieu troué — plein de mes habitudes et de mes soucis.

La convenance veut, le midi, qu'on reste le temps de son repas et qu'ensuite on reparte, sans trop se hâter, après avoir laissé sa place en bonne et due forme : avec le sourire. Les rares fois où je suis entré chez Go-Jo, comme certains l'appellent encore, c'est toute la rue qui s'y engouffre et, avec elle, une familiarité propre à tout le quartier — une familiarité de village ou de paroisse. S'entassent les employés de la Caisse populaire, du commis au planificateur financier, des hommes et des femmes aux vêtements usés, accompagnés de leurs enfants, un jour de semaine, des adolescents encore gamins du cégep de Maisonneuve scotchés à leur cellulaire, qui oscillent entre boutades, textos et french kisses, le guichet automatique, travailleurs de la ville venus réparer un carré d'asphalte à deux coins de rues d'ici, des employés de la fruiterie, de la confiserie et de l'épicerie, la murale représentant le Stade au milieu d'un paysage tropical, des silhouettes nonchalantes en mal d'exotisme

52. André Major, « Une île grande comme le monde », Gilles Archambault [dir.], *Montréal des écrivains*, Montréal, Typo, coll. « Fiction », 1988, p. 158.

local, deux bambins à l'habit de neige trop grand pour qu'il fasse encore l'hiver prochain. À ma droite, une cinquantenaire précoce gratte son coupon de caisse en murmurant : « Trois cennes de trop, trois cennes noires de trop d'Christ. Efface les décimales, Jimmy. » Sur chacun de ses sept ongles rongés, une couleur de vernis différente. Un gamin rit de l'imitation de babouin boudeur que fait son père. Contre le cadre de porte des toilettes, deux béquilles en équilibre précaire. Un couple âgé, assis à la table près de l'entrée, partage un casseau de frites. Aucun mot n'est échangé sinon un regard de temps à autre, entre une bouchée et deux gorgées de Pepsi. Entre eux deux, une amitié qui a survécu à l'habitude de l'amour. Elle et lui prennent leur temps, ne justifient pas l'espace qu'ils prennent. La dame fouille dans la poche intérieure de son manteau blanc cassé après avoir dénoué son foulard de soie rose. Entre le pouce et l'index elle tient un mouchoir — puis essuie une trace de ketchup sur la joue de son homme. Sans un mot, elle range le bout de tissu, prend une autre frite dans le casseau. Il se risque : « As-tu eu des nouvelles de Vincent, Simone? »

Un gaillard, la bouille ronde et l'air gêné, met sa grande main sur mon épaule : « S'cuse-moi, ça te dérange si j'm'assois à ta table? » — « Pas de souci, l'ami, j'étais sur mon départ. Installe-toi. » Je lui ai laissé ma place, en bonne et due forme.

III. Fondations



Olivier Paradis-Lemieux

Université du Québec à Montréal

Le *Chinatown* de Québec.
Reconstruction imaginaire
d'un quartier disparu

Forget it, Jake. It's Chinatown¹.

Roman Polanski
Chinatown

Les villes se rebâtissent continuellement sur elles-mêmes. Elles ressemblent à des organismes vivants, en perpétuelle mutation, aux corps difformes et baroques. Que reste-t-il d'un fragment de ville, d'un quartier, une fois qu'il a été rasé, que ses occupants ont été dispersés, qu'on a effacé sa trace en réédifiant sur ses restes un nouveau quartier à la vocation autre, sans y inscrire le souvenir d'un passé bien différent? Ce qui forme un quartier, ce sont les gens qui y habitent, leurs usages du lieu, leurs habitudes, ou encore l'impression qu'il laisse à ceux qui le traversent. Une fois le quartier disparu, quelle empreinte, lorsqu'il y a empreinte, a-t-il laissé dans l'imaginaire? C'est

1. Roman Polanski, *Chinatown*, États-Unis, 1974, 131 min.

cette question qui m'a mené à réfléchir sur la présence révolue d'un *Chinatown* dans la basse-ville de Québec.

Le lieu qu'on nomme, décrit, imagine, n'est jamais neutre. Il est ainsi chargé de signes, de codes, de symboles, qu'on peut identifier dans des productions culturelles diverses qui contribuent elles-mêmes à construire l'idée du lieu. Le postulat sur lequel repose cette analyse est que le lieu ne peut être saisi que par l'accumulation des discours produits à son sujet, qui se stratifient et s'interpénètrent. Il s'opposerait dans cette logique à l'espace, qui serait prédiscursif, matriciel. Ainsi, il est possible de reconstituer, par l'analyse des différents discours portant sur un lieu, la manière dont il a été élaboré dans le temps.

La ville, elle aussi, est construite par strates; son développement ne se fait pas que par étalement, mais aussi par superposition. Elle est formée par différentes époques ou étapes de développement dont les traces cohabitent les unes à côté des autres, et les unes sur les autres. Un quartier constitue ainsi tout autant un espace déterminé dans la ville qu'un témoin de son histoire, tel que l'explique Henri Lefebvre :

Le quartier [...], organisé par les forces sociales qui ont modelé la ville et organisé son développement [...], est une forme d'organisation de l'espace et du temps de la ville [...]. Il serait le point de contact le plus aisé entre l'espace géométrique et l'espace social, le point de passage de l'un à l'autre².

Le quartier chinois de Québec se présente dans le discours comme il se présentait dans l'espace urbain : fragmenté et hétérogène. Une analyse discursive du *Chinatown* de Québec est particulièrement pertinente parce que ce lieu est avant tout fondé sur des discours. C'est un lieu disparu (ou non advenu) dont il ne reste que peu ou pas de traces matérielles; les discours ne s'accordent pas sur sa forme, son

2. Henri Lefebvre cité par Maurice Imbert, « Quartier », Pierre Merlin et Françoise Choay [dir.], *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, Presses universitaires de France, 2000 [1988], p. 696.

évolution, ni sur sa chute. L'idée — le stéréotype — de *Chinatown* fédère cependant ces discours sur la présence chinoise à Québec.

La compréhension de la notion de discours sera ici assez large et convoquera, en soi, l'essentiel de la production culturelle : ce qui est énoncé par l'humain et qui laisse une trace. Si l'ensemble des discours sur un lieu est, à la manière de la ville, stratifié en couches discursives, on arrive à retrouver quelques représentations du *Chinatown* de Québec dans des réseaux discursifs assez différents. Afin d'analyser ces traces peu nombreuses et plutôt éparses du *Chinatown*, je les ai regroupées selon trois types : médiatique, fictionnel et patrimonial.

Mon analyse du discours patrimonial portera sur deux sites Internet issus de la communauté chinoise de Québec : *Le quartier chinois virtuel de Québec*³, segment « historique » du site Internet de la communauté chinoise de Québec, qui aspire à devenir une forme d'encyclopédie du *Chinatown* de Québec en organisant le savoir sur le lieu; et le *Chinatown Museum of Quebec*⁴, pamphlet sous forme de parchemin virtuel ayant plus à voir avec l'art Web, et qui tente, au contraire, de déconstruire l'idée du lieu, ou plutôt de la reconstruire à sa façon autour de l'idée du *One-Building Chinatown*. Bien qu'il y ait eu au moins deux autres œuvres fictionnelles ayant porté en partie ou en totalité sur le *Chinatown* de Québec⁵, d'aucuns affirment que si le quartier n'a pas sombré dans l'oubli le plus complet, c'est parce qu'une œuvre majeure

3. Jocelyn Toy, « Le quartier chinois virtuel de Québec », <http://lechinois.ca/quartierchinois/quartierchinois.htm> (28 février 2011). Le site Web de Jocelyn Toy est un portail fourre-tout où sont présentées autant l'histoire de la communauté chinoise de Québec que les activités actuelles de cette communauté. Mon analyse ne porte que sur la portion historique de son site. Jocelyn Toy, maître d'arts martiaux, est le membre le plus médiatiquement connu de la communauté chinoise de Québec.

4. Benoit Woo, « *Chinatown Museum of Quebec* », <http://sites.google.com/site/chinatownmuseumofquebec> (12 février 2011).

5. Voir *Le théâtre de la maison céleste* de Mariette Bouillet (non publié), qui a eu un nombre très limité de représentations au Studio d'Essai de Méduse, à Québec, à l'automne 2004 et pour laquelle il ne subsiste désormais que quelques comptes-rendus, ainsi que le court roman d'André Lamontagne, *Les fossoyeurs*, Ottawa, Éditions David, 2010, 151 p.

du théâtre québécois le met en scène, soit *La trilogie des dragons*⁶ de Robert Lepage. La trame narrative de la pièce et la traversée des divers *Chinatowns* qu'elle propose donneront l'impression à de nombreux observateurs qu'elle a ouvert « les horizons du théâtre québécois. Pour la première fois, un spectacle d'ici se donnait le droit de voyager, "de parler de nous en allant vers l'autre"⁷ ». La première partie de la pièce, « Le Dragon vert », situe son action dans le quartier chinois de Québec durant l'entre-deux-guerres. Enfin, je m'attarderai, à partir d'une série d'articles du quotidien de Québec *Le Soleil* publiés dans les années 90 et 2000, au retour en force de l'idée qu'il y avait dans la basse-ville, adossé à la falaise, un *Chinatown*.

Le prologue de *La trilogie des dragons* saisit en quelques phrases l'esprit du lieu, ou plutôt, les éléments structurants de l'idée du lieu qui traversent les différents discours et qu'on pourrait qualifier d'autant de paradigmes du lieu, que je reformule à ma manière.

« It used to be a
*Chinatown*⁸ [...] »

La présence chinoise à Québec est marquée par l'idée et le stéréotype de *Chinatown*.

« Aujourd'hui, c'est un
stationnement⁹ [...] »

L'histoire du quartier chinois de Québec est liée à la modernisation urbaine et à la destruction des quartiers populaires.

« Si tu grattes le sol avec
tes ongles [tu trouveras] les
fondations des maisons des
Chinois qui vivaient ici¹⁰. »

Lieu disparu, effacé, qui a périclité, ou qui, peut-être, n'est jamais advenu, le quartier chinois existe désormais dans la tension entre lieu disparu et devoir de mémoire.

6. Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté, Marie Gignac, Robert Lepage et Marie Michaud, *La trilogie des dragons*, Québec, L'instant même, 2005, 171 p.

7. Patrick Caux et Bernard Gilbert, *Ex Machina : chantiers d'écriture scénique*, Québec, L'instant même, 2007, p. 10.

8. Marie Brassard *et al.*, *op. cit.*, p.15.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*, p. 16-17.

Le stéréotype de *Chinatown*

Le quartier chinois de Québec s'est développé, modestement, au XX^e siècle, au cœur du quartier Saint-Roch, soit le centre-ville historique de Québec, principalement autour de la Mission catholique chinoise, qui changea d'adresse à quelques reprises, et du centre de rassemblement des partisans du Kuomintang, situé au 617, rue Saint-Vallier Est. La présence chinoise s'est surtout affirmée entre la rue Saint-Vallier Est et le boulevard Charest, autour du carré Lépine. L'hypothèse que je vais mettre de l'avant ici est que le *Chinatown* de Québec a existé parce que l'idée de *Chinatown* existe. Le quartier chinois de Québec n'a jamais été en soi un quartier aux frontières délimitées, et il y avait plus de non-Chinois que de Chinois dans les limites de ce qu'on peut considérer comme ayant été le *Chinatown* : « *But from a Quebec City municipal government point-of-view, there were no official Chinatown borders voted by the municipal council. Understandable in a way because there were more Occidentals than Chinese in any given city block of residents*¹¹. »

La présence de Chinois dans la ville de Québec est attestée dès le début du siècle — elle était essentiellement masculine — avant de connaître une rapide augmentation entre 1950 et 1970, à la suite de la levée de plusieurs restrictions sur l'immigration asiatique. À leur arrivée, leur activité économique est essentiellement concentrée dans le secteur de la blanchisserie. On compte, à son apogée en 1936, une trentaine de buanderies chinoises pour l'ensemble de la ville de Québec, alors que le nombre de restaurants chinois ne dépasse jamais la dizaine avant les années 60. S'il y avait concentration dans le quartier Saint-Roch, celle-ci n'est toutefois pas évidente à établir. Seulement note-t-on une quasi-disparition des buanderies dans la ville après 1970, le nombre de restaurants déclinant rapidement à partir des années 80¹².

11. Benoit Woo, *op. cit.* : « *Mais, selon l'administration de la ville de Québec, le Chinatown n'a pas eu de frontières officielles votées par le conseil municipal. Ce qui est compréhensible puisqu'il y avait plus d'Occidentaux que de Chinois dans n'importe quelle section de la ville.* » [je traduis]

12. Christian Samson, « Cent vingt ans de présence chinoise à Québec », http://lechinois.ca/quartierchinois/histoire/presence_chinoise_01.htm (19 octobre 2010).

Le *Chinatown* disparu est pour la communauté chinoise de Québec un point de repère identitaire. Il est irrémédiablement lié à l'histoire de sa propre dissolution, dont le contexte est parfois légèrement modifié afin de servir un certain discours social et politique, mais il est surtout lié à l'histoire de la déliquescence du quartier populaire Saint-Roch. Le *Chinatown* de Québec fut excessivement modeste. Cependant, il est marqué dans l'imaginaire par l'idée de *Chinatown*.

Qu'est-ce qu'un *Chinatown*? Si la question apparaît simple, la réponse l'est moins. Selon David Chuenyan Lai, auteur de *Chinatowns : Towns within Cities in Canada*, il n'y a pas de définition précise du terme. Celui-ci est utilisé pour caractériser n'importe quel quartier chinois de n'importe quelle ville située à l'extérieur de Chine. Or, il prend des connotations différentes en fonction de la relation qu'on entretient avec le lieu :

These neighbourhoods are seen to exist not only by their inhabitants but also by other city residents, but are not easy to define. For example, concepts about a *Chinatown* vary from person to person, place to place, and time to time. A *Chinatown* may be conceived of as Chinese living quarters in a particular section of a city or as an agglomeration of Chinese restaurants, grocery stores, and other businesses, or as a concentration of both Chinese people and businesses in one area. To some people, *Chinatown* is a slum or a skid row district, but to others it is a tourist attraction. Some people may regard a *Chinatown* as an identity and a root of Chinese heritage in the host society, but others may think *Chinatown* is a low-rent neighbourhood for poor and elderly people or a reception area for new immigrants who have problems assimilating into the host society. It is also impossible to formulate one acceptable definition for *Chinatowns* because they change in time and space; the definition depends on type and/or the stage of a *Chinatown's* growth according to the stage development model¹³.

13. David Chuenyan Lai, *Chinatowns: Towns Within Cities in Canada*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1988, p. 274 : « Ces quartiers existent non seulement pour leurs habitants, mais aussi pour les autres résidents de la ville, mais ne sont pas faciles à définir. Par exemple, le concept de *Chinatown* peut

Il apparaît ainsi difficile de s'arrêter sur un seul stéréotype permettant de saisir ce que ce serait un *Chinatown*. Tout lieu possède sa propre complexité, et ce passage de l'ouvrage de David Chuenyan Lai montre bien comment il peut s'avérer ardu de vouloir arrêter une définition de ce que serait un certain lieu, le *Chinatown*, pour ensuite voir comment les discours seraient imprégnés de cette idée. David Chuenyan Lai poursuit toutefois sa réflexion en spécifiant le caractère de « ville intérieure » du *Chinatown* historique¹⁴. Plus qu'un quartier, le *Chinatown* est une ville dans la ville, qui, lors des phases ultérieures de son développement, finit par développer ses propres institutions et même, son gouvernement parallèle. Le *Chinatown* historique est une enclave urbaine au sein de laquelle la population chinoise vit et travaille. Les échanges avec la population locale sont, surtout au début du siècle, très limités en raison de la barrière de la langue. Si le *Chinatown* est une enclave urbaine, c'est qu'on peut lui attribuer des frontières claires, mais évolutives, et que le quartier possède une cohésion et une cohérence interne faciles à identifier. Cependant, et c'est ici que le glissement se produit dans le cas du *Chinatown* de Québec, celui-ci n'a jamais possédé cette cohésion et cette cohérence interne, pas plus qu'il n'a eu de frontières, de délimitations. Si le site *Le quartier chinois virtuel de Québec*

varier en fonction de la personne, du lieu et de l'époque. Un *Chinatown* peut être conçu comme étant les habitations où vit la population chinoise dans une section spécifique d'une ville, ou une agglomération de restaurants chinois, d'épiceries et d'autres commerces, ou encore une concentration de résidences et de commerces dans un endroit donné. Pour certains, un *Chinatown* est un bidonville, ou les bas-fonds d'une ville, mais pour d'autres c'est une attraction touristique. Certains peuvent considérer qu'un *Chinatown* est l'identité et la racine du patrimoine chinois dans la société d'accueil, alors que d'autres peuvent penser au *Chinatown* en tant que quartier dont les loyers sont bon marché pour les pauvres et les personnes âgées ou un endroit d'accueil pour les nouveaux immigrants qui ont des difficultés à s'intégrer à la société hôte. Il est par ailleurs impossible de formuler une définition acceptable pour les *Chinatowns* parce qu'ils changent dans le temps et l'espace; la définition dépend du type et/ou du stade de développement du *Chinatown* conformément au modèle de développement [que l'auteur présente dans sa thèse]. » [je traduis]

14. *Ibid.*, p. 4. L'auteur établit une distinction entre les *Chinatowns* historiques pré-Deuxième Guerre mondiale [*Old Chinatowns*] et les *Chinatowns* modernes [*New Chinatowns*], post-Deuxième Guerre mondiale. Le *Chinatown* de Québec ferait partie de la première catégorie.

montre qu'il y a eu divers signes d'une présence chinoise en basse-ville, il n'arrive pas à démontrer une quelconque organisation spatiale. Le modèle de développement du *Chinatown* historique au Canada¹⁵, présenté par David Chuenyan Lai, ne s'accorde pas vraiment avec celui de Québec. Bien que la densité de la population d'origine chinoise ait été à un moment plus grande dans Saint-Roch, celle-ci ne s'est jamais développée de manière tentaculaire autour d'un centre historique pour investir toute une section de la ville. Or, la reconduction discursive du stéréotype de *Chinatown* arrive à produire cette cohérence. Ce que l'organisation urbaine n'a jamais totalement fait, le discours, lui, le produit. C'est en ce sens surtout qu'il y a reconstruction imaginaire d'un *Chinatown* à Québec.

