



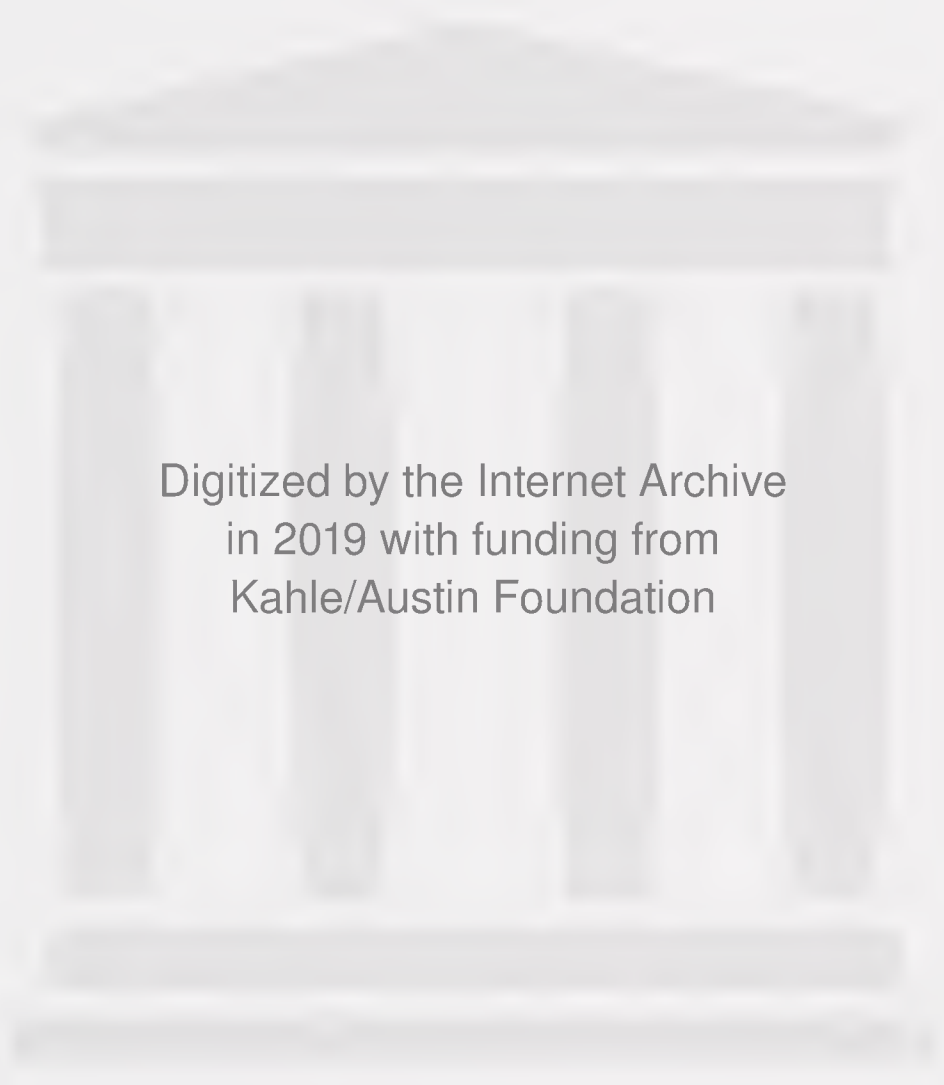
Marc Vachon

L'arpenteur
de la ville

L'utopie urbaine situationniste
et Patrick Straram



Triptyque



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

L'arpenteur de la ville

L'utopie urbaine situationniste et Patrick Straram

PS 8987, T68Z92 2003

Données de catalogage avant publication (Canada)

Vachon, Marc

L'arpenteur de la ville : l'utopie urbaine situationniste et Patrick Straram
Comprend des réf. bibliogr.
ISBN 2-89031-476-6

1. Straram, Patrick, 1934-1988. 2. Utopies architecturales - Amérique du Nord. 3. Urbanisme - Amérique du Nord. 4. Écrivains québécois - Biographies. I. Titre.

