

« Présentation / Content »

Anouk Bélanger et Jean-François Côté

Sociologie et sociétés, vol. 37, n° 1, 2005, p. 5-11.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/012273ar>

DOI: 10.7202/012273ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



Présentation

ANOUK BÉLANGER

Département de sociologie
Université du Québec à Montréal
C. P. 8888, Succursale Centre-ville
Montréal (Québec), Canada H3C 3P8
Courriel : belanger.anouk@uqam.ca

JEAN-FRANÇOIS CÔTÉ

Département de sociologie
Université du Québec à Montréal
C. P. 8888, Succursale Centre-ville
Montréal (Québec), Canada H3C 3P8
Courriel : cote.jean-francois@uqam.ca

LE SPECTACLE DES VILLES, thème de ce numéro, peut nous apparaître dans une pluralité d’acceptions, selon le regard que l’on porte aujourd’hui sur le phénomène urbain. Comme telle, la ville est en effet devenue – ou redevenue devrait-on dire – un centre d’intérêt majeur pour la réflexion contemporaine, et ce, entre autres, d’un point de vue éminemment pratique : pour la première fois de l’histoire de l’humanité, en effet, la majorité de la population du monde devient, en ce début de XXI^e siècle, population urbaine, c’est-à-dire qu’elle se localise dans les villes, ces dernières étant devenues par le fait même de fulgurantes excroissances urbanistiques. Le contexte plus récent de la mondialisation, avec la perte de puissance des États-nations et l’accélération des processus d’intégration économique, fait lui aussi apparaître les villes comme de nouvelles entités où se déterminent non seulement des concentrations de population et d’échanges commerciaux, mais comme des centres de décision où se modèlent des tendances sociales et sociétales pour les générations à venir. C’est sur cet arrière-plan que s’ouvre la présente réflexion sur le spectacle des villes, en tant que tentative de saisir par l’analyse certaines déterminations cruciales par lesquelles le phénomène contemporain des villes s’offre à notre regard.

On pourrait dire de manière tout à fait générale que, d’aussi loin que l’on puisse l’envisager, le phénomène de la ville a fait spectacle. Et cela pas parce que le spectacle au sens courant se retrouve dans les villes, mais bien parce que le spectacle est inhérent à la ville

du simple fait qu'en elle se produisent les manifestations les plus marquantes de la société ; c'est là que se rassemblent et surtout se concentrent les communautés, c'est là qu'est née la réflexion politique prenant ouvertement pour objet le pouvoir, c'est là aussi qu'ont fleuri les arts et les sciences, et que se sont élaborés les processus de civilisation à travers toute la diversité et l'étendue des cultures. Toujours la ville a frappé l'imagination, et souvent elle est apparue comme un objet de vénération, voire de convoitise ; la fascination qu'elle a exercée depuis ses origines, liée autant à ses formes qu'à la condensation du pouvoir qu'on y retrouve, se poursuit toujours aujourd'hui, alors même que se dessine une définition nouvelle de sa destination.

Au même moment, toutefois, et au plus profond de cette définition comme à la surface de ses manifestations contemporaines, s'étale peut-être aussi une vaste désillusion. Plus la ville exacerbe son spectacle, plus elle verse dans le spectaculaire, plus on peut s'interroger en fait sur son devenir, sur sa spécificité. C'est un peu comme si cette diffusion de l'image urbaine accroissait la confusion, ou un peu comme si cet « effet spectacle » camouflait le fait que le pouvoir civique échappe tout à fait à la ville, en étant accaparé notamment par des acteurs économiques corporatifs ; ces derniers jouent la carte de l'élément spectaculaire comme un artifice de la socialité urbaine qu'ils promeuvent sous une forme typiquement visible. *Panem et circenses*, disait-on à une autre époque et pour d'autres motifs.