Les différents *Chinatowns* canadiens, et bien évidemment leurs habitants, furent l'objet d'une série de stéréotypes qui contribuent à l'image mythique du *Chinatown*. Ainsi, selon David Chuenyan Lai, la population locale — caucasienne et canadienne (d'origine anglaise ou française) — percevait les *Chinatowns* historiques comme étant « a segregated, mysterious ghetto of prostitution, gambling, opium-smoking, and other vices¹⁶ ». Lieu du vice, donc, et du monde interlope. C'est en partie ce que nous retrouvons dans la première partie de *La trilogie des dragons* de Robert Lepage. L'action se déroule au début du XX^e siècle, principalement autour d'une buanderie tenue par un Chinois (qui sera éventuellement remplacé par son fils), objet de ragots et de mesquineries de la part des jeunes filles. Il représente la figure devenue presque classique du Chinois qui converse avec difficulté et qui possède un accent caractéristique; il est aussi un joueur invétéré, s'exaltant littéralement devant toute perspective de faire de l'argent, ruinant un barbier francophone dans son tripot et faisant découvrir l'opium à un commerçant anglais. L'imaginaire du *Chinatown* de Québec dans la pièce est entièrement occupé par les stéréotypes véhiculés par l'idée de *Chinatown*. Nous ne sommes pas chez Lepage dans le particulier du

15. *Ibid.*, p. 6.

16. *Ibid.*, p. xv : « un endroit à part, un ghetto mystérieux où avaient lieu prostitution, jeu, consommation d'opium et autres vices. » [je traduis]

Chinatown de Québec, mais dans n'importe quel *Chinatown* occidental. La pièce est construite en trois parties, trois dragons, dans autant de villes (Québec, Toronto et Vancouver), et les différences entre l'un et l'autre des *Chinatowns* ne sont à peu près pas marquées. Le style de Lepage — théâtre d'objets et de transitions fluides, théâtre d'images, avant d'être un théâtre de la parole — produit l'effet que le texte, simple, se nourrit des stéréotypes¹⁷.

Les stéréotypes sur lesquels est construite la première partie de *La trilogie des dragons* correspondent à la définition proposée par Ruth Amossy dans son ouvrage *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype* : « Le stéréotype constitue l'équivalent de l'objet standardisé dans le domaine culturel. Il est l'image préfabriquée, toujours semblable à elle-même, que la collectivité fait monotonement circuler dans les esprits et les textes¹⁸. » Cependant, la présence chinoise à Québec est davantage marquée par l'idée et le stéréotype de *Chinatown* que par les stéréotypes associés aux habitants des *Chinatowns* historiques, qu'on retrouve seulement dans la pièce de Lepage. Ceci s'explique en partie par le fait que la pièce de Lepage est la seule représentation du rapport entre les Occidentaux et les habitants du quartier chinois.

Dans l'imaginaire, le *Chinatown* constitue aussi un pont entre l'ici et l'ailleurs, un morceau de Chine transplanté en Amérique. Souvent, on associe ce type de quartier à l'image moderne du *Chinatown* issue des différents mouvements de remise en valeur des quartiers ethniques et historiques après les années 70. Au stéréotype du *Chinatown* historique comme lieu du vice s'ajoute celui des *Chinatowns* actuels avec leurs dragons décoratifs et leurs portes ouvrées. Ces quartiers chinois modernes sont essentiellement des lieux qui recherchent une visibilité, qui veulent devenir un *Chinatown* à visiter. Bella Dicks suggère qu'un lieu utilise des dispositifs (« display ») afin d'être aisément compréhensible et saisissable pour ses visiteurs : « So now, when they

17. Le stéréotype est ici perçu comme un procédé d'évocation et non une calamité.

18. Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 21.

arrive at a place marked out as a destination, visitors expect to be offered interesting and condensed sites of cultural display that allow them to glimpse immediately the “essence” of the local life-world¹⁹. » C’est en approfondissant cette réflexion qu’on arrive à comprendre l’accent qui est mis, dans les deux sites Internet issus de la communauté chinoise mais aussi dans un certain nombre d’articles de journaux, sur la présence d’une affiche historique en chinois, rue Saint-Vallier. Cette affiche est à la fois un repère identitaire pour la communauté — la preuve d’une existence —, et l’ultime manière qu’a ce lieu d’être visible, et donc visitable. Elle est un signe qui authentifie le passé autant aux yeux des gens de la communauté qu’à ceux des visiteurs. Elle constitue le seul élément archéologique qui légitime les discours autour du *Chinatown*.

Si les médias contribuent à construire et à perpétuer le mythe du *Chinatown*, la simplification produite par le discours journalistique conduit, cependant, à une déformation au plan imaginaire. Le stéréotype du *Chinatown* en tant que ville intérieure prend toute la place et se superpose au lieu réel, désormais disparu. Dans le journal *Le Soleil*, on cherche à se remémorer l’existence d’un *Chinatown* à Québec. Il n’y a, essentiellement, qu’une seule manière d’évoquer la présence chinoise en basse-ville dans le discours journalistique : la dénomination, simpliste, du lieu en tant que *Chinatown* / quartier chinois et l’énumération des marques représentatives du stéréotype (personnes d’origine chinoise, buanderies et restaurants, enseignes). Nommer le lieu permet de convoquer un imaginaire considéré comme partagé par tous, celui d’une ville intérieure, exotique et pittoresque.

Là, il ne reste rien de ce qui fut, il y a quelques décennies à peine, le quartier chinois de Québec. “Le plus vieux au Canada”, précise notre guide. Dans les années 50, une soixantaine de familles chinoises vivaient dans le secteur,

19. Bella Dicks, *Culture on Display. The Production of Contemporary Visitability*, Maidenhead, Open University Press, 2004, p. 4 : « Désormais, lorsqu’ils arrivent dans un endroit identifié comme une destination, les visiteurs s’attendent à se faire offrir des dispositifs culturels, intéressants et condensés, qui leur permettent d’entrevoir immédiatement l’“essence” de la vie locale. » [je traduis]

ceinturé au nord par le boulevard Charest, et au sud par la rue Saint-Vallier Est, la "rue des Chinois", comme certains l'appelaient jadis. Il y avait des restaurants partout, jusque sur la côte d'Abraham, sur la rue de la Couronne. On y trouvait des blanchisseries. Aujourd'hui, pratiquement rien²⁰.

Dans l'exemple précédent, Gilles Carignan utilise les termes « secteur » et « ceinturé », aux côtés de celui de « quartier », renforçant ainsi l'impression d'une ville dans la ville. Rarement dans le discours journalistique — en fait, selon mes recherches, jamais — est expliqué le caractère modeste et fragmentaire du quartier chinois de Québec, son manque d'organisation et de cohésion, sa dispersion dans l'espace urbain de Saint-Roch. Les écrits journalistiques donnent plutôt l'impression qu'il y avait là un *Chinatown* en toutes lettres, comme celui de Montréal. Que c'est un *Chinatown* aux portes dorées, à la forte densité commerciale et humaine, qui aurait disparu. Cette déformation s'explique en partie parce que la mémoire du lieu est parcellaire, l'histoire des Chinois de Québec étant, pour l'essentiel, non écrite²¹.

Comme je l'ai noté plus tôt, il existe un discours issu de l'intérieur de la communauté chinoise actuelle de Québec, porté par *Le quartier chinois virtuel de Québec* et par le *Chinatown Museum of Quebec*, qui se réapproprie le stéréotype pour essayer d'établir ce qu'était, selon la communauté, le quartier chinois de Québec, en réutilisant les grands symboles du *Chinatown*. Si ce discours est considéré ici comme patrimonial, c'est que son but est de se poser en tant que discours

20. Gilles Carignan, « Le quartier oublié. Évoqué dans *La trilogie des dragons*, l'ancien Chinatown de Québec pourrait renaître de ses cendres », *Le Soleil*, 26 février 2005, p. C10. Il est à noter que le guide de Gilles Carignan est Jocelyn Toy.

21. Un des pères de la Mission catholique chinoise déplorait d'ailleurs cet état de fait en 1993 : « L'histoire des Chinois à Québec n'a jamais été écrite », affirme le père Paul-Eugène Bouchard qui a succédé au père Adrien Caron à la Mission chinoise de Québec. "Après moi, il n'y en aura plus beaucoup qui seront au courant." » (s.a., « Une page d'histoire : les Chinois de Québec. "Les Chinois à Québec sont mieux intégrés qu'ailleurs" — Dr Ban Seng Hoe », *Le Soleil*, 26 décembre 1993, p. C4.) L'idée d'une histoire non écrite est aussi reprise dans une des pages explicatives du site Internet *Le quartier chinois virtuel de Québec*. Il est cependant clair que les deux sites Internet issus de la communauté chinoise tentent justement d'écrire cette histoire avant qu'elle ne soit complètement oubliée.

officiel sur le lieu pour venir combler ce qui pourrait apparaître comme un vide discursif, et pour assurer la transmission d'un héritage bafoué, ou à tout le moins négligé. En fait, dans les deux cas, nous assistons à une tentative de création d'une forme de musée virtuel en rassemblant la totalité du savoir sur ce lieu. Ces deux sites Web essaient d'exposer ce qu'était le *Chinatown* de Québec : ses institutions particulières, son histoire, son évolution. Mais surtout, ils cherchent à exhumer les visages, les voix du quartier. Ils tentent de nous donner accès à la voix de l'intérieur, celle de l'expérience du lieu. Cependant, les discours présents sur les sites ne s'accordent pas entièrement. Le *Chinatown* de Québec consistait-il en une concentration chinoise organisée autour de quelques établissements et commerces, thèse développée sur le site de Jocelyn Toy, ou bien encore était-il un *One-Building Chinatown*, tel que décrit par Benoit Woo? Le discours issu de la communauté n'apparaît pas unifié. Nous devons ainsi continuer de naviguer entre différentes représentations de ce qu'était le *Chinatown* de Québec, mais, au-delà de leurs différences et de leurs désaccords, les deux sites existent pour attester une présence historique et pour demander la création d'un quartier chinois ou, à tout le moins, d'un rappel officiel du quartier.

Comme je l'ai écrit plus haut, le *Chinatown* de Québec, dans tous les discours, est à la remorque de l'imaginaire d'autres *Chinatowns* historiques, comme ceux de Victoria ou de Montréal. Bien qu'ils tentent en partie de s'éloigner des lieux communs en tentant d'aller à la rencontre du lieu tel qu'il était, les sites de Toy et de Woo sont tributaires d'un programme politique qui se construit lui aussi autour de l'idée du *Chinatown*, pour la reconnaissance de la contribution de la communauté chinoise au développement de la ville de Québec.

L'image du quartier chinois de Québec déployée dans les discours apparaît comme une image mixte, où sont surimprimées différentes visions de ce qu'était le quartier, à différentes époques. Toutefois, cet aspect composite n'est jamais mis en évidence tel quel dans les discours, il ressort de leur comparaison. Les différents intervenants semblent tous proposer leur vision, leur perception du quartier chinois, sans qu'aucune prime. D'une certaine manière, ici, c'est le stéréotype qui fait autorité.

Le « Grand Bond en avant » de la ville de Québec

Le quartier chinois de Québec est un quartier disparu. Plus encore, il ne reste pas de traces visibles de ce quartier dans Saint-Roch, hormis la vieille affiche délabrée du 617, rue Saint-Vallier Est, sur laquelle on ne voit plus qu'un caractère chinois. Contrairement à des villes abandonnées où la présence de ruines ou de bâtiments délabrés atteste leur existence passée, ce qui formait les fragments du quartier chinois de Québec a été emporté par le mouvement de rénovation urbaine amorcé lors de la Révolution tranquille. Le projet de rénovation du centre-ville de Québec, alors que dans les années 60 le quartier Saint-Roch comptait 60 % des commerces de détail de la ville, allait sonner le glas du quartier, à coup d'erreurs de planification.

Le lien de cause à effet entre le projet de rénovation de la basse-ville de Québec et la disparition du quartier chinois semble évident à première vue, les années se recoupant parfaitement; la première vague d'expropriation des terrains (plus de cent habitations et mille personnes au total), qui eut lieu de 1969 à 1976, concorde avec la rapide chute de la présence chinoise dans Saint-Roch. Cependant, bien que cela ait pu y contribuer, cette dissolution de la communauté chinoise serait surtout due au développement des villes de banlieue²². Néanmoins, la proximité

22. En ce sens, l'histoire de la disparition du quartier chinois de Québec n'est pas différente de celle des autres *Chinatowns* du Canada : « From the 1950s on, the suburban movement of the Chinese continued to deplete the population of the Old Chinatowns. Younger generations were better educated, entered various professional and non-professional occupations, and earned more money. Many began to acquire the sentiments and attitudes of the host society through education, intermarriage, the adoption of Christianity, and other means of integration. Many removed themselves literally and symbolically from their ghetto past by moving to suburbs. Therefore both behavioural and structural assimilation reduced their reliance on Chinatown, affecting its survival. » (David Chuenyan Lai, *op. cit.*, p. 277-278 : « Depuis les années 50, la migration de la communauté chinoise vers les zones suburbaines a entraîné la diminution de la population des *Chinatowns* historiques. Les nouvelles générations étaient mieux éduquées, obtenaient des emplois variés, et gagnaient plus d'argent. Plusieurs ont commencé à adopter les usages et les mœurs de la société d'accueil à travers l'éducation, le mariage avec des non-Chinois, l'adoption du christianisme, et d'autres moyens d'intégration. Plusieurs se sont eux-mêmes retirés littéralement et symboliquement de leur ancien ghetto en déménageant vers les banlieues. Ainsi, l'assimilation comportementale et structurale a réduit leur dépendance au *Chinatown*, affectant sa survie. » [je traduis])

temporelle et spatiale des deux événements a marqué l'imaginaire et cette interprétation semble aujourd'hui indissociable de l'histoire du *Chinatown* de Québec.

Cette idée est reprise dans le discours journalistique, à tort ou à raison. Selon les médias, la destruction d'une partie des quartiers populaires constitue la cause principale de la perte du quartier chinois. Selon les articles du journal *Le Soleil*, la dissolution du quartier chinois est liée aux erreurs du développement urbain de Québec, symbolisées par deux grands projets ratés. Le premier est l'autoroute Dufferin-Montmorency et ses bretelles en partie inachevées terminant leur course dans la falaise; le second est l'espace Saint-Roch, un terrain vague issu de la démolition de maisons expropriées au bas de la côte d'Abraham, ce qui est aujourd'hui le jardin Saint-Roch. « À la même époque, Saint-Roch a des airs de *Chinatown* avec la concentration importante de la population chinoise. Le quartier asiatique a toutefois disparu dans les années 70 avec la construction de l'autoroute Dufferin-Montmorency²³. » Que le quartier chinois n'ait jamais été situé à ces deux endroits et n'ait pas été touché directement par ces vagues d'expropriations n'a pas vraiment d'importance. Comme les institutions associées à la communauté chinoise de Québec se situent plus ou moins dans cette partie de la ville et que les détails de leur emplacement sont aujourd'hui oubliés, le déplacement imaginaire du quartier chinois est aisé et, surtout, sert bien le discours de contestation du développement mal planifié de la basse-ville de Québec, comme dans cet article de Julie Lemieux :

On présentera aussi le quartier chinois, qui a lui aussi été démoli pour faire place au béton, à la modernité, à l'évolution. [...] On se rend compte aujourd'hui que le béton coûte cher à entretenir, qu'il se détériore. On se rend compte de nos erreurs. Et le pire, c'est que comme société, on investit beaucoup plus dans le béton que dans l'humain²⁴.

23. Valérie Gaudreau, « Héritage multiculturel : Québec, terre d'accueil », *Le Soleil*, 31 décembre 2007, p. X33.

24. Julie Lemieux, « Si la falaise pouvait parler », *Le Soleil*, 13 juillet 2006, p. A3.

Le recours à la figure du *Chinatown* lorsqu'on cherche à traiter des erreurs dues aux différents projets de reconstruction / destruction de Saint-Roch est récent et postérieur à la pièce de Lepage, alors que dans les études sérieuses sur la rénovation urbaine de Québec et les expropriations de Saint-Roch²⁵, ni le quartier chinois ni la présence chinoise ne sont mentionnés. Le caractère marquant de la pièce de Lepage (marquant autant pour sa propre dramaturgie que pour la ville de Québec, qui y a trouvé alors son fils prodigue) semble avoir contaminé l'imaginaire du quartier Saint-Roch. Avec la disparition du quartier chinois, le discours journalistique a l'occasion de dénicher des victimes de ces erreurs architecturales et urbanistiques liées à la rénovation de la basse-ville, qui prennent ainsi la forme d'une tragédie humaine.

S'il y a reconstruction imaginaire du quartier chinois, il y a aussi destruction imaginaire. Le quartier chinois est, en ce sens, symbole de ce qu'on a détruit pour faire place à la modernité. Il faut comprendre ici que les bretelles de l'autoroute Dufferin sont perçues comme étant une des grandes erreurs du développement urbain de Québec, l'icône de la destruction inutile. Dans ce contexte, les habitants du quartier chinois deviennent le symbole de la population prise en otage par les planificateurs, démunie, sans voix, et qui n'est jamais consultée lors de ce genre de projet.

Dans la pièce de Lepage, l'autoroute Dufferin n'est toutefois pas mentionnée. Or, on retrouve, dans le prologue et l'épilogue de la pièce, la métaphore du stationnement, sous lequel le quartier chinois disparaît se trouverait.

Je ne suis jamais allée en Chine [...]

Quand j'étais petite, il y avait des maisons ici [...]

25. Voir Réjean Lemoine et Olivier Vallerand, « 30 ans d'architecture à Québec : Remonter le temps », *Inter : art actuel*, n° 100, 2008, p. 40-47; Guillaume Gagné, « De l'autoroute Dufferin-Montmorency au boulevard urbain Du Vallon : quels changements? », mémoire de maîtrise, École supérieure d'aménagement du territoire et de développement régional, Université Laval, 2006, 104 f.; Ezop-Québec, *Une ville à vendre*, Québec, Conseil des œuvres et du bien-être de Québec, 1972, 559 p. Malgré son ascendance fortement marxiste, ce dernier ouvrage a fait date.

C'était le quartier chinois [...]
Aujourd'hui c'est un stationnement [...]
Plus tard, ça va peut-être devenir un parc ou une gare, ou
un cimetière²⁶ [...].

La modernité dans le texte de Lepage est une modernité engendrant le vide : le stationnement — que l'on peut associer à l'espace Saint-Roch, qui était lors de la création de la pièce un terrain vague, donc essentiellement un endroit où l'on ne circule pas, que l'on n'habite pas. La modernisation serait peut-être un oubli urbain en acte.