PS8587.T68Z92 2003

C848'.54

C2003-940287-8

PS9587.T68Z92 2003

PQ3919.2.S77Z92 2003

Nous remercions le Conseil des Arts du Canada ainsi que la Société de développement des entreprises culturelles du Québec de l'aide apportée à notre programme de publication. Nous reconnaissons également l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIÉ) pour nos activités d'édition.
Gouvernement du Québec – Programme de crédit d'impôt pour l'édition de livres – Gestion SODEC

Mise en pages : Sophie Jaillot

Maquette de la couverture : Raymond Martin

Illustration de la couverture : photographie de Guy Borremans

Distribution :

Canada
Dimedia
539, boul. Lebeau
Saint-Laurent (Québec)
H4N 1S2
Tél. : (514) 336-3941
Télec. : (514) 331-3916
general@dimedia.qc.ca

Europe francophone
Librairie du Québec / D.E.Q.
30, rue Gay Lussac
75005 Paris
France
Tél. : (1) 43 54 49 02
Télec. : (1) 43 54 39 15
liquebec@noos.fr

Dépôt légal : B.N.Q. et B.N.C., 2^e trimestre 2003
Imprimé au Canada

© Copyright 2003
Les Éditions Triptyque
2200, rue Marie-Anne Est
Montréal (Québec) H2H 1N1
Tél. et téléc. : (514) 597-1666
Courriel : triptyque@editiontriptyque.com
Site Internet : www.generation.net/tripty

Marc Vachon

L'arpenteur de la ville

L'utopie urbaine situationniste et Patrick Straram

Thomas J. Bata Library Triptyque
TRENT UNIVERSITY
PETERBOROUGH, ONTARIO

Les illustrations et les textes de l'Internationale situationniste « peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés, même sans indication d'origine ». (Voir *Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, p. 36)

Les illustrations du chapitre V sont issues des ouvrages de Straram publiés aux Éditions de l'Aurore. Cette maison d'édition n'existe plus aujourd'hui.

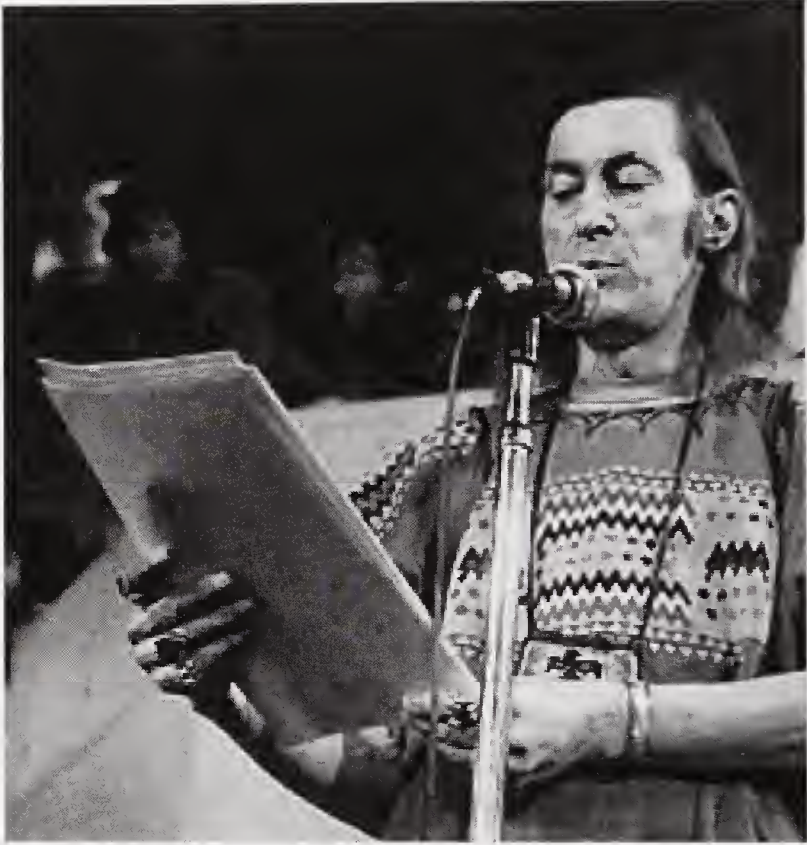
La reproduction du matériel provenant du Fonds Patrick-Straram, à la Bibliothèque nationale du Québec, a été autorisée par l'exécutrice testamentaire Jacqueline Debelle.