Plus d'une étude contemporaine a fait le constat de la crise que connaît actuellement la ville. Depuis au moins une quinzaine d'années maintenant, la thématique du spectaculaire urbain a permis de constater comment l'évolution récente des villes post-industrielles était marquée par une volonté de « faire spectacle » qui s'accorde difficilement avec des visées plus générales de correspondance avec l'idée que l'on puisse simplement habiter des villes en leur donnant la possibilité que s'épanouisse en leur sein un « art de vivre ». Des luttes de pouvoir ont ainsi saisi l'organisation des villes en axant strictement leur développement sur la mise en valeur commerciale de leur potentiel, ce qui s'est traduit parfois par des aménagements où les habitants devaient céder le pas aux touristes, où les citoyens étaient perçus avant tout comme des consommateurs (de services, de produits, et d'urbanité). Différentes disciplines, de la géographie culturelle à l'anthropologie, de l'urbanisme à l'économie politique, des *cultural studies* à la sociologie, se sont ainsi attelées à la tâche de mettre en évidence le déséquilibre produit par ces initiatives relativement récentes qui ont accompagné les poussées du néolibéralisme. La mise en évidence du spectaculaire urbain par ces différentes disciplines a contribué, dans beaucoup de cas, à faire une critique sévère des orientations prises par le développement des villes contemporaines. À tel point que beaucoup d'initiatives de transformation de la ville peuvent apparaître comme un pur travestissement, tel un geste de spectacularisation gratuite.

Mais où le spectacle se trouve-t-il exactement dans le processus de développement des villes ? Ou pour le dire autrement, à quels types de spectacles sommes-nous conviés finalement dans ce contexte ? On peut envisager au moins trois types de spectacles dans les analyses qui suivent : un premier type se caractérise par les manifestations à grand déploiement dont les visées sont essentiellement commerciales et touristiques, en tant qu'elles cherchent un rayonnement international ; offrant un attrait largement populaire,

ce type de spectacle urbain table sur une organisation capable d'offrir une expérience « extra-ordinaire ». Un deuxième type de spectacle est lié à la manière par laquelle la ville dans son ensemble s'offre en représentation ; nourri par une conjoncture issue du développement de la ville, il participe de représentations qui révèlent ce que symbolise une ville par rapport à d'autres. Enfin, un troisième type de spectacle urbain est défini par les formes de pratiques quotidiennes que l'on retrouve dans chaque ville, voire dans chaque quartier d'une ville, et qui déterminent leur spécificité, en fonction de caractéristiques locales ; ce sont de telles caractéristiques qui déterminent alors un intérêt particulier en faisant l'unicité irremplaçable d'un lieu et la force de son attraction.

Dans une série d'études de cas que l'on va lire ici, portant sur les exemples de Berlin, de Nice, de Dublin, de New York et de Montréal, on voit comment le spectacle participe de moments de transformation, dans le sens où le spectacle urbain organisé contribue à montrer un nouveau symbolisme visant à recodifier la signification de la ville. Dans une dynamique qui met en jeu l'identité de la ville, et où notamment la présentation pour l'« extérieur » des visiteurs confronte les attentes « intérieures » des habitants locaux, le spectacle se déploie dans une série de contradictions qui fractionnent son apparence consensuelle.

Anouk Bélanger présente tout d'abord l'idée que le spectacle et le spectaculaire urbains doivent être envisagés respectivement à travers les tensions qui les déterminent dans un sens réciproque ; ainsi, le spectaculaire ne peut être conçu de façon unilatérale, en conformité avec des visées commerciales et promotionnelles du capitalisme contemporain, puisque chaque initiative que promeut ce dernier se confronte nécessairement à des négociations locales qui déplacent ses accents ; de même, le spectacle urbain plus coutumier ou vernaculaire ne peut être conçu en abstraction complète des tendances plus globales vis-à-vis desquelles il se définit. Plutôt, c'est d'une interaction constante entre ces deux univers que se constitue l'imaginaire urbain. Dans l'histoire récente de Montréal, et à travers particulièrement l'exemple du divertissement nocturne du Faubourg Saint-Laurent, on voit se manifester ces tensions dans une suite de logiques où des revirements se produisent au gré des conjonctures politiques et économiques. C'est la mise en cause de l'imaginaire urbain dans ses virtualités dialectiques qui donne ainsi corps aux formes symboliques dominantes d'un moment, où les pôles opposés que sont le vernaculaire et le spectaculaire ne peuvent jamais faire abstraction l'un de l'autre, et où ils se convoquent toujours dans le cours de leurs transformations mutuelles.