Entre lieu disparu et nécessité de la mémoire

La trilogie des dragons prolonge la métaphore du stationnement par l'idée qu'on pourrait y retrouver, sous le bitume, des souvenirs de villes, des souvenirs de vie.

Si tu grattes le sol avec tes ongles [...]
Tu vas retrouver de l'eau et de l'huile à moteur [...]
Si tu creuses encore [...]
Tu vas sûrement trouver des morceaux de porcelaine [...]
Du jade [...]
Et les fondations des maisons des Chinois qui vivaient ici²⁷.

Malgré que le passé ait été recouvert par l'asphalte et le béton, la connaissance du lieu appelle son souvenir. La voix de la mémoire qui ouvre la trilogie peut être comprise comme une invitation à la découverte de l'histoire, fictionnelle, du lieu. Après ce prologue, la pièce s'ouvre, dans les années 30, dans le quartier chinois de Québec. Là, le souvenir apparaît au spectateur : la blanchisserie et le tripot dans son arrière-boutique. La pièce se transporte ensuite dans deux autres époques et deux autres *Chinatowns*, ceux de Toronto et de Vancouver. L'épilogue de la pièce nous ramène dans ce même stationnement, où le texte du prologue est repris mais cette fois par certains des personnages

26. Marie Brassard *et al.*, *op. cit.*, p. 15-16. Le dialogue d'ouverture de la pièce est trilingue – le même texte est répété en français, en anglais et en chinois. Je ne garde ici que le texte en français pour alléger la présentation.

27. *Ibid.*, p. 16-17.

de la pièce plutôt que par une voix hors champ. Comme si ce passé qui avait émergé de l'acte de remémoration (celui de creuser) devait continuellement se battre contre le sable²⁸ (l'oubli) qui menace de l'ensevelir à nouveau.

Le quartier chinois de Québec pose la question de la pérennité de la mémoire urbaine. Organique (mais subissant les coups de barre des planificateurs urbains), la ville se développe sur la ville, en strates successives. Dans une ville historique comme Québec, la question de ce dont il faut se souvenir, et de comment se souvenir, est pertinente. Certains lieux sont préservés, d'autres non. La conservation est un choix, et est donc forcément orientée. Il faut noter que la présence chinoise — comme la présence anglophone en général²⁹ — s'accorde difficilement avec le grand récit de berceau de l'Amérique française qui est attaché à la Vieille Capitale. Le quartier chinois n'est pas qu'un lieu disparu, c'est aussi un lieu dont la trame urbaine cherche à *ne pas se souvenir*.

Les différents articles portant sur le quartier chinois s'interrogent sur l'oubli auquel semble condamnée une partie de l'histoire de la ville, mais aussi sur la façon de la mettre en lumière aujourd'hui. Que fait-on pour perpétuer la mémoire du lieu disparu? Doit-on le faire, et si oui, jusqu'où aller? Si un article du *Soleil* datant de 1993 se demande qui se souvient de cette « page d'histoire³⁰ », c'est aussi que le tissu urbain de Québec est exempt de traces de cette existence. Certains articles relatent les différents projets mis de l'avant pour marquer l'emplacement historique du quartier chinois. Par exemple, on a voulu développer le

28. La mise en scène de la pièce prévoit que le stationnement soit figuré par un bac à sable bordé d'un trottoir, sur lesquels se produira l'essentiel de la représentation des trois « Dragons ».

29. À ce sujet, voir Louisa Blair, *Les Anglos. La face cachée de Québec. Tome II. Depuis 1950*, Québec, Commission de la Capitale Nationale et Les Éditions Sylvain Harvey, 2005, 132 p.

30. Robert Fleury, « Une page d'histoire : les Chinois de Québec. Ils ont déjà occupé le centre-ville. Qui s'en souvient? », *Le Soleil*, 26 décembre 1993, p. C4.

jardin chinois³¹ en lieu et place des bretelles démolies de Dufferin en 2008, ou encore changer le nom d'une ruelle en rue de Xi'an³², cette rue menant à un conteneur et à un stationnement derrière le cinéma Charest (où se situait jadis la chapelle de la Mission catholique chinoise). Dans les articles, ces tentatives de commémoration sont parfois utilisées pour montrer comment, en tentant de réparer les erreurs du passé, on en produit de nouvelles.

Si la Ville de Québec pensait honorer les Chinois de Québec en rebaptisant la rue des Prairies en rue de Xi'an, elle s'est drôlement fourvoyée. Elle les a plutôt insultés! [...] Le bout de ruelle faisant face au Cinéplex Odéon, sur la rue du Pont, est probablement l'un des pires de Québec³³.

Pour certains, Québec « manque de désignations en chinois, alors que Québec a eu son quartier chinois³⁴ ». Avant que cette rue ne soit renommée, on notait en 2005 qu'il n'y avait « [p]as de lieu de mémoire, pas de plaque³⁵ ». Ces revendications soulèvent plusieurs questions : la toponymie assure-t-elle la mémoire de la ville? Marquer le territoire répare-t-il le geste de destruction, ou la volonté de disparition? L'existence de la rue de Xi'an n'est pas une commémoration directe du quartier chinois, seul son emplacement témoigne, pour celui qui connaît l'histoire du quartier, d'une présence passée.

Or, au tournant des années 2000 apparaît l'idée d'aller au-delà de la commémoration toponymique, au-delà du marquage de l'emplacement, qui de toute façon est effacé par la réorganisation urbaine : l'idée, folle peut-être, brillante autrement, de faire renaître le quartier chinois. Quelle meilleure manière y a-t-il de se souvenir que la renaissance? C'est le choix, selon David Chuenyan Lai, qu'ont fait un bon nombre de

31. Claude Vaillancourt, « Québec aura son jardin chinois », *Le Soleil*, 16 avril 2006, p. A1.

32. Ancienne capitale impériale de Chine, mais surtout ville jumelée à Québec.

33. Claudette Samson, « Un hommage jugé insultant par les Chinois », *Le Soleil*, 9 mai 2006, p. Capitale 8.

34. Robert Fleury, « Des rues comme mémoire », *Le Soleil*, 26 février 2002, p. A13.

35. Gilles Carignan, *op. cit.*

villes canadiennes en ce qui concerne leur *Chinatown* dans les trente dernières années, comme Toronto, Montréal, Vancouver ou Victoria³⁶.

Le quartier chinois virtuel de Québec, de Jocelyn Toy, représente une première tentative de faire renaître, dans le cyberspace, ce quartier. Ressusciter le quartier chinois sur le Web permet de contourner la résistance que suscite le projet de renaissance effective du quartier chinois rue Saint-Vallier, comme le démontre cet article de la journaliste Mylène Moisan datant de 2005 :

Le quartier chinois est mort, qu'il repose en paix. Le reconstruire serait de l'acharnement historique. S'il avait eu à ressusciter, il l'aurait fait de lui-même. À la limite, demandons à la Commission de la capitale nationale de faire une petite place publique, avec monument et plaque³⁷.

On pourrait percevoir dans ce discours une résistance à l'ouverture sur l'autre, comme le soulignaient les auteurs de la *Trilogie* en faisant dire à Lee : « French Canadian [...] do not open up to other cultures³⁸ », mais il faudrait approfondir et nuancer ce point de vue. À Québec, il existe une certaine fierté par rapport à l'absence de quartier ethnique :

Aujourd'hui Québec ne possède plus de *Chinatown*, pas plus que de quartiers où se trouvent une grande concentration d'immigrants. Et c'est très bien ainsi [...]. À Québec, on est très chanceux, on n'a pas ce phénomène de ghettos et il faut travailler pour l'éviter [...]. Des ghettos, c'est le pire des pires³⁹.

Québec se targue ainsi d'avoir réglé le problème de l'intégration des immigrants. Si on peut rester sceptique devant cette affirmation, il faut tout de même souligner que, pour ces journalistes, il ne faut pas confondre souvenir, commémoration et réactualisation. Au sein d'une ville qui accorde autant d'importance à la mise en valeur de son

36. Chuenyan Lai, *op. cit.*, p. 120-179.

37. Mylène Moisan, « Pâté chinois », *Le Soleil*, 3 avril 2005, p. B1.

38. Marie Brassard *et al.*, *op. cit.*, p. 53.

39. Valérie Gaudreau, *op. cit.*

patrimoine⁴⁰, la résistance à l'inscription dans le tissu urbain d'un lieu marqué par sa composante ethnique semble indiquer la présence d'un malaise face à l'immigration en général, peu importe qu'on s'en défende ou non. De l'intégration à l'effacement, il n'y a peut-être qu'un pas.

Pour les acteurs de la communauté chinoise, marquer le territoire de leur présence passe par l'exposition historique et quasi muséale de ce qu'était leur quartier, pour que la trame urbaine témoigne de ce qui serait un lieu d'origine, mais aussi d'une contribution au développement de la ville. Leurs projets virtuels souhaitent marquer une première étape vers la concrétisation de la renaissance du quartier chinois. Leurs sites Web veulent défendre et protéger la mémoire du quartier tout en appelant les dirigeants et la population de Québec à reconnaître ce passé.

Le projet de Benoit Woo, le *Chinatown Museum of Quebec*, qui se présente sous la forme d'un parchemin virtuel ou d'un manifeste, revendique la création, ou plutôt la reconnaissance officielle, du *One-Building Chinatown*. « Since the 1940s, after a change of location for the continuation their political cultural social activities [sic], Chinese old-timers call the building on 617 rue De Saint-Vallier Est street their (second) *One-Building Chinatown district*⁴¹. » Benoit Woo, par ce pamphlet, tente aussi de s'établir comme porteur du discours officiel sur le lieu, en balayant les autres représentations du quartier pour établir sa vérité : celle que le 617, rue Saint-Vallier fut et est toujours (parce qu'il n'a jamais disparu) le *Chinatown* de Québec. Ce faisant, il rejette l'idée de la disparition du quartier chinois et déplace la question de la commémoration à celle de la patrimonialisation en martelant l'idée qu'il y a eu (et qu'il y a encore) un quartier chinois à Québec.

40. On peut penser, entre autres, à la préservation de l'arrondissement historique du Vieux-Québec (inscrit au patrimoine mondial de l'UNESCO), ou encore au domaine Maizerets, au parc des Champs-de-Bataille, aux tours Martello, au parc du Bois-de-Coulange, etc.

41. Benoit Woo, *op. cit.* : « Depuis les années 1940, après un déménagement visant à assurer la poursuite de leurs activités politiques, culturelles et sociales, les aînés chinois appellent l'édifice du 617 rue Saint-Vallier Est leur (deuxième) *édifice-quartier chinois*. » [je traduis]

Aujourd'hui, la trame urbaine de Québec ne porte pas, ou à peu près pas, de marques de la présence chinoise dans le quartier populaire de Saint-Roch. L'analyse discursive du *Chinatown* de Québec a toutefois permis de révéler les fondements de sa construction imaginaire, en identifiant des lignes de force autour desquelles le discours sur le lieu est articulé. Déterminé par l'idée de *Chinatown*, le quartier chinois de Québec est irrémédiablement lié à l'histoire de sa disparition. Il soulève plusieurs questions importantes concernant le devoir de mémoire : faut-il se souvenir, comment se souvenir et surtout, que se cache-t-il derrière la volonté de l'oubli? Son statut historique est obscur, et ne contribue certes pas à légitimer sa commémoration. Pourtant, le quartier chinois de Québec est bien vivant dans l'imaginaire. Le stéréotype de *Chinatown* structure l'idée du lieu et fédère ainsi les discours sur la présence chinoise à Québec autour d'une figure malléable, qui s'adapte aux différentes subjectivités. Si le discours sur ce quartier n'est pas homogène, il n'en est pas moins problématique pour l'idée que la ville de Québec se fait d'elle-même et de son histoire. Son existence apparaît comme une faille dans le discours sur Québec, que plusieurs intervenants exploitent afin de critiquer différents phénomènes propres à la Vieille Capitale. L'utilisation du stéréotype de *Chinatown* et la réactualisation du lieu dans les discours semblent être toujours, au moins partiellement, politiques. Même si le quartier chinois est disparu, il a acquis le pouvoir de perturber le discours triomphaliste entourant l'homogénéité de la ville de Québec. C'est justement parce qu'il n'existe plus que sa résurgence dans le discours, inattendue et provocatrice, restera profondément subversive.



Isabelle Kirouac-Massicotte

Université du Québec à Montréal

Spirit Lake.
Un camp de concentration
au cœur de la forêt abitibienne

La mémoire des lieux est le plus souvent secrète, inaccessible. En étudiant une carte géographique de l’Abitibi aujourd’hui, il est impossible de se douter que des immigrants y ont été internés pendant près de deux ans au début du XX^e siècle. Et pourtant, Spirit Lake est un camp de concentration créé dans le village de La Ferme, en Abitibi, région fraîchement ouverte à la colonisation lors de la Première Guerre mondiale. D’origine ukrainienne, la majorité des individus dirigés vers Spirit Lake sont emprisonnés à cause de leur appartenance à l’Autro-Hongrie, en guerre contre leur pays d’accueil¹. Ces prisonniers à qui on a injustement retiré tous les droits et qui sont restés dans

1. De la fin du XVIII^e siècle à 1917, une partie de l’Ukraine, la Galicie et la Bucovine, appartient effectivement à l’Empire austro-hongrois, tandis que les autres régions du pays sont en territoire russe, un pays allié du Canada pendant la Première Guerre mondiale.

l'ombre de l'histoire québécoise pendant plus de 60 ans ont récemment pu prendre la parole à travers différentes productions traitant du camp abitibien.

Cette étude constitue une analyse de Spirit Lake à partir de discours portant sur ce lieu méconnu, laquelle sera réalisée en fonction de trois couches discursives : le discours littéraire, regroupant le roman jeunesse *Spirit Lake*² de Sylvie Brien et le roman historique *Liberté défendue*³ de Gilles Massicotte; le discours documentaire, avec *Spirit Lake*⁴ de Jean Laflamme et le court métrage *Freedom Had a Price*⁵ de Yuri Luhovy, qui dresse un portrait des principaux camps au Canada; ainsi que le discours touristique représenté par le site Web de la Corporation Camp Spirit Lake⁶. La rencontre entre ces discours, qui ont des objectifs et des intérêts variés, permet d'effectuer un important travail de mémoire sur cet épisode méconnu et oublié de l'histoire du Québec. On remarque aussi que tous les documents étudiés sont relativement récents; même si des discours plus anciens existent, ils sont réduits à de très brefs articles et à de simples mentions⁷.

2. Sylvie Brien, *Spirit Lake*, Paris, Gallimard, 2008, 237 p.

3. Gilles Massicotte, *Liberté défendue. L'Abitibi concentrationnaire*, Hull, Vents d'Ouest, 1998, 158 p.

4. Jean Laflamme, *Spirit Lake. Un camp de concentration en Abitibi durant la Grande Guerre*, Montréal, Maxime, 1989, 59 p.

5. Yuri Luhovy, *Freedom Had a Price*, Canada, 1994, 55 min.

6. Corporation Camp Spirit Lake, « Spirit Lake. Camp de détention — Internment Camp. Abitibi, 1915-1917 », www.campspiritlake.ca (16 avril 2011).

7. Ces documents sont : Pierre Trudelle, *L'Abitibi d'autrefois, d'hier et d'aujourd'hui*, Amos, s.é., 1937, 394 p.; Collectif, *Programme-souvenir. Vingt-cinquième anniversaire de l'Abitibi fêté à Amos, 1913-1938*, Québec, s.é., 1938, 160 p.; Joseph-Ulric Dumont, *Le Pays du domaine*, Amos, s.é., 1938, 215 p.; Arthur Prévost, *Par la croix et la charrue*, Montréal, Éditions princeps, 1939, 94 p.; Robert Rumilly, *Histoire de la province de Québec*, Montréal, B. Valiquette, 1940, vol. 19 et 21; Gérard Ouellet, *Un royaume vous attend, l'Abitibi*, Québec, Ministère de la Colonisation, 1950, 83 p.; Collectif, *Cinquantième anniversaire de l'Abitibi fêté à Amos, 1913-1964*, Amos, s.é., 1964, 208 p. On retrouve les premières traces du lieu dans le fonds d'archives conservé sous le titre *Secretary of State. Custodian of Enemy Property, World War I, Internment Operations* (RG-6, D-1), à Archives Canada, dans lequel une vingtaine de chemises concernent les quatre camps québécois. Les ébauches d'articles et les documents archivistiques qui s'y trouvent ne seront pas utilisés dans cette analyse, parce que ces sources sont déjà utilisées par Laflamme dans son ouvrage.

Après un bref retour historique expliquant le contexte d'émergence des camps de détention canadiens, nous analyserons l'empreinte laissée par Spirit Lake dans l'imaginaire. Les recoupements et les divergences entre les couches discursives permettent ainsi d'identifier les trois paradigmes les plus représentatifs du lieu, qui sont complémentaires et qui seront étudiés de manière à suggérer une entrée progressive au cœur du lieu : son éloignement extrême, qui justifie l'emplacement du camp, la forêt qui l'entoure et qui occupe un rôle paradoxal au sein des discours, et pour terminer, le camp de concentration, qui nous amène au cœur de l'expérience humaine vécue et dont le pouvoir s'étend au-delà des fils barbelés.

Émergence des camps de détention au Canada

Les Ukrainiens ne sont pas les seuls à être emprisonnés dans les camps canadiens; il y a aussi les autres Austro-hongrois, c'est-à-dire les Croates, les Tchèques et les Slovaques, ainsi que les Allemands, les Bulgares et les Turcs, tous non naturalisés. La descente aux enfers de ces immigrants commence avec la dépression d'avant-guerre, alors qu'ils sont les premiers à perdre leur emploi et se retrouvent ainsi « dépendants de l'assistance sociale alors dispensée par les villes⁸ ». Tandis que leur survie est conditionnelle à cette aide, ces résidents non naturalisés sont perçus comme un poids pour la société, et le gouvernement fédéral, qui reçoit de nombreuses pressions, est contraint de trouver une solution. Le début de la guerre, le 6 août 1914, conjugué à la situation économique précaire des nouveaux arrivants, entraîne l'adoption, le 22 août, de la Loi sur les mesures de guerre, « which granted the governor in council unparalleled authority to exercise sovereign powers, severely curtailing traditional rights [...]. Suspicion of illegal activity alone was sufficient cause for search, arrest, and detention⁹. » Ainsi, ces Européens d'origine,

8. Gilles Massicotte, *op. cit.*, p. 17.

9. Bohdan S. Kordan, *Enemy Aliens, Prisoners of War. Internment in Canada During the Great War*, Montréal / Kingston, McGill-Queen's University Press, 2002, p. 17 : « [La Loi sur les mesures de guerre] procurait au gouverneur une autorité sans précédent dans l'exercice de ses pouvoirs, en restreignant sévèrement les droits traditionnels. Le moindre doute à propos d'une activité illégale était suffisant pour fouiller, arrêter et détenir une personne. » [nous traduisons]

qui sont désormais des ennemis aux yeux de leur pays d'accueil, sont susceptibles d'être contrôlés, enregistrés et, ultimement, internés¹⁰.