REMERCIEMENTS

Cet essai a été une aventure partagée avec plusieurs personnes.

Je tiens à remercier Léon Ploegaerts, pour ses conseils socra/critiques. Je remercie également Lyndsay Amott et Pascal Vachon pour leur soutien moral tout au long de cette aventure. Finalement, je remercie la Bibliothèque nationale du Québec, la Cinémathèque québécoise, Thierry Arseneau, Jean-Antonin Billard, Jacqueline Debelle, Jean Gagné, Yves Leclerc, Peter Maitland, Minou et André Petrowski, Lise Roy et, tout particulièrement, Jean-Claude et Simone Vachon.

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Fédération canadienne des sciences humaines, de concert avec le Programme d'aide à l'édition savante, dont les fonds proviennent du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.



Patrick Straram le Bison ravi (1934-1988)

INTRODUCTION

Les utopies urbaines du XIX^e siècle ont été une composante essentielle de l'histoire et du développement de l'architecture et de l'urbanisme modernes¹. Selon de Moncan, elles « ne sont pas seulement des jeux de l'esprit réservés aux édiles et aux architectes », elles ont aussi été des « moteurs de progrès, comme peuvent l'être des laboratoires de recherche² ». Cette perspective ne se limite pas uniquement aux avant-gardes architecturales, elle s'applique également aux différentes visions de la ville idéale des avant-gardes culturelles du XX^e siècle. Caractérisés par des visions utopiques de la ville, les mouvements avant-gardistes et la contre-culture des années 1960 et 1970 ont exprimé une critique de la société, de la culture et de la ville. Ces différentes avant-gardes ont intégré, à divers degrés, l'architecture et l'urbanisme au sein de leur vision culturelle et artistique. En Italie, le futurisme a développé une vision prospective de la ville qui embrasse l'idéologie du progrès et le rêve de la cité machiniste. Le constructivisme russe crée une architecture et un art inspirés par la construction d'une société socialiste. En France et en Suisse, les surréalistes et le mouvement dada envisagent l'expérience urbaine en fonction de leur programme culturel et artistique.

En Amérique du Nord, le mouvement de la contre-culture s'oppose à la ville rationnelle et propose le retour à la nature et la vie en commune. Cette utopie « préconise des formes d'organisation économique passéistes : la commune comme unité de production, l'agriculture, l'artisanat, le petit commerce comme moyens de subsistance, le troc comme moyen d'échange³ ». La contre-culture a également marqué l'espace urbain au cours de son existence : de New York à San Francisco en passant par Montréal, des cafés, des rues et des quartiers ont été modifiés/envahis par ce mouvement. Au Québec, l'avènement de la contre-culture coïncide avec l'adoption d'un modèle de développement urbain d'influence américaine à Montréal. Le discours urbain de la contre-culture représente en quelque sorte un autre versant de l'américanisation de la ville, celui de l'errance et de la mouvance. Il s'oppose donc au discours de la planification rationnelle de la ville américaine et rejette la société technocratique en faveur d'un retour à la nature. Au cours de la même période, le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste et l'Internationale situationniste élaborent le concept d'urbanisme unitaire en tant qu'option anti-fonctionnaliste de la planification urbaine et de l'architecture.