Dans son article, Franziska Becker poursuit cette idée en montrant comment les avatars du carnaval de Berlin nous instruisent sur ces tensions ; dès sa réintroduction dans l'Allemagne d'après-guerre, le carnaval apparaît en effet comme le lieu d'une polémique concernant son « authenticité » et sa « valeur symbolique » – si bien qu'on abandonne l'idée dès la fin des années 1950, pour la réintroduire en 2001 avec les mêmes doutes persistants quant à la signification de l'événement. La « tradition du carnaval de rue », dans sa réinscription problématique, qu'on pourrait presque croire cyclique dans ce contexte, correspond toujours à des périodes d'effervescence politique où les pouvoirs publics voudraient projeter l'image d'une Allemagne unifiée. Dans sa facture éminemment politique, ainsi, le carnaval berlinois ne peut prétendre à aucun enracinement culturel

profond et univoque, et doit se plier aux conjonctures structurées par les acteurs en présence, ce qui en fait un processus constant de négociation.

Le cas du carnaval de Nice est sans aucun doute différent, et c'est ce que montre Christian Rinaudo en insistant sur la problématique d'images d'identification ou d'un spectacle de l'authentique local ; bien que traversées par des enjeux similaires, où les visions traditionalistes affrontent les visées promotionnelles, les formes expressives du carnaval apparaissent finalement déboucher sur des initiatives indépendantes et alternatives où s'affirme peut-être la véritable renaissance d'un esprit carnavalesque. Ce dernier met en scène une vision critique de la démocratie locale à laquelle prennent part des groupes d'artistes et autres intervenants à la recherche d'une voie inventive pour redonner au carnaval sa dimension forte de participation, au lieu de le laisser à sa dimension strictement représentative. Le brouillage des codes s'inscrit ici, et ce, dans une version véritablement bakhtinienne, comme remise en scène contemporaine du carnavalesque.

Une tout autre perspective apparaît dans la figure de la spectacularisation d'une partie de l'espace public à Dublin, telle qu'elle est analysée par Mary Corcoran. Comme dans d'autres contextes, la tentative de régénération ou de rénovation de l'image civique de l'espace urbain dublinois, à travers l'édification d'une structure spectaculaire en plein cœur d'un quartier éminemment représentatif de l'identité publique de la ville, témoigne ici d'une volonté de marquer cette dernière d'une empreinte évoquant l'essor du *Celtic Tiger*, cette figure de réussite du renouveau économique irlandais. Le spectacle urbain sert donc ici à comprendre le contexte et les tensions générées par des périodes de transformations profondes, notamment en ce qui concerne les façons de réimaginer, de recodifier et de commémorer la ville. La facture esthétique de cette flèche argentée met en relief différentes stratégies antagonistes dans ce processus de régénération : ici, le commercial, le civique et l'artistique se disputent l'hégémonie de la signification, comme une mise en cause directe de la possibilité de penser, aujourd'hui, l'existence d'un espace public toujours associé à sa définition moderne.

Le texte d'Alan Blum se concentre, quant à lui, sur les débats entourant les divers projets de construction visant « Ground Zero », à New York. Dans la mesure où cette ville a été si emblématique pour l'ensemble du monde d'un certain sens métropolitain au xx^e siècle, et peut-être plus spécifiquement encore un symbole probant de la domination de l'esprit capitaliste révélé notamment par l'attentat du 11 septembre 2001, il est évident que les enjeux concernant l'avenir de l'ancien site des tours jumelles du World Trade Center ressortent avec une vigueur exemplaire ; ici, et c'est l'argumentaire de Blum qui insiste sur ce point, toute une économie du désir de marquer cette différence new-yorkaise se joue autour de la manière par laquelle la reconstruction pourra redonner un visage significatif à la ville, dans le sens d'un rétablissement de sa marque distinctive. Et s'il n'y a certainement pas d'unanimité sur la manière dont on peut se présenter ce rétablissement, les affrontements qu'il suscite sous la forme de « collisions éthiques » fournissent un indice de taille sur l'ensemble des implications mises en scène à cette occasion pour la sensibilité urbaine.