Spirit Lake est l'un des quatre camps de détention qui existent au Québec à la même époque, et l'un des 26 camps canadiens¹¹. Le premier camp est fondé le 18 août 1914 par le général William Dillon Otter, en charge des opérations d'internement pour tout le pays, à Fort Henry, près de Kingston, en Ontario, avec un total de 500 prisonniers, majoritairement ukrainiens et allemands. Puisque l'ouverture de ce centre d'internement correspond à une période d'intensification des pressions politiques et des arrestations d'immigrants, d'autres camps doivent rapidement être construits. Le 13 janvier 1915, le camp abitibien, qui doit son nom au Lac de l'Esprit¹², se trouvant à proximité, est fondé. Spirit Lake est représentatif de l'ensemble de ces centres d'internement; leurs caractéristiques, que ce soit l'isolation, le travail de défrichement¹³ ou les conditions de vie pénibles, s'appliquent toutes au camp abitibien.

10. Cependant, il existe une façon d'éviter les camps de détention : l'enregistrement. Les nouveaux arrivants sont contraints d'avoir en permanence en leur possession une carte d'identité et des papiers qui autorisent leurs déplacements. Ils risquent l'internement s'ils refusent de s'enregistrer ou s'ils sont considérés comme une menace pour la sécurité nationale; alors qu'ils sont soumis à de nombreuses contraintes et que le moindre comportement suspicieux de leur part peut les mener à l'emprisonnement, la possibilité qu'ont les immigrants d'éviter les camps de détention est bien mince.

11. Les autres camps sont situés au Québec (Valcartier, Beauport et Montréal); en Nouvelle-Ecosse (Amherst et Halifax), en Ontario (Petawawa, Fort Henry, Niagara Falls, Toronto, Sault Ste. Marie et Kapuskasing), au Manitoba (Winnipeg et Brandon), en Alberta (Munson, Lethbridge, Jasper, Banff et Castle Mountain) et surtout en Colombie-Britannique (Field, Revelstoke, Vernon, Monashee, Edgewood, Fernie et Nanaimo). (Lubomir Luciuk, *In Fear of the Barbed Wire Fence. Canada's First National Internment Operations and the Ukrainian Canadians, 1914-1920*, Kingston, Kashtan Press, 2001, 171 p.)

12. Une légende locale veut que des Amérindiens qui ont campé sur ce rivage aient aperçu au-dessus du point d'eau une grosse étoile qu'ils ont pris pour une divinité.

13. Le défrichement vise à établir ultimement sur ces terres une ferme expérimentale fédérale ainsi qu'une école d'agriculture, qui seront en effet en fonction de 1945 à 1960. (Christian Roy, « Le camp de détention de Spirit Lake en Abitibi. Vestiges d'un complexe carcéral de la Première Guerre mondiale », *Site de l'Association des archéologues du Québec*, http://www.archeologie.qc.ca/passee_spiritlake_fr.php [21 juin 2011])

Le camp de Spirit Lake est le plus grand au Québec, si l'on considère son nombre de détenus¹⁴, sa superficie et l'importance des bâtiments qui le composent. Dans l'enceinte du camp, on retrouve dix baraques, une boulangerie, une cuisine, un magasin et un entrepôt; sur deux petites collines, il y a le *mess* des officiers (une sorte de cantine où ceux-ci prennent leurs repas), une prison et un hôpital. À l'extérieur de la clôture de barbelés, les familles des officiers habitent des chalets en bois rond d'un côté, et de l'autre se trouvent une chapelle, un petit cimetière et le village de Lilienville, où les proches de certains prisonniers vivent dans des maisons rudimentaires¹⁵. Ainsi, Spirit Lake, par son nombre élevé de prisonniers et l'importance de ses constructions, se rapproche d'un véritable village, alors qu'Amos, à l'époque la plus grande localité à proximité, ne compte que 500 âmes. Toutefois, contrairement à Amos, où la colonisation est en plein essor, le camp de concentration est un lieu temporaire qui fermera ses portes le 28 janvier 1917¹⁶. Ce ne sont ainsi que deux années d'histoire qui ont alimenté tous les discours que nous détenons au sujet de Spirit Lake.

Ce camp se distingue surtout des vingt-cinq autres camps canadiens parce qu'il a fait l'objet, à lui seul, de trois romans (*Liberté défendue*, *Prisonniers de la grande forêt*¹⁷ et *Spirit Lake*) et d'un essai (*Spirit Lake. Un camp de concentration en Abitibi durant la Grande Guerre*). Même si la documentation sur Spirit Lake est plutôt mince, elle est plus importante que celle concernant les autres centres de détention. C'est donc dire que le camp abitibien a marqué l'imaginaire d'une façon particulière.

14. En 1916, on compte 1 312 détenus à Spirit Lake. (Gilles Massicotte, *op. cit.*, p. 151)

15. Gilles Massicotte, *op. cit.*, p. 10-11.

16. Jean Laflamme, *op. cit.*, p. 53.

17. Marsha Forchuk Skrypuch, *Prisonniers de la grande forêt. Anya Soloniuk, fille d'immigrants ukrainiens*, traduit de l'anglais par Martine Faubert, Toronto, Editions Scholastic, 2008, 243 p.

Destination *no man's land*

L'éloignement extrême de l'Abitibi, qui justifie l'emplacement du camp, constitue une notion primordiale dans toute analyse discursive de Spirit Lake : « [L]a région de l'Abitibi, fraîchement ouverte à la colonisation, était séparée du reste du Québec par 300 miles [sic] de forêts, ce qui diminuerait les dangers d'évasions¹⁸. » Non seulement le fait d'interner des individus au milieu de nulle part réduit leurs chances de s'évader tout en les coupant complètement de leur société d'accueil, mais l'Abitibi, au plan imaginaire, est considérée comme un lieu hors du monde. Dans le roman jeunesse *Spirit Lake*, l'un des prisonniers nouvellement arrivés prend conscience de cet éloignement : « Aucun de nous ne pourra s'en évader puisque cinq cents kilomètres de forêt séparent la région de l'Abitibi du monde civilisé. En d'autres mots, on va nous parquer dans un *no man's land*¹⁹. » Sitôt arrivé, le prisonnier songe déjà à quitter le lieu. Malgré qu'il s'agisse d'une région alors inconnue pour lui, l'immigrant ukrainien perçoit immédiatement l'endroit comme hostile et exclu de toute civilisation, d'où le titre du troisième chapitre de l'ouvrage : « Destination *no man's land* ». Cette opinion est aussi partagée par l'un des personnages de *Liberté défendue*, l'épouse d'un médecin-officier : « Ça pas d'allure de vivre dans un endroit pareil! Pourquoi tu laisses pas l'armée? Tu pourrais travailler à l'hôpital de Trois-Rivières. [...] Là-bas, on serait parmi la civilisation et surtout près des nôtres. Mais l'Abitibi...²⁰ » Ce personnage est opprimé par le lieu, malgré qu'elle n'en soit pas prisonnière; l'isolement du camp la maintient en effet à l'écart de ses proches, ce qui est ressenti comme une souffrance. Ainsi, que l'on soit incarcéré ou libre, l'éloignement rend l'Abitibi-Témiscamingue difficilement habitable : tous sont victimes de Spirit Lake.

Pour l'immigrant, il est carrément impossible d'« habiter » ce lieu, au sens où Michel de Certeau le décrit dans *L'invention du quotidien* :

18. Jean Laflamme, *op. cit.*, p. 11.

19. Sylvie Brien, *op. cit.*, p. 54.

20. Gilles Massicotte, *op. cit.*, p. 120.

l'immigrant trafiquerait les manières de faire du lieu d'accueil pour se l'approprier, puisqu'il ne peut « sortir de la place où il lui faut bien vivre et qui lui dicte une loi²¹ ». Ici, l'expression « lieu d'accueil » ne peut être utilisée pour désigner Spirit Lake. La loi du camp de concentration ne semble laisser aucune marge de manœuvre, aucun espace de jeu — bien que la fiction réussisse à en aménager un, comme nous le verrons plus tard. L'exil vécu par les Ukrainiens est donc double, alors qu'ils sont à la fois arrachés à leur patrie et à leur province d'accueil. L'espace de vie que leur « fournissent » les autorités est un espace d'oppression officiel, encadré par les forces militaires²². Alors que les nouveaux arrivants sont en relation avec des soldats auxquels ils doivent obéir, le rapport à l'autre est très problématique : ces Canadiens sont chargés de surveiller les Ukrainiens et de faire feu en leur direction en cas d'évasion. Le rapport d'autorité entre les prisonniers et leurs gardiens est marqué par l'arrogance et le mépris, comme le déclare Werner Beausenhardt, professeur à l'Université d'Ottawa, dans le documentaire *Freedom Had a Price*. Les descendants des prisonniers du camp perçoivent le côté surréaliste de cet épisode concentrationnaire, alors que le recul historique rend aujourd'hui incompréhensibles les raisons de leur internement. C'est ce que démontre le témoignage de Frances Haskett, la fille de Mary Manko Haskett, internée à Spirit Lake alors qu'elle était enfant : « We couldn't believe that my mother, born in Canada, and my grandparents, who came here for a better life, would be put in a prison camp with their rights taken away from them [...]. That was someplace else, not in Canada²³. » L'éloignement se réalise donc physiquement et métaphoriquement : les détenus de Spirit Lake sont bel et bien tirés hors du monde, arrachés à leur identité, leur rêve, leur statut de sujet.

21. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990 [1980], p. 51-52.

22. Jean Laflamme, *op. cit.*, p. 16.

23. Yuri Luhovy, *op. cit.* : « Nous n'arrivions pas à croire que ma mère, née au Canada, et mes grands-parents qui étaient venus ici pour avoir une vie meilleure, seraient enfermés dans des camps de détention et se verraient retirer leurs droits [...]. Cela devait s'être passé ailleurs, cela ne pouvait pas arriver au Canada. » [nous traduisons]

Décrit comme un lieu coupé du réel, le camp demeure lié au reste du Québec — et du monde — par un seul élément, qui représentera désormais tous les possibles : le chemin de fer transcontinental. Reliant directement Amos au sud du Québec dès 1914, il s'étend sur l'ensemble du pays et facilite le ravitaillement du camp. Il est d'une grande utilité pour transporter la nourriture et les vêtements achetés à Amos. Selon le site Web de la Corporation Camp Spirit Lake, l'essor économique rendu possible par la voie ferrée est « considérable pour l'époque : près de 250 000 \$ sont dépensés en vêtements et en nourriture²⁴ ». Le mouvement de colonisation étant stoppé par la déclaration de guerre, l'internement des Ukrainiens est interprété comme un moyen de développer l'économie de la région, alors que les commerces amossois risquent la faillite. Le site Web s'attarde ainsi sur la fonction pratique du chemin de fer.

Cependant, dans les romans étudiés, le chemin de fer transcontinental possède une tout autre symbolique : il est la voie vers la liberté. Ainsi, dans le roman de Sylvie Brien, le chemin de fer sert de repère au jeune Iwan, qui est en fugue : « Quand le train se fut éloigné en direction de Québec, Iwan attendit encore longtemps, couché dans la neige, le cœur battant. Puis, il s'était levé et avait suivi la voie ferrée pour revenir en direction d'Amos²⁵. » Suivre cette voie, qui constitue le seul lien avec le monde extérieur, ne peut que l'éloigner du camp et le rapprocher de la civilisation, en commençant par le village d'Amos.

La voie ferrée a sensiblement la même fonction dans l'œuvre de Gilles Massicotte, où elle représente un espoir de liberté et mène les fugitifs de Spirit Lake jusqu'à la demeure des Zimmerman, qui sont censés les aider à rejoindre la gare de La Sarre pour ensuite fuir vers l'ouest :

Un jour, Pawel m'a appris que plus à l'ouest, près d'une petite ville appelée La Sarre, là où la rivière White Fish traverse

24. Corporation Camp Spirit Lake, « Spirit Lake. Histoire/Some History », http://www.campspiritlake.ca/?page_id=109 (16 avril 2011).

25. Sylvie Brien, *op. cit.*, p. 229.

la voie ferrée, il y a des Allemands naturalisés : les frères Zimmerman. Ce sont des squatters qui se sont établis le long de la Transcontinentale²⁶.

Dans ce roman, la libération ne passe donc pas par le même endroit, mais se réalise par le même moyen : le chemin de fer.

À travers la fiction, la voie ferrée constitue aussi le seul fil qui rattache le sujet à sa propre histoire. Dans le texte de Brien, elle ne représente pas seulement un lien avec la civilisation, elle initie une démarche mémorielle. L'un des personnages du roman, Peter, retourne à La Ferme plusieurs années plus tard : « Aussi fus-je grandement étonné de recevoir comme présent, le jour de mon centième anniversaire, un billet de train qui avait pour destination le village de La Ferme²⁷. » Pour permettre à son personnage de retourner à l'ancien camp de Spirit Lake, l'auteure choisit le train. Ce choix n'est pas fait au hasard : comme on a pu le montrer plus tôt, le chemin de fer est chargé d'une grande force symbolique dans l'ouvrage. La voie ferrée permet à Peter de faire une sorte de pèlerinage vers ce lieu de son adolescence qu'il ne pensait jamais revoir : le chemin de fer transcontinental ne permet pas uniquement de quitter le camp, il rend aussi un retour possible. Cependant, une fois arrivé sur le site, le personnage réalise qu'un travail de mémoire est presque impossible à faire : « Je fus déçu. Il ne restait aucun vestige du camp de concentration. Ni barbelés ni baraque, ni village ni route. Rien. Tout avait disparu, balayé par le temps, aspiré dans le tourbillon d'amnésie collective des hommes²⁸. » De cette façon, la voie ferrée reste, en quelque sorte, le seul véritable repère auquel Peter puisse s'accrocher pour reconstituer cet épisode de sa vie.

L'éloignement extrême de l'Abitibi est difficilement vécu, que ce soit par les prisonniers ukrainiens ou encore par les Québécois qui y travaillent. Toutefois, le chemin de fer, unique lien avec la civilisation, constitue un facteur qui réduit l'isolation du lieu et donne ainsi l'espoir

26. Gilles Massicotte, *op. cit.*, p. 70.

27. Sylvie Brien, *op. cit.*, p. 232.

28. *Ibid.*

de quitter Spirit Lake. De nos jours, alors qu'il ne reste plus rien sur le site qui puisse évoquer le camp, sinon un petit cimetière difficile d'accès, la voie ferrée peut être considérée comme l'un des rares vestiges de cet épisode concentrationnaire. De cette façon, le chemin de fer transcontinental réduit non seulement l'éloignement géographique, mais aussi l'éloignement temporel, parce qu'il est l'un des seuls éléments de l'époque de Spirit Lake à être encore visible aujourd'hui.

Une forêt aux multiples périls

La forêt est intrinsèquement liée à l'éloignement extrême du camp : c'est elle qui sépare Spirit Lake du reste de la province. Non seulement les bois isolent l'Abitibi, mais les auteurs les associent aux principaux périls qui menacent les détenus : le travail, l'exploitation et la précarité des conditions de vie. Les prisonniers du camp passent effectivement beaucoup de temps en forêt à couper du bois de chauffage par des températures excessivement basses. Ils n'ont pas l'expérience d'un tel climat et ne possèdent pas les vêtements nécessaires pour se protéger du froid, risquant ainsi de sévères engelures : « En 1915, avant les progrès du défrichement de l'Abitibi, la situation était encore pire. "Le sol gelait à la glace tous les mois de l'année", de témoigner un pionnier²⁹. » Le climat abitibien d'alors, qui est particulièrement hostile — le mercure atteignant parfois les -50° C — se trouve au cœur de la représentation que font les auteurs de Spirit Lake.

Alors que ce sont les engelures qui font souffrir les détenus tout l'hiver, l'hostilité de la forêt change de visage pendant la période estivale : « [D]es nuages mouvants de petites mouches noires et de maringouins harcelaient les travailleurs, bloquant leur vision, les piquant, envahissant les bouches et les narines³⁰. » Les prisonniers sont totalement démunis devant ces minuscules ennemis qui tentent d'envahir jusqu'à l'intérieur de leur corps : peu importe la saison, la forêt n'offre aucun répit et

29. Jean Laflamme, *op. cit.*, p. 24.

30. Gilles Massicotte, *op. cit.*, p. 87.

n'est définitivement pas un endroit où il est facile de travailler. Les insectes ne sont pas les seuls à peupler la forêt, aussi occupée par des animaux sauvages : « La forêt est infestée de loups [...]. Une meute nous a encerclés. Un gros mâle est même venu me renifler. Les carabiniers ont dû le faire déguerpir à coups de fusils³¹. » Ces loups représentent un obstacle supplémentaire pour les prisonniers qui songent à s'évader, à un point tel que le fait d'être incarcéré semble préférable à la fuite en forêt : « [O]ublie ces stupides fils barbelés. Ils ne sont là que pour te protéger des loups³². » Dans ce passage où un détenu se parle à lui-même, la principale fonction des barbelés est inversée, ils protègent le prisonnier au lieu de le retenir.

On retrouve un discours similaire dans l'ouvrage de Gilles Massicotte, alors que deux prisonniers évadés frayent leur chemin dans les bois : « [L]es moustiques avaient continué à poursuivre les deux fuyards [...]. Et le soleil tapait dur sur les marcheurs qui furent vite en sueur [...]. Leurs lèvres devinrent sèches [...]. Ils en arrivaient presque à regretter le camp de concentration³³. » Dans le discours littéraire, les conditions de survie dans la forêt abitibienne sont telles que les fugitifs en viennent à souhaiter un retour à l'emprisonnement. De cette façon, tandis que les espoirs d'évasion s'évanouissent, l'horreur vécue à Spirit Lake se propage au-delà des fils barbelés et contamine les bois, qui se présentent comme un immense camp encore plus hostile.

Cependant, dans la fiction, la forêt n'est pas qu'un lieu aux multiples dangers, elle constitue aussi un refuge et un gage de liberté, ce qui lui confère un rôle ambigu dans les romans. Dans l'ouvrage de Sylvie Brien, le jeune Peter part pour Amos, accompagné d'un soldat : « Un sentiment de bien-être et de liberté m'envahissait au fur et à mesure que nous nous enfoncions dans cette forêt d'épinettes rachitiques³⁴. » Loin d'être une source de peur, la forêt apaise l'homme. Celle qui

31. Sylvie Brien, *op. cit.*, p. 58.

32. *Ibid.*, p. 140.

33. Gilles Massicotte, *op. cit.*, p. 100.

34. Sylvie Brien, *op. cit.*, p. 181.

entoure Spirit Lake peut être réconfortante, mais elle peut aussi servir de repaire aux fugitifs, comme le démontre ce passage où Iwan, le frère de Peter, raconte son évasion : « Je me sentais protégé. Je me suis couché en boule au pied d'un arbre, je me suis couvert de branches de sapin et j'ai dormi un petit coup³⁵. » Il n'y a aucune trace de danger; la forêt permet même, par le camouflage avec les branches, de soustraire le jeune Ukrainien au regard des officiers qui sont à sa recherche.

Ces aspects bénéfiques de la forêt se retrouvent aussi dans *Liberté défendue*, où les deux personnages en fuite se tapissent dans les bois : « Ils traversèrent l'endroit et se réfugièrent dans la forêt voisine. Ils firent un petit feu et s'endormirent³⁶. » Alors que les fugitifs arrivent à La Sarre, d'où ils souhaitent prendre le train pour fuir vers l'ouest, ils demeurent cachés dans la forêt, ne souhaitant pas être repérés par les villageois, avertis de leur évasion. Il est plutôt révélateur que le seul discours qui traite de la forêt comme refuge soit littéraire. En effet, le discours littéraire donne à lire, avec ses nuances, la petite histoire, celle des prisonniers en rapport avec leur milieu. La littérature peut « servir de source précieuse susceptible de mettre en valeur l'originalité et la personnalité des lieux³⁷ ». La forêt n'est plus simplement un vaste terrain peuplé d'arbres, elle devient un personnage dans les récits de Massicotte et de Brien.

Tandis que les romans réactualisent l'ambiguïté de la forêt — elle rend la survie difficile, mais elle se fait aussi complice des fugitifs —, les discours documentaire et touristique voient dans les bois une multitude d'arbres à couper. La forêt constitue en effet le principal lieu de travail des prisonniers. On s'attend à ce que ceux-ci défrichent le territoire et se procurent leur propre combustible : « Les hivers se passaient surtout à couper le bois de chauffage [...] la dureté du climat en exigeait une quantité énorme à brûler³⁸. » Malgré le manque d'expérience

35. *Ibid.*, p. 229.

36. Gilles Massicotte, *op. cit.*, p. 103.

37. Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 27.

38. Jean Laflamme, *op. cit.*, p. 39.

des travailleurs dans la coupe d'arbres, Jean Laflamme affirme que « les accidents [de travail] furent peu nombreux. Les malaises les plus fréquents, hors les indispositions courantes, étaient la hernie et les maux de dents³⁹ ». Cependant, le documentaire *Freedom Had a Price* laisse entrevoir une réalité beaucoup plus sombre. On parle de nombreux blessés et de plusieurs cas d'engelures graves lors des défrichements à Spirit Lake : il est même question de cas de cécité et d'amputation chez les prisonniers-travailleurs. On peut se demander pourquoi le discours de Jean Laflamme diffère autant de celui de Yuri Luhovy : est-ce par manque de documentation ou s'agit-il d'une omission volontaire? En fait, bien qu'il subsiste des documents factuels, très peu de témoignages nous sont parvenus, ce qui rend la mémoire de Spirit Lake fragmentaire. Comme peu de voix possèdent la légitimité de fixer l'expérience du camp abitibien, il incombe aux auteurs de combler ce vide discursif en imprimant leur vision sur le lieu. Ici, Laflamme et Luhovy ont un objectif différent; tandis que *Spirit Lake* de Laflamme semble destiné à donner un portrait synthétique de la vie au camp, le ton du court métrage, qui a pour visée de montrer la dureté de l'existence dans les camps de détention canadiens, se veut dénonciateur. Le film donne entre autres la parole à Mary Manko Maskett, la dernière survivante de Spirit Lake, décédée en 2007 à l'âge de 98 ans, ce qui contribue à appuyer la vision du réalisateur. Les contradictions qui existent au sein des discours documentaires démontrent l'aspect polémique et malléable du lieu.

Les conditions de travail au camp sont également mentionnées sur le site Web de la Corporation Camp Spirit Lake : « Les prisonniers de Spirit Lake étaient sous la Convention de La Haye⁴⁰. Ils pouvaient travailler strictement à subvenir à leurs besoins⁴¹. » Selon cette Convention, les tâches des internés auraient dû se limiter à la cuisine, au nettoyage

39. *Ibid.*, p. 31.

40. Il s'agit de la « Convention (IV) concernant les lois et coutumes de la guerre sur terre. La Haye, 18 octobre 1907 ». Comité international de la Croix-Rouge, « Droit international humanitaire », www.irc.org/dih.nsf/full/195 (21 janvier 2012).

41. Corporation Camp Spirit Lake, « Spirit Lake. Visite virtuelle/Virtual Tour », http://www.campspiritlake.ca/?page_id=111 (11 avril 2011).

des baraques, au ramassage des branches pour la confection de matelas de fortune et à la coupe du bois de chauffage. Toutefois, les autres représentations de Spirit Lake montrent que l'organisation effective du camp ne respectait pas cette Convention. Le roman de Massicotte suggère certains abus. Dans cet extrait est mise en scène l'exploitation des prisonniers dont la force de travail est utilisée au profit d'un officier : « [J]e pourrais obtenir une terre arable de cent acres située aux limites du camp [...]. Et à la fin de la guerre, lorsque la colonisation reprendra, je pourrais en tirer grand profit, car les prisonniers l'auront bûchée et essouchée pour moi⁴². » Les immigrants sont donc exploités par leurs géôliers, sous le prétexte qu'ils appartiennent à une patrie ennemie. L'écart qui existe entre le discours de la Corporation et celui de Massicotte semble confirmer l'objectif recherché par chacun. La Corporation Camp Spirit Lake veut rendre le site visitable et évite de donner une image trop dépréciative du lieu : la Corporation souhaite effectivement susciter la curiosité des gens plutôt que la honte, afin de faire de Spirit Lake un important attrait touristique. Quant à Gilles Massicotte, il expose la piètre qualité de vie des détenus tout en restant fidèle aux faits historiques : son roman est en effet le fruit de longues recherches, à un point tel que sa posture ressemble souvent plus à celle d'un journaliste qu'à celle d'un écrivain.

Ainsi, les discours littéraire et documentaire, qui ont en commun une tangente militante, s'opposent au discours touristique, alors que la Corporation semble vouloir masquer toute controverse afin de créer un lieu digne d'être visité, déchargé de tout questionnement éthique. Pour réaliser cet objectif, la Corporation procède à un travail minutieux de sélection et de reformulation des faits à présenter au touriste. Bella Dicks exprime bien les interrogations que sous-tend cette opération : « What kinds of information are being made legible and what kinds illegible: what does legibility illuminate and what does it obscure?⁴³ »

42. Gilles Massicotte, *op. cit.*, p. 75.

43. Bella Dicks, *Culture on Display. The Production of Contemporary Visitability*, Maidenhead, Open University Press, 2004, p. 12 : « Quelles sortes d'informations sont rendues lisibles ou encore illisibles : quels sont les éléments mis en lumière ou maintenus dans l'ombre par cette lisibilité? » [nous traduisons]

Cette question vaut pour tous les discours, mais elle s'impose davantage dans le cas de la Corporation, qui choisit de montrer ou non certains éléments de l'histoire du camp dans l'exposition permanente tenue au centre d'interprétation de La Ferme, ouvert le 28 juin 2011. Effectivement, même si le site contient des informations, tel le nombre de détenus, et une description physique assez précise de Spirit Lake, il passe sous silence l'aspect humain, notamment l'injustice et l'absurdité inhérentes à ces emprisonnements ainsi que les difficiles conditions de vie des détenus. Dans le discours touristique, le camp n'est donc pas décrit comme un lieu honteux, mais plutôt comme un site témoignant d'un épisode parmi d'autres de l'histoire québécoise qu'il importe de connaître, mais pas de dénoncer.

Un camp de concentration

Les deux premiers paradigmes analysés, l'éloignement extrême et la forêt, concernaient tous deux davantage les conditions extérieures du camp de Spirit Lake. Le troisième et dernier paradigme, le camp de concentration, nous amène au cœur de l'aspect humain du lieu. Spirit Lake se présente comme un lieu aux multiples prisons d'où l'on ne peut s'échapper que par la folie ou la mort. La spécificité du camp de Spirit Lake, par rapport aux autres camps canadiens, est mise en valeur dans le discours documentaire : « Seul celui de Spirit Lake [...] offrait le type classique du véritable camp de concentration. Son ensemble de baraques trapues formait, en bordure d'un chemin de fer, une sorte de petit village étroitement ceinturé d'une haute clôture de barbelés⁴⁴. » Cette représentation de Spirit Lake en tant que camp de concentration constitue un point litigieux dans l'ensemble des discours étudiés. Selon Joël Kotek et Pierre Rigoulot, les traits distinctifs d'un camp de concentration sont les suivants :

Ces camps se caractérisent par une quadruple logique d'avilissement, de rééducation, de travail et d'anéantissement.

44. Jean Laflamme, *op. cit.*, p. 10.

[...] Ces camps sont les seuls à prospérer en dehors des périodes de guerre ou de crise : ils font corps avec l'idéologie et le projet politique qui les portent⁴⁵.

Les auteurs des documents analysés ici mettent l'accent sur un ou plusieurs de ces aspects afin d'inscrire Spirit Lake à l'intérieur de ce schéma du phénomène concentrationnaire. Selon le roman de Massicotte, le camp a pour objectif d'humilier les détenus, notamment en les enfermant dans le « trou noir », le surnom de la prison, où ils ne peuvent se laver et demeurent parfois toute une semaine⁴⁶. La volonté de rééducation serait perceptible dans les changements imposés par les autorités au mode de vie des Ukrainiens, tandis que le travail des prisonniers occupe une place de premier plan dans tous les discours et est souvent assimilé à une dénonciation de l'exploitation qui y est pratiquée. Comme on le verra plus loin, l'anéantissement est l'un des aspects les plus représentés du camp abitibien, alors que plusieurs auteurs mentionnent la disparition des prisonniers, que ce soit par la folie ou la mort. Spirit Lake, ainsi que les autres camps canadiens, ont une portée qui s'étend au-delà de leurs limites physiques et temporelles, puisque le bureau des opérations d'internement ne ferme ses portes qu'en 1920, soit deux ans après la fin du conflit mondial. De plus, les Ukrainiens, même ceux qui sont des citoyens canadiens naturalisés, sont privés de leur droit de vote lors de l'élection fédérale de 1917. Ainsi, Spirit Lake s'inscrit dans un projet politique plus large, qui consiste à ostraciser et à aliéner les résidents d'origine étrangère qui sont associés à une menace extérieure, ce sur quoi insistent les discours littéraire et documentaire.

Même si ces auteurs défendent l'emploi du terme « camp de concentration » pour désigner le camp abitibien, le site de la Corporation Spirit Lake préfère quant à lui utiliser le terme « camp de détention ». Les « camps de détention » s'inscrivent dans le phénomène concentrationnaire, mais cette appellation constitue un euphémisme

45. Joël Kotek et Pierre Rigoulot, *Le siècle des camps*, Paris, JC Lattès, 2000, p. 21-22.

46. Gilles Massicotte, *op. cit.*, p. 66.

pour certains. En effet, selon Kotek et Rigoulot, même si « les conditions de vie peuvent y être rigoureuses, parfois atroces », la portée de ces camps, « qui ignorent le travail forcé », est temporaire⁴⁷. Contrairement aux camps de concentration, les détenus n’y sont donc pas exploités et le pouvoir qu’exercent les camps d’internement se termine avec le conflit qui les a engendrés. La Corporation Camp Spirit Lake mise sur le caractère ambigu du lieu en employant le terme « camp de détention » afin de promouvoir le centre d’interprétation; elle évite d’en évoquer les aspects moins reluisants, notamment l’exploitation des prisonniers ainsi que la prolongation, après la guerre et la fermeture du camp, de la suspension de leurs droits.

La grande surveillance qui existe dans le camp, abordée dans *Liberté défendue*, participe aussi à associer Spirit Lake à l’idée du camp de concentration : « Vos baraques seront inspectées à tous les matins et vous serez dénombrés deux fois par jour. Le couvre-feu est à neuf heures chaque soir. Vous devez le respecter⁴⁸. » Lorsqu’ils ne travaillent pas, les immigrants disposent d’une liberté de mouvement très relative; les temps libres auxquels ils ont droit sont rares : « La monotonie de l’existence des détenus ne pouvait être brisée qu’en leur fournissant une occupation continue, faisant alterner le travail avec la récréation. Il fallait éviter chez eux l’excès de temps libre⁴⁹. » Ainsi, le grand nombre d’heures travaillées semble justifié par la platitude de la vie au camp, qui démoralise les détenus : le temps, qui s’avère aussi emprisonnant que l’espace, est un facteur d’aliénation caractéristique aux camps de concentration.

Même si elle n’est pas le seul élément de Spirit Lake qui contribue à l’enfermement, il existe tout de même une prison à proprement parler dans le camp : « La prison nous demeurait invisible, à environ deux cents mètres des barbelés, mais Nordman nous assura qu’elle existait

47. Joël Kotek et Pierre Rigoulot, *op. cit.*, p. 21.

48. Gilles Massicotte, *op. cit.*, p. 25.

49. Jean Laflamme, *op. cit.*, p. 37.

bel et bien et qu'elle avait réussi à dompter toutes les fortes têtes de Spirit Lake⁵⁰. » Il est intéressant de noter que cette prison, ou « trou noir », comme on la surnomme dans plusieurs textes, ne se situe pas dans l'enceinte du camp; la prison prolonge l'enfermement vécu entre les barbelés et le pousse à l'extrême, alors que les conditions de vie au camp s'y trouvent synthétisées et amplifiées. Au lieu d'être prisonniers des barbelés ou des baraques et de consommer de la viande souvent avariée, les détenus, nourris au pain et à l'eau, y sont maintenus captifs dans une petite cellule plongée dans le noir, parfois pendant plusieurs jours. Il s'agit très certainement de l'unité minimale de l'enfermement à Spirit Lake.

Les conditions de détention à Spirit Lake sont aussi responsables de la propagation de la tuberculose au camp. Le huis clos entraîne une promiscuité entre les individus et favorise la contamination : « Aussi la tuberculose ne tarda pas à se jeter parmi les prisonniers de Spirit Lake. Les cas se multiplièrent tellement qu'on jugea bon d'ouvrir un hôpital séparé pour leur traitement⁵¹. » Le camp de concentration engendre un nouvel enfermement, alors que l'épidémie provoque l'isolement de plusieurs personnes dans ce qui sera, pour certains d'entre eux, leur dernière prison. Le seul discours ne faisant pas mention de l'épidémie de tuberculose est celui du site Web, qui ne s'intéresse pas aux raisons des vingt-deux décès enregistrés au camp. De telles informations obligerait la Corporation à aborder les conditions de vie déplorables des prisonniers. Même si la mortalité est majoritairement attribuable à la tuberculose, il est difficile de s'attarder sur les autres raisons, puisque, comme l'indique Jean Laflamme, malgré « que chacun de ces décès [soit] soigneusement consigné par l'autorité militaire, leur liste continue [...] à se dérober à nos recherches⁵² ». Un silence presque total entoure la mort des détenus de Spirit Lake, qui est sans doute le camp

50. Sylvie Brien, *op. cit.*, p. 69.

51. Jean Laflamme, *op. cit.*, p. 24.

52. *Ibid.*, p. 35.

le plus meurtrier, alors que les vingt-deux décès qui y sont enregistrés représentent le cinquième du total des décès compilés pour l'ensemble des camps canadiens⁵³.

Le camp de concentration se présente donc comme un emboîtement de prisons, où plusieurs éléments physiques déterminent les interdictions du lieu : la forêt, avec ses arbres qui font office de barreaux; la prison, qui retient les internés à l'extérieur de l'enceinte du camp; les barbelés, qui limitent l'espace où les prisonniers peuvent circuler; et les baraques, où ceux-ci sont contraints de passer la plus grande partie de leurs temps libres. Ces différentes prisons viennent concrétiser les interdits mis en vigueur par la réglementation stricte du camp. Toutefois, le camp de concentration offre un nombre restreint de possibilités. Effectivement, les témoignages de survivants recueillis dans *Freedom Had a Price* sont évocateurs à ce sujet, dont celui de Nick Lypka, interné au camp de Brandon : « The rest of us tried to kill time by playing cards, telling stories, anything not to be alone, not to fall apart⁵⁴. » Ainsi, le seul recours des prisonniers est de se tourner vers leurs compatriotes, alors qu'ils sont tous unis dans une même épreuve. Tandis qu'ils partagent des histoires, les détenus font preuve d'une créativité qui les aide à conserver leur humanité. Les enfants doivent aussi être créatifs, comme l'indique Mary Manko Haskett : « Never had a toy, anything to amuse ourselves. The only thing we could do was shovel snow and play snowballs⁵⁵. » Les plus jeunes créent leurs propres jeux, alors qu'ils utilisent ce qui se trouve sous leurs mains pour se distraire, mais surtout pour combattre le processus d'aliénation engendré par le camp.

Cependant, les rares possibilités qu'offre le lieu sont surtout tendues vers l'extérieur, vers l'évasion, et ce, même si le chemin vers la liberté

53. Le total des prisonniers décédés dans les camps canadiens s'élève à 107. (Yuri Luhovy, *op. cit.*)

54. *Ibid.* : « Nous essayions de tuer le temps en jouant aux cartes ou en nous racontant des histoires, n'importe quoi pour ne pas être seul, pour ne pas perdre la raison. » [nous traduisons]

55. *Ibid.* : « Nous n'avions pas de jouets, ni quoi que ce soit qui puisse nous amuser. Tout ce que nous pouvions faire, c'était de pelleter la neige et d'en faire des balles à lancer. » [nous traduisons]

est semé d'embûches. Cinquante prisonniers de Spirit Lake tentent de s'évader, ce qui représente le plus grand nombre de fugitifs parmi tous les camps canadiens : « Malheureusement, une évasion se solda par une mort tragique. L'un des deux prisonniers qui s'étaient évadés dans le secteur de Colombourg fut abattu par un colon⁵⁶. » Le fugitif tué n'est pas nommé par la Corporation, même si son identité est connue et mentionnée dans la grande majorité des textes : il s'agit d'Iwan Gregoraszcuk, un Galicien de 24 ans. L'omission (volontaire ou non) par la Corporation du nom du jeune homme assassiné prolonge le travail du camp de concentration, qui « vise les masses, l'individu collectif⁵⁷ », en niant l'identité du sujet. On ne souhaite visiblement pas s'attarder sur cet événement malheureux. Dans le roman de Brien, il n'est pas directement question de ce détenu puisque aucun des personnages n'a été inspiré par les véritables prisonniers. Toutefois, l'auteure semble vouloir donner une seconde vie à Iwan Gregoraszcuk en nommant l'un de ses personnages Iwan, qui réussit, lui, à s'évader de Spirit Lake.