C'est cette recherche de distinction qui est devenue si caractéristique du mouvement de transformation des villes contemporaines. Susan Bennett s'intéresse ainsi, quant à elle, à l'interrelation entre des performances spectaculaires et la ville-spectacle s'offrant aux

touristes. Elle porte attention plus particulièrement au rôle du théâtre commercial dans la construction de l'attrait touristique spécifique à la ville de Toronto depuis les années 1990. De façon générale, ce sont la culture et les performances commerciales de toutes sortes qui sont, selon elle, au cœur des discours promotionnels de Toronto comme ville touristique, et non son architecture ou sa géographie par exemple. Dans ce sens, et visant à occuper une place centrale dans le circuit transnational de spectacles et de divertissements, Toronto fait reposer ses stratégies de développement sur le théâtre commercial, mais aussi sur les quartiers culturels et les festivals. Se joue ici la compréhension de la relation entre la volonté de stimuler l'économie locale et l'orientation des pratiques culturelles dans le contexte de villes touristiques nord-américaines.

Ces études de cas mènent à une autre série d'articles où sont envisagés différents aspects des problématiques à l'étude, dans une perspective plus générale. Ainsi, dans un ordre d'idées similaires à certains des articles précédents, mais qui met l'accent davantage sur les dimensions épistémiques de redéfinition de l'art dans ce contexte, Louis Jacob se penche sur ce qu'on peut comprendre comme le caractère anti-spectaculaire de diverses manifestations artistiques. Cherchant à participer à la redéfinition de l'espace public, ces pratiques développent une expression à la fois critique et réflexive par rapport aux tendances dominantes du développement urbain contemporain qui se fait, lui, en mobilisant le spectacle à des fins de promotion et de consommation. Son analyse rend compte des difficultés auxquelles se heurtent les pratiques artistiques dans leur volonté de repenser le nouvel espace public et de le concrétiser, et ce, particulièrement dans le cadre montréalais.

Néstor García Canclini aborde, pour sa part, le revers obscur des villes qui montre, entre autres, leur visage hostile. Dans le développement des villes contemporaines, la vision traditionnellement dangereuse de la ville s'inscrit dans des formes médiatiques spécifiques; les scènes d'accidents ou de crimes, relayées par la photographie journalistique, apparaissent ainsi comme des signes tangibles de cette réalité qui déterminent la perception générale. Ces représentations traversent l'espace public en côtoyant d'autres formes de représentation, dont les réclames qui meublent les panneaux publicitaires, accentuant l'ambivalence des représentations qui oscillent ainsi entre le spectaculaire morbide et le spectaculaire rêvé de la consommation, sans que l'on puisse savoir lequel oriente finalement le destin prochain des villes. En Amérique latine, plus particulièrement, du fait que l'exode rural nourrit une véritable explosion urbanistique, toute une série d'enjeux apparaissent en situant le devenir des villes entre les pôles de séduction et de répulsion à l'égard du mode de vie urbain.

Dans un esprit qui tient à en faire une synthèse critique, Timothy Gibson se questionne sur la validité de l'utilisation du concept de « spectacle urbain » dans l'analyse de l'urbanité des vingt dernières années. Ce faisant, il fait ressortir deux lignes de pensée principales qui émergent du concept de spectacle issu du travail de Guy de Bord, et en offre une analyse au regard, notamment, de ses propres travaux sur la ville de Seattle. Selon la première orientation, le concept est déployé pour comprendre l'expérience sociale inhérente à l'espace urbain cultivé par l'environnement de consommation de la ville fantasmagorique; selon la seconde, il se situe sur le plan des politiques locales de planification