Selon le site Web, trois évasions réussirent avec succès. Le roman historique de Massicotte en fait aussi mention. Dans cet ouvrage, trois prisonniers s'évadent grâce à un codétenu qui communique avec un individu de l'extérieur par messages codés : « Sous d'meilleurs cieux / sont rendus ceux / qui n'avaient d'yeux / que pour d'autr'lieux⁵⁸. » Ce message demeure plutôt ambigu, alors que les « meilleurs cieux » semblent pouvoir faire référence autant à un lieu terrestre qu'à la mort. Dans le roman de Brien, c'est une mort simulée qui permet à Peter de fuir le camp : « Je sommeille à moitié. J'ai peine à respirer dans ce cercueil fermé qu'on transporte cahin-caha⁵⁹. » Avec la complicité du médecin-officier qui fait passer Peter pour mort, l'adolescent est acheminé en cercueil jusqu'à Amos, où l'attendent des religieux de

56. Corporation Camp Spirit Lake, « Spirit Lake. Visite virtuelle/Virtual Tour », *op. cit.*

57. Joël Kotek et Pierre Rigoulot, *op. cit.*, p. 13.

58. Gilles Massicotte, *op. cit.*, p. 132.

59. Sylvie Brien, *op. cit.*, p. 227.

mèche avec le médecin. Si, dans la fiction, la mort simulée devient un moyen de fuir Spirit Lake, les discours documentaires mettent plutôt l'accent sur la mort effective comme seule fuite possible.

Pourtant, la mort n'est pas le seul moyen de quitter le camp, il y a aussi la folie : « Des cas de folie surgirent assez fréquemment [...] par suite d'une tension nerveuse causée par la privation de liberté et les règlements restrictifs. On s'employa à placer chaque patient dans [...] l'asile Saint-Jean-de-Dieu⁶⁰. » Ces détenus quittent l'enfermement du camp pour celui d'un asile d'aliénés, en attendant d'être rapatriés dans leur pays d'origine. Ils ne sont plus enfermés entre les barbelés, mais ils sont prisonniers de leur esprit. Dans le roman de Massicotte, ce phénomène est mis en scène : « En ouvrant la porte de la cellule, le geôlier trouva Semeniuk complètement nu. Accroupi, le regard perdu, il jouait dans ses excréments. Le camp de concentration avait eu raison de l'Ukrainien⁶¹. » De cette façon, la folie, qui réduit le prisonnier à une sorte de mort-vivant, accomplit la logique d'anéantissement qui soutient le camp de concentration⁶².

Ce qui reste de Spirit Lake

Aujourd'hui, le seul vestige du camp est le petit cimetière, avec ses dix-neuf croix abîmées et anonymes, décrit par la Corporation comme une source de fierté : « Le camp possède un caractère unique puisqu'il est un des rares sites où l'on retrouve encore aujourd'hui un cimetière des prisonniers morts au camp⁶³. » Le cimetière est ici utilisé pour attirer la curiosité d'éventuels visiteurs, mais, selon Massicotte, il devrait plutôt être le symbole d'événements honteux :

60. Jean Laflamme, *op. cit.*, p. 31.

61. Gilles Massicotte, *op. cit.*, p. 94.

62. Ce phénomène a été documenté et analysé entre autres par Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, Paris, Gallimard, 1989, 199 p. et Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Payot et Rivages, 1999, 233 p.

63. Corporation Camp Spirit Lake, « Spirit Lake. Camp de détention — Internment Camp. Abitibi, 1915-1917 », *op. cit.*

[L]e cimetière désolé de La Ferme nous rappelle aujourd’hui ce sombre épisode de notre histoire. Il n’existe pas de monument sur l’ancien site de Spirit Lake pour évoquer le souvenir de ces hommes, ces femmes et ces enfants qui ont été emprisonnés⁶⁴.

Même si ce camp de concentration est un lieu qui a une portée universelle parce qu’il s’inscrit dans le contexte des nombreuses opérations concentrationnaires de la Première Guerre mondiale, la permanence de sa signification est aujourd’hui mise en péril. Comme l’écrit le géographe Yi-Fu Tuan :

Les lieux permanents, très peu nombreux dans le monde, s’adressent à l’humanité. La plupart des monuments ne peuvent survivre au déclin de leur matrice culturelle. Plus les objets sont spécifiques et figuratifs, moins ils ont de chance de survivre⁶⁵.

Il en va ainsi de Spirit Lake qui, avec le passage du temps, est menacé d’être réduit à un simple signe culturel superficiel; il existe effectivement au sein des discours une confusion entre lieu de mémoire et site touristique. Cette ambiguïté concerne d’ailleurs plusieurs lieux visant à commémorer des événements tragiques et violents, en particulier les camps de concentration de la Deuxième Guerre mondiale.

Comment veut-on que ce lieu s’adresse à l’humanité? Comment veut-on que ce lieu soit lu par ceux qui s’y intéressent et le « pratiquent »? La question se pose d’une façon particulière puisqu’il s’agit d’un lieu honteux. Le but de la Corporation Camp Spirit Lake ne semble pas être d’honorer la mémoire des prisonniers en les faisant sortir de l’anonymat. Il est clairement écrit sur leur site Web que la nature exacte de leur projet est de mettre en valeur l’Église Saint-Viateur à La Ferme, où ils ont ouvert le centre d’interprétation, édifice qui n’existait pas au temps de Spirit Lake. La Corporation semble vouloir faire de l’ancien site du camp un lieu touristique plutôt que d’en faire un centre patrimonial où

64. Gilles Massicotte, *op. cit.*, p. 151.

65. Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu. La perspective de l’expérience*, traduit de l’anglais par Céline Perez, Gollion (Suisse), Infolio, coll. « Archigraphy », 2006, p. 165-166.

l'histoire de ce passé occulté serait priorisée. Le centre d'interprétation apparaît comme une attraction touristique de plus pour la région d'Amos, une section du site Web renvoyant aux autres attraits locaux.

Ainsi, cette étude du lieu permet de comprendre le rapport problématique de Spirit Lake à l'Histoire, alors que le camp prend forme selon plusieurs versions différentes, dépendamment de celui qui l'écrit. L'analyse des diverses couches discursives démontre bien cette partialité, tandis que l'objectif recherché par chaque intervenant influence nécessairement les informations qui sont présentées, conférant une ambiguïté au camp. Même si les ouvrages et les œuvres sur Spirit Lake sont plus nombreux depuis 1989, son histoire demeurera lacunaire, puisque la majorité des archives ont été volontairement détruites entre 1950 et 1960⁶⁶. Toutefois, Lubomyr Luciuk, auteur d'un ouvrage sur les camps canadiens intitulé *In Fear of the Barbed Wire Fence*⁶⁷, a particulièrement bien servi la mémoire des prisonniers des camps. Effectivement, en tant que directeur de la Ukrainian Canadian Civil Liberties Association, il a lutté pendant près de vingt ans, aux côtés de Mary Manko Haskett, pour que la Fondation Shevchenko obtienne finalement, le 9 mai 2008, un don gouvernemental de dix millions de dollars pour commémorer et transmettre le souvenir des camps de concentration au Canada⁶⁸. Même s'il s'agit d'une forme de reconnaissance de l'injustice vécue par les détenus, on peut tout de même se demander si les musées et centres d'interprétation feront effectivement un travail de mémoire, ou encore si ces restes du phénomène concentrationnaire deviendront, comme cela semble être le cas du centre d'interprétation de La Ferme, un nouveau débouché touristique pour le Canada.

66. Gilles Massicotte, *op. cit.*, p. 152.

67. Lubomyr Luciuk, *op. cit.*

68. Ukrainian Canadian Civil Liberties Association, « Media Release », <http://www.uccla.ca/media.htm> (le 27 octobre 2011).



Émilie Rousseau
Université du Québec à Montréal

Uluru, ou l'impossible patrimonialisation du rocher sacré

Uluru est l'un des sites touristiques les plus fréquentés d'Australie, mais peu de visiteurs se doutent que dans ce lieu se nouent deux visions du monde radicalement opposées. Située en plein cœur de l'arrière-pays semi-aride australien, l'*outback*, dans les Territoires du Nord, cette petite montagne caractérisée par sa couleur rouge a une hauteur de 348 mètres et une circonférence de 9,5 kilomètres. À quelque 32 kilomètres d'Uluru se trouve une autre formation sédimentaire, Kata Tjuta. Ensemble, ces deux monticules rocheux composent aujourd'hui la réserve naturelle Uluru-Kata Tjuta National Park. Dans cet article, nous nous attarderons spécifiquement à la construction discursive d'Uluru et aux tensions qu'elle révèle. Ce lieu comporte effectivement une épaisseur discursive toute particulière, compte tenu des événements historiques qui lui sont associés et des différents points de vue que soulève sa cogérance actuelle.

Les premiers humains qui s'installent près d'Uluru sont les membres d'une tribu aborigène australienne, les Anangu, il y a environ 40 000 ans. Ceux-ci se considèrent comme les propriétaires traditionnels du lieu. Du côté européen, c'est en 1872 qu'Uluru est aperçu pour la première fois par un explorateur britannique, Ernest Giles, à partir de Kata Tjuta. L'année suivante, celui-ci se rend sur le site même du monolithe rouge en compagnie de William Gosse. Ces explorateurs nomment la montagne Ayers Rock, en l'honneur d'Henry Ayers, le premier ministre de l'Australie du Sud de l'époque¹. Uluru prend cette appellation officielle dans la colonie australienne à partir de ce moment. C'est en 1958 que le gouvernement du pays déclare Uluru réserve naturelle et touristique, et procède à l'expulsion de la tribu Anangu. Pendant les trois décennies suivantes, le lieu n'est géré que par des Australiens d'origine britannique et connaît un essor important d'un point de vue touristique, aux niveaux d'abord national, puis international. Le 26 octobre 1985 constitue un moment tournant dans l'histoire d'Uluru, mais aussi dans l'histoire de ses représentations : le gouvernement redonne alors la propriété de la réserve Uluru-Kata Tjuta aux Anangu lors de la cérémonie du *Handback*². Seule contrainte : les Anangu doivent signer un contrat stipulant que la Direction des parcs nationaux, un département du gouvernement australien, garde un droit de cogérance du parc pour une durée de 99 ans. Depuis ce temps, le lieu est donc géré par deux instances différentes, ayant chacune une relation particulière avec Uluru et entretenant un discours distinct sur lui, qu'elles doivent faire coexister. Par ailleurs, les Anangu ont également la possibilité d'habiter à nouveau sur le site du parc

1. Pour davantage d'informations au sujet de la colonisation du centre de l'Australie et des relations entre les Aborigènes d'Australie et l'État australien, voir Vanessa Castéjon, *Les Aborigènes et l'apartheid politique australien*, Paris, L'Harmattan, 2005, 269 p. et Sven Lindqvist, *Terra nullius*, Paris, L'Arène, 2007, 263 p.

2. Lors de cet événement, le gouverneur général de l'Australie à l'époque, sir Ninian Stephen, a remis le titre de propriété d'Uluru aux chefs de la tribu Anangu. Cette cérémonie, qui s'est déroulée au pied de la montagne, a suscité un grand intérêt médiatique et populaire. Cet événement est d'ailleurs commémoré fréquemment et cité comme une victoire dans la reconnaissance des droits traditionnels des tribus aborigènes en Australie.

national Uluru-Kata Tjuta depuis 1985, grâce à l'installation du village de Mititjulu. Finalement, Uluru a été inscrite sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO à deux reprises, soit en 1987, en reconnaissance de ses valeurs naturelles, et en 1994, pour ses valeurs culturelles.

Bien qu'officiellement les autorités australiennes aient redonné à Uluru son appellation traditionnelle et aient abandonné le nom d'Ayers Rock pour référer au monolithe, les deux nominations sont encore couramment utilisées aujourd'hui. Cette double appellation pour un seul lieu constitue le premier indice des difficultés discursives reliées à Uluru. En effet, comme nous le verrons dans cet article, l'histoire coloniale de l'Australie ainsi que l'intérêt récent de l'industrie du tourisme envers le rocher ont rendu périlleuse une patrimonialisation du lieu qui tente de réconcilier les conceptions de ses différents intervenants. Dans le but de mener à bien cette analyse sur les représentations discursives d'Uluru, nous nous arrêterons sur trois paradigmes qui semblent particulièrement révélateurs des contraintes qui entourent sa représentation. Nous aborderons d'abord la figure du « Heart of Australia » symbolisant le monolithe. Nous observerons ensuite la dichotomie entre le caractère sacré et le caractère naturel du lieu, source de tension dans ses représentations. Finalement, nous aborderons une problématique unique liée à la pratique d'Uluru, soit l'escalade du monolithe.

Chronologiquement, le premier discours portant sur Uluru est celui de la tribu Anangu. Ce discours traditionnel sacré n'est pas totalement accessible aux non Anangu et il est principalement oral, ce pourquoi il est difficile de déterminer un objet précis pour étudier cette couche discursive. Nous nous sommes donc arrêtés sur le *Guide du visiteur d'Uluru*³, créé conjointement par la communauté Anangu et la Direction des parcs nationaux, où l'on retrouve le plus grand nombre

3. Department of Sustainability, Environment, Water, Population and Communities, *Uluru-Kata Tjuta National Park Visitor Guide*, Darwin, Government of Australia, 2009, 43 p.

d'informations émises par ces Aborigènes⁴ sur Uluru. La construction identitaire de cette tribu est fortement liée à sa relation à l'espace géographique et à la terre, et le monolithe que nous étudions ici a une grande importance dans l'élaboration de ses mythes fondateurs. Le discours sur la création du monde et les lois traditionnelles des Anangu forment ce que les Aborigènes nomment le *Tjukurpa*, l'ensemble des règles spirituelles et culturelles régissant leur vie⁵. Malgré maintes tentatives d'assimilation du mouvement colonial australien à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, les Anangu affirment encore aujourd'hui l'actualité de ce discours oral et millénaire dans l'organisation de leur vie personnelle et collective :

Tjukurpa refers to the past, the present and the future at the same time. It refers to the time when ancestral beings created the world as we know it. *Tjukurpa* also refers to Anangu religion, law, relationships and moral systems. Anangu life today revolves around *Tjukurpa*⁶.

La façon dont Uluru est enchâssé dans le discours holistique aborigène tient du mythe de la création du monde selon les Anangu. Ainsi, selon eux, leurs ancêtres, sous la forme d'animaux, de plantes et d'humains,

4. Notons que nous employons l'appellation « Aborigène » avec une lettre majuscule, qui s'applique uniquement aux aborigènes australiens, alors que le terme « aborigène », employé avec une minuscule, signifie « indigène, natif, "naturel" ». (Vanessa Castejon, *op. cit.*, p. 15.)

5. Depuis 2005, les Anangu participent à un projet multimédia pour élaborer une banque de données interactive afin de recueillir les histoires orales reliées au *Tjukurpa*. L'utilisation de mots de passe fait en sorte que les membres de la tribu ont toujours accès au savoir « secret » qui leur est destiné, et que le public ne peut consulter qu'une partie restreinte des informations disponibles, soit celle que les Anangu acceptent de transmettre. Cette banque de données est actuellement accessible au Centre culturel d'Uluru. Compte tenu des contraintes physiques et temporelles de cette étude, nous n'avons pas exploité les informations contenues dans ce fonds, ce qui constitue une limite à notre recherche.

6. Department of Sustainability, Environment, Water, Population and Communities, *op. cit.*, p. 10 : « Le *Tjukurpa* fait référence au passé, au présent et au futur en même temps. Il fait référence au temps où des créatures ancestrales ont créé le monde comme nous le connaissons maintenant. Le *Tjukurpa* fait aussi référence à la religion, aux lois et aux systèmes relationnel et moral des Anangu. La vie des Anangu tourne aujourd'hui autour du *Tjukurpa*. » [nous traduisons]

auraient créé le monde tel qu'il est maintenant, avec ses formations rocheuses diverses, ses plans d'eau, sa faune et sa flore, à partir d'un espace vide. Par la suite, ils se seraient enfouis sous terre pour se reposer, sous des lieux géographiques distincts, dont Uluru⁷. Le monolithe fait partie, dans le discours aborigène, d'un réseau de lieux de la plus haute importance pour leur religion, puisque sous celui-ci « dorment » leurs ancêtres. Uluru n'est donc pas seulement un lieu où les Anangu ont habité pendant des milliers d'années, ses cavités et ses points d'eau détiennent une importance cruciale, non seulement du point de vue de la survivance, mais du point de vue de la vie spirituelle et sociale. Les pratiques de ce lieu sont, depuis des milliers d'années, codifiées dans le but de respecter leur ordre sacré.

Une des particularités du discours des Anangu est qu'il est transmis, encore aujourd'hui, de façon orale et sélective. Effectivement, seuls les membres de la tribu ont accès à l'ensemble des enseignements du *Tjukurpa* et seuls quelques élus ont accès à des savoirs confidentiels :

Tjukurpa is not written down but taught and memorised. This knowledge is carefully passed on to young people. Some areas of *Tjukurpa* are only passed on to people who have inherited the right to that knowledge. With knowledge comes responsibility⁸.

Le discours des Anangu sur Uluru est donc peu accessible si l'on n'est pas membre de la tribu. Ainsi, les Aborigènes mentionnent certains faits et histoires qu'ils considèrent importants pour le *Tjukurpa* dans les publications destinées aux visiteurs d'Uluru et sur le site même, mais ils refusent toujours de partager une certaine partie de leurs croyances. La transmission elle-même des savoirs ancestraux se fait souvent de façon

7. « These features are the physical evidence that these stories really did take place, they are the *Tjukuritja*. » (*Ibid.*, p. 11 : « Ces traits sont la preuve physique que ces histoires ont bel et bien eu lieu; ils constituent le *Tjukuritja*. » [nous traduisons])

8. *Ibid.* : « Le *Tjukurpa* n'est pas écrit, mais enseigné et mémorisé. Ce savoir est soigneusement transmis aux jeunes. Certaines parties du *Tjukurpa* ne sont transmises qu'à des personnes qui ont reçu ou acquis le droit de recevoir ce savoir. Avec la connaissance viennent les responsabilités. » [nous traduisons]

structurée, sous forme d'enseignement de chansons et de danses par exemple, et peut faire l'objet de discrimination sexuelle. De surcroît, certains aspects physiques d'Uluru, comme des points d'eau et des pans de rochers, sont associés à des éléments de connaissances et d'histoires traditionnelles spécifiques pour les Anangu. Le bagage culturel évoqué par certains de ces sites, qui sont alors dits « délicats », est si sacré pour les Aborigènes que ceux-ci demandent aux visiteurs de ne pas les photographier⁹.

Le deuxième discours que nous mettons en valeur dans cet article est celui du gouvernement australien, l'instance institutionnelle et officielle du pays. Le premier fait intéressant à noter est assurément le nouveau nom que les explorateurs Giles et Gosse ont attribué à Uluru : Ayers Rock. Le discours occidental qui s'est construit autour du monolithe peut se résumer dans le choix de cette appellation, que le gouvernement australien a officiellement laissé tomber en 1993 à la demande des Anangu.

Le *Guide du visiteur d'Uluru* nous servira également dans cette analyse à observer le discours officiel australien. Il est pertinent de noter que, malgré l'importance qui y est accordée au discours aborigène, c'est le gouvernement australien qui demeure l'éditeur de cette brochure. Son discours représente bien les valeurs véhiculées par le gouvernement en ce qui concerne Uluru¹⁰. Ce document est donc particulièrement représentatif du discours officiel sur le monolithe.

9. « There are some important sensitive areas around the base of Uluru. At these sites, the rock details and features are equivalent to a sacred scripture — they describe culturally important information and must be viewed in their original location. It is inappropriate for images of this site to be viewed elsewhere. [...] Visitors are encouraged to learn about this place, but please respect our culture by not photographing or filming these areas. » (*Ibid.*, p. 9 : « Il y a certains sites délicats autour de la base d'Uluru. À ces endroits, les détails rocheux représentent des inscriptions sacrées — ils décrivent des informations culturelles importantes et ne doivent être observés que sur place. Il est inapproprié de les voir ailleurs. [...] Les visiteurs sont encouragés à s'informer sur cet endroit, mais à respecter notre culture en s'abstenant de les photographier ou de les filmer. » [nous traduisons])

10. Le contrat que le gouvernement australien a fait signer aux responsables Anangu lors de la cérémonie du *Handback*, qui constitue un discours important sur

Le troisième discours d'importance sur Uluru est celui produit par l'industrie touristique. Il est important ici de mentionner que ce discours peut, à vrai dire, être subdivisé en deux catégories, soit celle de l'industrie touristique en tant que telle, qui attire les visiteurs sur le lieu et leur propose différentes activités, et celle des visiteurs, qui y viennent pour diverses raisons et y effectuent différentes pratiques. L'analyse du discours de l'industrie touristique s'effectuera à partir du site Internet d'un opérateur de services offrant diverses activités aux visiteurs du lieu¹¹. Nous pourrons ainsi observer comment se construit le discours pour attirer aujourd'hui les visiteurs à Uluru, et nous verrons dans quelles proportions le discours traditionnel Anangu et le discours gouvernemental officiel sont représentés dans l'offre des activités.

Les propos des visiteurs d'Uluru sont finalement à prendre en compte dans une analyse discursive sur le monolithe, puisque leur pratique du lieu contribue à construire activement l'idée de celui-ci. Leur point de vue extérieur sur Uluru présente un intérêt particulier. La pertinence d'analyser ce discours réside principalement dans le fait qu'il nous permet d'observer exactement quelles sont les difficultés de patrimonialisation de ce lieu, qui possède toujours un caractère sacré. En effet, les différentes tensions, tant sur le plan des discours que sur le plan des pratiques du lieu, se reflètent dans les commentaires des touristes, que nous analyserons par le biais de commentaires mis en ligne sur certains blogues personnels de voyage¹².

Uluru, n'est pas accessible sur le site Internet du gouvernement australien, où on se contente de résumer l'événement. (Government of Australia, « 20th Anniversary handback factsheet », <http://www.environment.gov.au/parks/publications/uluru/factsheet-handback.html> [20 mars 2011])

11. Nous utiliserons ici le site Internet de l'organisateur de tours Red Rocks Safaris, qui propose des forfaits d'activités et de circuits autour d'Uluru, en plus de présenter certaines informations sur l'histoire et la gestion du site. (Red Rocks Safaris, « Tours of Ayers Rock, the Olgas and Kings Caynon », <http://www.redrocksafaris.com.au> [15 novembre 2011])

12. Notons par exemple le blogue de voyage de Willjack, jeune voyageur britannique, ainsi que celui de Laeti, jeune Française, dont certains billets seront cités dans cette analyse.

Le « Heart of Australia »

L'éloignement d'Uluru, dont l'existence n'est connue par l'entièreté de la population australienne que depuis une cinquantaine d'années, est un premier aspect à considérer dans l'analyse de l'émergence de ce symbole unique. En effet, la visibilité d'Uluru s'est construite d'une façon particulière, en fonction de sa position géographique, le rocher étant isolé dans l'*outback* australien, où seuls les Anangu et les tribus aborigènes ont connu son existence pendant longtemps. Uluru est devenu davantage visible dans les représentations officielles à partir des années 50, quand son accès est devenu plus aisé. C'est dans cette décennie que le développement du réseau routier national et de l'industrie aéronautique ont permis de se rendre plus facilement à Alice Springs et à Uluru, ce qui a favorisé l'industrie touristique. La visibilité du lieu est donc historiquement une conséquence du développement de l'industrie touristique, qui s'est rapidement installée sur le site lorsque le réseau routier lui a permis d'attirer des visiteurs avec plus d'aisance.

Les métaphores associées à Uluru évoquent sa valeur pour l'identité nationale australienne. En effet, les Australiens ont adopté l'expression « Red Centre » pour désigner Uluru ou encore le « Heart of Australia ». Dans le premier cas, le lieu est clairement associé à sa position géographique, presque parfaitement au centre de l'île océanienne. Dans le deuxième cas, le « cœur » peut faire allusion encore une fois à la position centrale du rocher dans le territoire australien, et la forme et la couleur du monolithe permettent la comparaison avec le muscle cardiaque. Mais le choix de ce terme est assez évocateur pour démontrer l'importance d'Uluru dans la construction de l'identité nationale australienne, comme le souligne Sarah James : « The repeated use of the "heart" metaphor emotively engages the sentiments of settler nationalism¹³. » Pour les Australiens, Uluru est

13. Sarah James, « Constructing the Climb: Visitor Decision-Making at Uluru », *Geographical Research*, vol. 45, n° 4, décembre 2007, p. 402 : « L'usage répété de la métaphore du "cœur" engage de façon émotive un nationalisme colonisateur. » [nous traduisons]

donc davantage qu'une des icônes touristiques les plus importantes du pays, c'est aussi une icône nationale contribuant à forger l'identité australienne. Parallèlement, selon Ken Taylor, l'*outback* et les lieux associés à la ruralité auraient contribué, aux XVIII^e et XIX^e siècles, à faire émerger une identité proprement « européo-australienne » :

Images and visions of landscape have been central to the forging of a European Australian identity from the landing of the first fleet in 1788. Landscape as a cultural construct quickly became, and has remained, crucial to the development of attitudes of Australians to their country¹⁴.

Cette fonction identitaire du paysage s'applique bien à Uluru, puisque celui-ci est devenu rapidement, dans le discours officiel, un emblème national, un patrimoine naturel appartenant à tous les Australiens. La montagne rouge a donc gagné son importance dans le discours officiel de par ses caractéristiques naturelles, géologiques et géographiques.

Bien qu'Uluru soit éloigné de tous les grands centres urbains d'Australie, ce lieu est fortement ancré dans l'imaginaire des Australiens, notamment par le travail d'*icônisation* du site produit par le discours touristique. Benedict Anderson indique comment la carte d'un lieu peut être détachée de son contexte géographique et ainsi devenir un emblème, une icône. Dans le cas présent, cependant, ce n'est pas une carte qui se voit transformée en emblème, mais plutôt la courbe du monolithe. Anderson souligne qu'« aussitôt reconnaissable, partout visible, le logocarte pénétr[e] profondément dans l'imagination populaire, formant un puissant emblème pour tout jeune nationalisme anticolonial¹⁵ ».

14. Ken Taylor, « Australian Colonial Landscapes », Bernt von Droste, Harald Plachter et Mechtild Rössler [dir.], *Cultural Landscapes of Universal Value — Components of a Global Strategy*, New York, Gustav Fischer Verlag, 1995, p. 182 : « Les images et les visions du paysage ont été centrales dans l'élaboration d'une identité européo-australienne à partir de l'arrivée de la première flotte en 1788. Le paysage comme construction culturelle est rapidement devenu, et est encore, crucial dans le développement des attitudes des Australiens par rapport à leur pays. » [nous traduisons]

15. Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Éditions de la Découverte, 1996 [1983], p. 178.

L'*icônisation* d'Uluru (avec sa courbe aisément identifiable) et sa conversion en point focal du nationalisme australien (le « Red centre ») nous aident à comprendre le discours officiel australien, qui fait du lieu un élément constitutif de sa jeune identité nationale. Il est donc très fréquent de rencontrer des Australiens qui ne sont jamais allés à Uluru, mais qui considèrent que celui-ci est un des lieux les plus importants de leur pays dans l'élaboration de leur identité nationale, comme l'indique l'usage répété de la formule « Heart of Australia », notamment dans le discours touristique publicitaire¹⁶. Le lieu est donc peu expérimenté par les Australiens et relève plutôt d'un stéréotype acquis à travers les différents discours sur Uluru. En utilisant le concept de stéréotype, nous voulons particulièrement démontrer que chaque visiteur arrive sur le lieu avec des croyances qui lui sont propres — selon des connaissances et des valeurs individuelles et collectives — qui auront une incidence sur sa pratique du lieu ou, à tout le moins, qui le feront réagir lorsqu'il confrontera sa vision figée d'Uluru à celle qu'il expérimentera sur place¹⁷. En effet, comme la préconception d'Uluru auprès de la population australienne se réduit à celle d'un parc naturel national, ce n'est qu'en se rendant sur le lieu même que les visiteurs peuvent découvrir qu'il existe un autre discours que celui du gouvernement et celui de l'industrie touristique sur Uluru¹⁸. Le choc des Australiens vient ainsi de ce que l'éloignement du lieu ne les a jamais nécessairement mis en contact avec le discours Anangu sur Uluru, bien qu'ils soient généralement conscients de la cogérance du lieu depuis 25 ans, au sens où le *Handback* est un événement commémoré régulièrement

16. Certaines compagnies touristiques, comme Down Under Answers, utilisent cette formule pour vendre des excursions et des séjours près d'Uluru : « Visit the heart of Australia, Uluru and Alice Springs and experience a journey on *The Ghan*. » (Down Under Answers, « Heart of Australia », http://www.duatravel.com/campaign/package/heart_of_australia, [9 février 2012] : « Visitez le cœur de l'Australie, Uluru et Alice Springs et vivez l'expérience d'une expédition à bord du *Ghan* » [nous traduisons])

17. Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 28.

18. Le site Internet de Red Rock Safaris, par exemple, ne contient qu'un paragraphe concernant la vision des Anangu sur Uluru et un autre sur l'activité de l'escalade de la montagne (activité controversée dont nous parlerons dans les prochaines pages) sur un total d'environ une vingtaine de pages de texte. (Red Rock Safaris, *op. cit.*)

par le gouvernement australien et relayé par les principaux médias nationaux¹⁹.

Puisque la montagne se situe au « cœur de l’Australie », les visiteurs n’y restent jamais longtemps. En moyenne, les touristes qui se rendent à Uluru y demeurent une à deux journées, sans plus, car il n’y a que quelques complexes hôteliers présents sur le site de la réserve naturelle d’Uluru-Kata Tjuta, obligeant les visiteurs à faire une excursion d’une seule journée ou à rester une nuitée, à fort prix²⁰. Puisque le lieu est éloigné de toute ville, une planification serrée de la part des visiteurs, qui tentent de voir le plus rapidement possible tout ce que le lieu a à offrir, est nécessaire. Cependant, les activités planifiées d’avance sont souvent influencées par la représentation naturelle du lieu, sous-tendue par la vision du « Heart of Australia ». Le discours des Anangu sur Uluru, que ceux-ci aimeraient partager avec les visiteurs, n’est donc généralement pas transmis lorsque les touristes ne prennent pas le temps de visiter le Centre culturel d’Uluru, ainsi que le demandent expressément les Anangu. L’emplacement d’Uluru, qui lui procure une place de choix dans l’imaginaire national australien, contribue aussi à promouvoir davantage le discours officiel portant sur Uluru, qui porte principalement sur les caractéristiques naturelles du lieu, et à laisser dans l’ombre le discours des Anangu, qui souhaitent ardemment faire découvrir aux visiteurs leur vision culturelle du lieu.

Entre l’Olympe et l’Everest

L’étude d’Uluru permet de révéler une dichotomie évidente qui marque les représentations et les pratiques du lieu : le caractère sacré et le caractère naturel d’Uluru constituent deux conceptions irréconciliables du mont. Ainsi, le monolithe rouge, situé en plein cœur de l’*outback* australien, est tour à tour considéré, dans les discours, comme une réserve naturelle et comme un site culturel sacré.

19. Government of Australia, « 25th Anniversary Handback Festival — 26 October 2010 », <http://www.environment.gov.au/parks/uluru/visitor-activities/festivalprogram.pdf> (30 octobre 2011).

20. Sarah James, *op. cit.*, p. 401.

Détachons-nous un instant d'Uluru et considérons l'idée de la montagne dans l'imaginaire occidental. Si l'on se demande quels sont les monts d'importance dans cette perspective, on peut rapidement penser à deux types de lieux : l'Everest et le Kilimandjaro, par exemple, qui représentent la montagne comme un lieu à « performer », à escalader, ou bien l'Olympe et le Sinaï, qui font de la montagne un lieu sacré. Cette dualité des représentations, inhérente à l'idée de la montagne, se concentre en un seul lieu à Uluru. Ainsi, le discours officiel australien reconnaît d'abord et avant tout ce site comme une réserve naturelle, ainsi que le démontre sa classification gouvernementale de parc national²¹. Chez les Anangu, au contraire, le caractère sacré d'Uluru prime.

Cette dualité des conceptions nature/culture peut être perçue à travers les traces discursives que produit la cogestion du lieu. Celle-ci donne naissance à une représentation hybride, mélangeant les discours d'une façon plus ou moins cohérente, mais démontrant un désir de faire cohabiter différentes conceptions du lieu. Ainsi, sur la page couverture du *Guide du visiteur d'Uluru*, on peut lire : « Welcome to Aboriginal Land, Uluru Kata Tjuta National Park, a Commonwealth Reserve²². » Cette façon d'accueillir les visiteurs d'Uluru souligne la dichotomie propre au lieu, soit son aspect naturel, géologique, et son aspect culturel, sacré. Par souci de créer un discours inclusif, on place donc côte à côte deux perspectives qui ne semblent pas concorder à priori. De plus, si la gestion actuelle d'Uluru promeut le discours des Anangu au même titre que le discours officiel, plutôt lié à une conception physique de la montagne, la présentation du lieu est peu cohérente. Effectivement, cette superposition idéologique semble semer la confusion chez les visiteurs : on leur annonce qu'ils s'apprêtent à se rendre sur un territoire aborigène, pour immédiatement leur dire que celui-ci constitue aussi une

21. Government of Australia, « Commonwealth National Parks », <http://www.environment.gov.au/parks/parks/index.html> (15 novembre 2011).

22. Department of Sustainability, Environment, Water, Population and Communities, *op. cit.*, p. 1 : « Bienvenue sur la terre aborigène, le parc national Uluru-Kata Tjuta, une réserve du Commonwealth. » [nous traduisons] Notons que, dans la version du Guide qui a été mis à jour en avril 2011, on ne fait plus mention du Commonwealth sur la couverture.

réserve du Commonwealth, qui signifie ici un parc national appartenant à l'ensemble des Australiens et qui rappelle le passé colonisateur du pays.

Le discours touristique, lui, s'est d'abord organisé en vantant les caractéristiques naturelles du lieu. Depuis 1985, cependant, l'industrie a dû tenir compte des changements dans la reconnaissance officielle du lieu, et admettre, elle aussi, la propriété traditionnelle du site par les Anangu. Depuis les dernières décennies, la variété de l'offre touristique s'est accrue afin de proposer des activités faisant découvrir la culture Anangu, en plus des forfaits traditionnellement axés sur la découverte et la pratique du lieu mettant en valeur ses propriétés naturelles²³. On remarque donc que le discours touristique s'ajuste peu à peu au discours officiel australien.

Par ailleurs, le caractère sacré d'Uluru, s'il ne se révèle pas de lui-même lors d'une simple visite du site, occupe une place d'importance dans le discours des Anangu sur la pratique de ce lieu. Ainsi, les Aborigènes demandent expressément aux visiteurs non Anangu de respecter le caractère sacré qu'ils accordent à Uluru :

Around the base of Uluru are important sensitive areas. Some of these are sensitive under traditional men's law, and others under traditional women's law. Viewing or entering these areas is forbidden unless properly authorised by senior men or women. Details of the stories and access to these areas are restricted to certain authorised senior men and women. This has been our custom for tens of thousands of years. Visitors are encouraged to learn about this place, but please respect our culture by walking only on the marked track²⁴.

23. L'organisateur de tours Red Rock Safaris, par exemple, souligne la présence de l'héritage des Anangu dans leur forfait : « These guys and gals know what they're talking about, from the vast array of desert critters to the amazing geology of the region, the timeless culture of local Anangu (Aboriginal custodians) to the more recent European arrivals. » (Red Rock Safaris, *op. cit.* : « Ces gars et ces filles [les guides du tour] savent de quoi ils parlent, de la vaste gamme de créatures du désert à l'incroyable géologie de la région, de la culture intemporelle des Anangu locaux (les gardiens aborigènes) à l'arrivée plus récente des Européens. » [nous traduisons])

24. Department of Sustainability, Environment, Water, Population and Communities, *op. cit.*, p. 9 : « Autour de la base d'Uluru se trouvent des sites délicats importants.