et de financement du renouvellement urbain – comme mobilisation du spectacle dans la planification et le développement. Ceci s’effectue dans une perspective où tous les objectifs sociaux et politiques se voient subordonnés à la logique abstraite de l’accumulation et des profits, comme phénomène devenu partie inhérente de l’existence urbaine contemporaine. À travers une présentation critique de ces lignes de pensée, il nous rappelle que le spectaculaire urbain, bien que participant dans sa forme récente dominante à cette logique, participe aussi à une vitalité et à une animation urbaines qui déterminent les caractéristiques profondes des villes, et notre attachement à leur égard.

Pour sa part, Will Straw s’intéresse aux valeurs à la fois cosmopolites et locales des produits culturels, qui, dans leur constante négociation inventive et originale, ainsi que par leur façonnement à travers diverses formes de stimulations et de régulations publiques, participent à la définition et au changement d’une citoyenneté culturelle des villes. Son article s’applique à repenser les rythmes de changement et de rotation des industries et des institutions de la culture locale montréalaise, notamment à travers le cas de la musique disco des années 1970. On y découvre que l’importance croissante de la couverture médiatique des industries culturelles qui s’offre comme spectacle est un élément signifiant dans la compréhension et la construction du rythme des scènes culturelles locales. Les hebdomadaires urbains alternatifs jouent ce rôle d’intensifier la place de la culture comme lieu d’identification et d’appartenance civiques. La circulation des produits culturels s’accorde ainsi à un rythme régi par des forces d’accélération et d’inertie qui jouent sur les relations entre la culture et l’engagement social et politique, produisant ainsi à terme une nouvelle condition de citoyenneté culturelle.

De son côté, Rolf Lindner s’intéresse à la manière dont l’image citoyenne de Berlin évolue entre des marquages particuliers de pratiques quotidiennes qui en révèlent la signification ; dans cette analyse anthropologique, même l’hygiène des animaux domestiques est porteuse de ce qui fait la réputation d’une ville, et les associations qui se produisent ainsi confondent les jugements que l’on porte sur le caractère général des habitants. En Allemagne, et en comparaison avec d’autres villes comme Hambourg, la réputation de Berlin comme ville de mauvais goût, sans style et sans manière, se reflète ainsi dans tous les aspects de son urbanité, de l’impolitesse dans les transports en commun à la simplicité culinaire de la rue, de la négligence générale des apparences à l’empressement forcé de ses citoyens. Ici, le spectacle est appréhendé pratiquement sous la forme d’un « anti-spectacle » – soit de choses qu’on ne veut pas voir.

Enfin, dans un article où le spectacle de la ville est considéré dans ses rapports à la philosophie de l’histoire, qui donnait son sens au cosmopolitisme moderne, Jean-François Côté envisage les transformations contemporaines qui font des métropoles les lieux de définition d’un ordre politique universel où apparaissent surtout ses fractures et ses contradictions. Dans un contexte cependant où l’on ne peut faire appel à des sources utopiques ou théologiques pour fonder sa définition, le cosmopolitisme de métropoles contemporaines ne livre finalement que le spectacle du monde actuel. La redéfinition du cosmopolitisme à laquelle mènent les développements sociohistoriques des deux derniers siècles peut ainsi s’appuyer sur ce spectacle des villes, perçu ici comme la matrice d’une représentation d’un ordre politique universel traversé de vives contradictions.

Dans l'ensemble, les réflexions rassemblées ici témoignent d'un effort de saisir le spectacle des villes contemporaines d'une manière élargie, en prêtant attention aux multiples dimensions de cette expérience, sans perdre de vue également que la dynamique qui l'anime procède d'une dialectique du global et du local. Sans croire que l'on épuise le sujet de la ville à travers la thématique de son spectacle, nous croyons qu'il est important de considérer comment les transformations actuelles des villes passent par cette dimension, et considérons que la réflexion critique doit parvenir à accompagner ce mouvement afin d'éclaircir certains des enjeux qu'il met en scène.