La brochure officielle gouvernementale qu'est le *Guide du visiteur* constitue la principale tribune des Anangu auprès des visiteurs : le discours aborigène n'est donc accessible qu'à travers le filtre de son éditeur, le gouvernement australien. Ce dernier positionne, de façon assez particulière, le caractère sacré d'Uluru parallèlement au caractère naturel du lieu, même dans la présentation de la formation géologique du site. Effectivement, parmi les pages dédiées à l'explication scientifique de la formation du lieu dans le *Guide du visiteur d'Uluru*, un encadré rappelle au lecteur la partialité de ce discours : « Please remember that this is a western point of view of how Uluru and Kata Tjuta formed. Anangu have a different belief according to *Tjukurpa*²⁵. » Notons que le *Guide* est l'un des documents où le discours aborigène rayonne le plus : le caractère sacré d'Uluru y est particulièrement détaillé, et la diffusion de cette brochure est assez large auprès des visiteurs. Seul le Centre culturel d'Uluru permet aux non Anangu d'obtenir plus d'informations sur le *Tjukurpa*.

Comme nous l'avons mentionné plus tôt, les visiteurs arrivent à la montagne en ayant davantage conscience du discours officiel sur Uluru que du discours des Anangu. Les stéréotypes que les touristes entretiennent sur le lieu sont donc surtout orientés par les caractéristiques naturelles de celui-ci plutôt que par ses caractéristiques culturelles et sacrées. Ils ont ainsi davantage tendance à pratiquer le lieu en l'abordant comme une réserve naturelle plutôt que comme un lieu sacré. Néanmoins, la conscientisation au discours des Anangu n'est pas non plus garante d'une sensibilité plus exacerbée à leur culture.

Certains d'entre eux sont délicats selon les lois traditionnelles des hommes, et d'autres le sont selon les lois traditionnelles des femmes. Visiter ou regarder ces sites est interdit, sauf si vous en avez l'autorisation de la part d'un aîné homme ou femme. Les détails de nos histoires et l'accès à certains endroits sont réservés à quelques aînés hommes et femmes. Ceci est notre coutume depuis des dizaines de milliers d'années. Les visiteurs sont encouragés à s'informer au sujet d'Uluru, mais s'il vous plaît respectez notre culture en ne marchant que dans les sentiers désignés. » [nous traduisons]

25. *Ibid.*, p. 32 : « S'il vous plaît, souvenez-vous qu'il s'agit ici d'un point de vue occidental sur la façon dont Uluru et Kata Tjuta se sont formés. Les Anangu ont d'autres croyances selon le *Tjukurpa*. » [nous traduisons]

Escalader, ou ne pas escalader la montagne?

Le rapport entre le corps et la montagne mérite assurément notre attention dans cette étude d'Uluru, puisqu'il constitue l'une des tensions les plus importantes dans les discours et les pratiques de ce lieu. C'est particulièrement l'escalade²⁶ de la montagne qui génère un conflit ne pouvant être éclairé que par une étude discursive d'Uluru.

Selon les Anangu, Uluru est un lieu sacré qui ne peut être escaladé que lors de circonstances spécifiques, par certains membres de la communauté seulement, afin d'accomplir des cérémonies à son sommet. Ainsi, les Anangu ne montent pas fréquemment le monolithe et demandent aux visiteurs de ne pas le gravir, afin de respecter les règles du *Tjukurpa*, qui régissent leur propre pratique de l'ascension d'Uluru. Pour les Anangu, il est préférable d'expérimenter le lieu autrement qu'en l'escaladant, ce qui offenserait leur religion : « What visitors call "the climb" is of great spiritual significance to us. The climb is not prohibited, but we prefer that, as a guest on Anangu land, you will choose to respect our law and culture by not climbing²⁷. » Même si les Aborigènes souhaitent ardemment que les gens n'escaladent pas Uluru, ils n'interdisent aucunement l'ascension de la montagne, malgré leur statut de cogérant du parc national. Aucune raison officielle n'est évoquée pour justifier cette position. Deux hypothèses peuvent toutefois être émises : une partie des retombées économiques découlant de cette pratique touristique reviendrait à la communauté des Anangu, ou bien la demande de laisser la liberté aux visiteurs d'escalader serait inscrite dans le contrat du *Handback* signé en 1985. Rien ne nous conduit toutefois à confirmer ces hypothèses.

26. Cette activité est nommée *the climb* en anglais. Nous utiliserons dans cet article la traduction d'« escalade », dans son acception d'« action de monter, de grimper le long de [pentes escarpées] », selon le *Trésor de la langue française*.

27. Department of Sustainability, Environment, Water, Population and Communities, *op. cit.*, p. 14 : « Ce que les visiteurs appellent "l'escalade" a une grande valeur spirituelle pour nous. L'escalade d'Uluru n'est pas interdite, mais nous préférierions qu'en tant qu'invités sur le territoire Anangu, vous choisissiez de respecter nos lois et notre culture en n'escaladant pas Uluru. » [nous traduisons]

L'échelle permettant d'escalader le monolithe a été installée par le premier garde-forestier d'Uluru entre 1958 et 1962. Dans les premières décennies suivant l'émergence de l'industrie touristique, il était commun que les visiteurs escaladent la montagne. Ceci s'inscrivait effectivement dans une représentation du lieu comme un site naturel, et non culturel et sacré. Or, depuis que les Anangu ont repris le titre de propriétaire d'Uluru et qu'ils incitent les visiteurs à ne pas monter la montagne par respect pour leurs coutumes, notamment en employant la formule « Please don't climb²⁸ », les questions fusent, dans les médias australiens comme dans les blogues des voyageurs, à savoir pourquoi l'escalade du monolithe reste encore permise²⁹. Selon les autorités officielles, cette activité reste accessible afin de ne pas nuire à l'industrie touristique. Or, selon une recherche menée sur le site d'Uluru par Richard Baker et Hannah Hueneke, depuis la cérémonie du *Handback* en 1985, près de 98 % des visiteurs auraient tout de même visité ce lieu si l'escalade de la montagne avait été interdite³⁰. Plusieurs répondants ont également mentionné qu'ils préféreraient que l'escalade soit interdite afin qu'ils n'aient pas à faire le choix de pratiquer cette activité ou non³¹. Puisque de nombreux visiteurs s'adonnent tout de même à l'escalade chaque année — la gestion d'Uluru-Kata Tjuta National Park ne compile toutefois pas de données officielles à ce sujet —, il importe de s'arrêter pour observer quels sont les discours qui influencent la prise de décision des touristes concernant l'escalade de la montagne.

La pratique de l'escalade d'Uluru apparaît problématique d'abord dans les discours que produisent les cogérants du parc. Effectivement, à la base de la montagne, il est possible de voir deux panneaux : un

28. Cette formule se trouve dans le *Guide du visiteur d'Uluru* et sur le site même : « S'il vous plaît, n'escaladez pas. » [nous traduisons]

29. [Australian Associated Press], « Climbdown? Uluru Proposal Sparks Debate », *The Age*, 8 juillet 2009, <http://www.theage.com.au/travel/travel-news/climbdown-uluru-proposal-sparks-debate-20090708-dd6k.html> (30 octobre 2011).

30. Richard Baker et Hannah Hueneke, « Tourist Behavior, Local Values, and Interpretation at Uluru. "The Sacred Deed at Australia's Mighty Heart" », *GeoJournal*, vol. 74, n° 5, octobre 2009, p. 483.

31. *Ibid.*

comportant la requête des Anangu de ne pas escalader la montagne, et un autre indiquant si les conditions climatiques permettent l'escalade pendant cette journée. Cette juxtaposition de discours crée une confusion dans l'esprit des visiteurs :

Now here's the bizarre thing. At the main car park, where the rock slopes upwards at the gentlest angle, you are allowed to climb it. A metal fence through which a rope runs has been nailed into the rock — by the Australian government — to help people on their way up. It looks like a stitched wound. There's a big sign — also erected by the Australian government — with a humble and passionate request from the traditional Aboriginal owners pleading with tourists not to climb: "That's a really important sacred thing that you are climbing... It has great spiritual significance"³².

Ces signes ambigus concernant l'attitude à adopter quant au rapport physique à la montagne rendent plus difficile la décision des visiteurs de monter ou non Uluru. Les résultats d'un sondage effectué sur le site auprès de touristes dévoilent cependant quelques raisons récurrentes qui poussent ceux-ci à escalader ou non la montagne³³. Ainsi, parmi les personnes qui choisissent de monter le monolithe, certaines décident de le faire pour accomplir un défi personnel, d'autres pour « profiter » davantage du lieu, et d'autres encore pour admirer la vue au sommet. Dans la majorité des cas, les gens sont conscients, au moment d'escalader Uluru, de la requête des Anangu de ne pas pratiquer cette activité. La représentation sacrée du lieu a donc moins d'importance pour ces visiteurs d'Uluru que leur liberté à pratiquer le lieu comme ils

32. Willjack, « Ogling at the Olgas. And Ayers Rock », <http://www.travelpod.com/travel-blog-entries/willjack/3/1284546387/tpod.html> (20 mars 2011) : « Maintenant, voici la chose bizarre. Dans le stationnement principal, là où la pente rocheuse est la moins accentuée, vous avez le droit de l'escalader. Une barrière de métal à laquelle est fixée une corde a été clouée à la roche, par le gouvernement australien, afin d'aider les gens à monter. Ça ressemble à une cicatrice. Il y a un gros panneau, aussi mis en place par le gouvernement australien, qui présente l'humble et passionnée requête des propriétaires aborigènes demandant aux touristes de ne pas escalader Uluru : "Ce que vous escaladez est une chose vraiment importante et sacrée... Elle a une grande valeur spirituelle." » [nous traduisons]

33. Richard Baker et Hannah Hueneke, *op. cit.*, p. 484.

l'entendent. Chez les gens qui décident de ne pas monter la montagne, on note principalement le désir de respecter la volonté des Anangu et le choix de ne pas pratiquer cette activité considérée comme dangereuse, voire mortelle, puisque plus de trente-cinq personnes sont décédées dans leur tentative d'atteinte du sommet d'Uluru³⁴.

Certes, si la tolérance de l'escalade d'Uluru est source de confusion pour les visiteurs du lieu, les Anangu et la Direction des parcs nationaux tentent le plus possible d'encourager un rapport physique au lieu qui se crée par la marche. Grâce à celle-ci, disent-ils, les touristes peuvent expérimenter le lieu en profitant de ses caractéristiques naturelles, tout en étant initiés à certaines de ses caractéristiques culturelles.

Par ailleurs, soulignons que la majorité des compagnies touristiques demande à leurs guides d'adopter une position neutre en ce qui concerne l'escalade d'Uluru, afin de ne pas influencer les visiteurs dans leur décision de monter ou non la montagne. Elles justifient cette position en misant sur la responsabilisation du touriste, selon « the ethic that people should be allowed to make up their own mind³⁵ ». Cependant, dans la réalité, il paraît évident que le discours des guides, lorsqu'ils présentent les options d'escalader ou non le monolithe et les raisons qui les sous-tendent, ne peut être neutre : leur appartenance même à l'industrie touristique les place nécessairement dans une position délicate pour conseiller les touristes, ce qui n'est pas pour aider ces derniers à se forger une idée claire de la pratique à adopter dans le lieu.

34. Différents témoignages issus de blogues personnels de voyageurs font état de cette décision, dont celui de Laeti, jeune voyageuse française : « Nous avons été faire deux promenades aux alentours d'Uluru pendant que certains ont eu le courage de grimper dessus... Je ne l'ai pas fait pour deux raisons : de un, pour les aborigènes c'est un lieu sacré et ils demandent de ne pas grimper dessus donc je ne vois pas pourquoi on se permet de monter dessus... Et de deux, pour grimper, c'est sur une distance de 1,6 km avec un angle de 85 degrés et il n'y a rien pour nous aider à part un morceau de corde à un moment! faut être fou quoi!! [sic] » (Laeti, « Laeti au pays des kangourous », <http://sweetylaeti.kikooboo.com/fr/page/uluru> [15 novembre 2011])

35. Sarah James, *op. cit.*, p. 404 : « l'éthique selon laquelle les gens devraient être libres de se faire leur propre opinion [sur une pratique touristique]. » [nous traduisons]

En somme, les difficultés de patrimonialisation d'un lieu sacré sont palpables en ce qui concerne Uluru. L'analyse du discours du gouvernement australien et de celui des Anangu, qui tentent de coexister de façon harmonieuse depuis 1985, dévoile les tensions qui surgissent dans la juxtaposition de ces idéologies et qui sont à l'origine de la confusion chez les visiteurs qui souhaitent pratiquer le lieu. Certes, le passé colonial de l'Australie doit être pris en compte pour comprendre comment les discours s'accumulent, se complètent, se confrontent, et comment l'imaginaire populaire peine à reconnaître pleinement le discours aborigène, tant avant son arrivée dans le lieu que pendant sa visite. Le plus grand conflit relié à la patrimonialisation du lieu est assurément généré par l'escalade d'Uluru. Tant et aussi longtemps que celle-ci sera permise, au nom de la pérennité de l'industrie touristique, qui génère beaucoup d'argent pour la Direction des parcs nationaux et, il faut le mentionner, pour la communauté Anangu, persistera la confusion entourant la légitimité des pratiques de ce lieu.

Pour terminer cet article, soulignons l'importance même de l'analyse discursive du lieu dans la tentative de cerner et de comprendre les tensions qui se dessinent autour de la patrimonialisation d'Uluru. Ainsi, depuis le début des années 90 — donc quelque temps après le *Handback* et la transformation du discours officiel qui s'en est suivi —, les chercheurs en sciences humaines s'intéressent à la problématique de l'escalade du monolithe et des pratiques « sacrilèges » du lieu. Pour ce faire, ils procèdent à une analyse des différents discours portant sur Uluru, qui se complètent, se confrontent ou s'ignorent. Les travaux de Sarah James, de Ken Taylor, de Richard Baker et Hannah Hueneke, que nous avons cités à quelques reprises dans cet article, constituent en eux-mêmes une nouvelle couche discursive sur Uluru : une tentative scientifique de compréhension des tensions discursives inhérentes à ce lieu. Cette quantité d'analyses fait en sorte que nous pouvons maintenant parler non seulement du discours des Anangu, du discours officiel ou du discours touristique qui portent sur Uluru, mais également d'un métadiscours les englobant et les transcendant, participant à son tour à la construction de l'idée du lieu. Les tensions générées par les représentations d'Uluru ne se sont donc pas estompées après 1985 :

dans la foulée de la patrimonialisation du lieu et de la remise en question de la pratique de l'escalade, elles ont contribué à créer un nouveau discours.





Collection « Figura »

Directeur : Bertrand Gervais

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau [dir.], *Désert, nomadisme, altérité*, n° 1, 2000.

Anne Éléine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable*, n° 2, 2001. Épuisé.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès [dir.], *Utopies en Canada*, n° 3, 2000.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel [dir.], *Archive et fabrique du texte littéraire*, n° 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré [dir.], *La science par ceux qui ne la font pas*, n° 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [dir.], *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, n° 6, 2002. Épuisé.

Rachel Bouvet et François Foley [dir.], *Pratiques de l'espace en littérature*, n° 7, 2002.

Anne Éléine Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier [dir.], *Imaginaire et transcendance*, n° 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [dir.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, n° 9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier [dir.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, n° 10, 2004.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain I*, n° 11, 2004.

Jean-François Chassay, Anne Éléine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, n° 12, 2004.

Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [dir.], *Errances*, n° 13, 2005.

Bertrand Gervais et Christina Horvath [dir.], *Écrire la ville*, n° 14, 2005.

Brenda Dunn-Lardeau et Johanne Biron [dir.], *Le Livre médiéval et humaniste dans les collections de l'UQAM. Actes de la première journée d'études sur les livres anciens*, suivis du Catalogue de l'exposition *L'Humanisme et les imprimeurs français au XVI^e siècle*, n° 15, 2006.

Max Roy, Petr Kylousek et Józef Kwaterko [dir.], *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, n° 16, 2006.

Denise Brassard et Evelyne Gagnon [dir.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, n° 17, 2007.

Rachel Bouvet et Kenneth White [dir.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, n° 18, 2008.

Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, no° 19, vol. 1 et 2, 2008.

Max Roy, Marilyn Brault et Sylvain Brehm [dir.], *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire*, n° 20, 2008.

Jean-François Hamel et Virginie Harvey [dir.], *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, n° 21, 2009.

Jean-François Chassay et Elaine Després [dir.], *Humain, ou presque. Quand science et littérature brouillent la frontière*, n° 22, 2009.

Shawn Huffman [dir.], *Textures lumineuses. Éblouissements, ombres et obscurités*, n° 23, 2010.

Bertrand Gervais et Patrick Tillard [dir.], *Fictions et images du 11 septembre 2001*, n° 24, 2010.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain 2*, n° 25, 2010.

Lori Saint-Martin, Rosemarie Fournier-Guillemette et Moana Ladouceur [dir.], *Les pensées « post- ». Féminismes, genres, narration*, n° 26, 2011.

Mirella Vadean et Sylvain David [dir.], *Figures et discours critique*, n° 27, 2011.

Nicolas Xanthos et Anne Martine Parent [dir.], *Poétiques et imaginaires de l'événement*, n° 28, 2011.

Brenda Dunn-Lardeau [dir.], *Humanistes italiens et imprimés de l'Italie de la Renaissance dans les Collections de l'UQAM*, n° 29, 2011.

Isabelle Miron, David Courtemanche et Marie Parent [dir.], *L'expérience américaine du corps. Sens et sacré en littérature québécoise moderne*, n° 30, 2012.

Marie-Hélène Boucher, Eftihia Mihelakis et Martine Delvaux [dir.], *Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras*, n° 31, 2012.

Pier-Pascal Boulanger [dir.], *Traduire le texte érotique*, n° 32, 2013.

Jean-François Chassay, Daniel Grenier et William S. Messier [dir.], *Les voies de l'évolution. De la pertinence du darwinisme en littérature*, n° 33, 2013.

Daniel Chartier, Marie Parent et Stéphanie Vallières [dir.], *L'idée du lieu*, n° 34, 2013.





Figura

Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire
figura@uqam.ca
<http://www.figura.uqam.ca>

Téléphone : (514) 987-3000, poste 2153
Télécopieur : (514) 987-8218

Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires
Case postale 8888
Succursale Centre-ville
Montréal (Québec)
H3C 3P8