On constate dès lors que les utopies urbaines du milieu culturel affichent les mêmes caractéristiques que celles des avant-gardes architecturales. Ces utopies constituent une critique de la ville (et de la société) à une époque donnée, élaborent des propositions urbanistiques et architecturales anticipant le potentiel technologique des nouveaux matériaux et permettent l'exploration de nouvelles formes urbaines et architecturales.

Cet essai examine le rapport entre les mouvements d'avant-garde et la place qu'occupent la ville, l'architecture et l'urbanisme au sein de leur programme et de leur pratique culturelle. Nous regardons tout particulièrement les diverses thèses architecturales et urbaines révolutionnaires du mouvement situationniste, l'une des dernières avant-gardes du XX^e siècle, et de son principal représentant au Québec, Patrick Straram.

Les thèses architecturales et urbaines du mouvement situationniste s'inscrivent dans une période d'importantes divergences idéo-

logiques par rapport au modèle urbanistique de la ville rationnelle entre les politiciens et les mouvements d'avant-garde architecturale et culturelle au cours des années 1950 et 1960. Dès 1956, au X^e Congrès international d'architecture moderne (CIAM) à Dubrovnik, le groupe Team X remet en question les credos du fonctionnalisme en architecture et en urbanisme. En 1961, Jane Jacobs s'élève contre « la pseudo-science de la construction des villes » et cherche à démontrer les effets négatifs de la planification rationnelle sur la vie urbaine⁴. Jacobs revendique la réhabilitation de la ville traditionnelle en fonction d'une planification urbaine qui incorpore les composantes sociales et physiques à partir des besoins des communautés et des groupes sociaux. En architecture, Venturi publie un véritable manifeste contre l'architecture de style international, alors que Rossi propose une vision architecturale ancrée dans les préoccupations historiques de la forme urbaine traditionnelle⁵. On constate également au cours de cette période l'émergence d'un courant critique basé sur une vision prospective de l'architecture et de l'urbanisme. En 1958, Friedman propose un projet de ville spatiale sur pilotis et l'année suivante, un projet de ville-pont. En 1963, le groupe britannique Archigram conçoit une ville machiniste composée d'une imagerie pop art. Cette ville à continuité indéfinie supporte toutes les installations de l'habitat et des transports. Dans la même veine, Archizoom et Superstudio décrivent des univers urbains imaginaires et irréalisables dans lesquels s'exprime une critique de la ville rationnelle et fonctionnelle.

Or, la critique et l'utopie urbaine du mouvement situationniste ont été éclipsées par la critique des historiens de la ville, comme Lewis Mumford, des architectes, tels Robert Venturi et Aldo Rossi, des sociologues, comme Henri Lefebvre, et des avant-gardes architecturales. Pourtant, la critique du fonctionnalisme et les théories architecturales et urbaines de l'Internationale situationniste font partie intégrante du mouvement d'opposition au courant de pensée fonctionnaliste et rationnelle en architecture. À cet effet, l'Internationale situationniste considère que le développement de la ville moderne favorisé par les politiciens et les promoteurs n'a pas conduit aux résultats initialement espérés : le désir de donner aux villes

les avantages de la campagne, c'est-à-dire l'espace, le soleil et la verdure. Au contraire, la mise en œuvre de ce modèle a entraîné la destruction massive du tissu urbain, la fragmentation sociale et physique de la ville, le règne de la voiture et des gratte-ciel et la dépersonnalisation de l'espace privé et public.

La vision urbaine situationniste a également été éclipsée par le caractère politique du mouvement, généralement associé à *La Société du Spectacle* de Guy Debord et aux événements de Mai 68. Or, la pensée situationniste est initialement issue d'une critique de la vie quotidienne et de l'architecture et l'urbanisme modernes. Cette vision urbaine est basée sur le concept d'urbanisme unitaire et consiste à établir une « structure passionnante de la vie » à travers l'expérimentation « de comportements, de formes de décoration, d'architecture, d'urbanisme et de communication propres à provoquer des situations attirantes⁶ ». Ainsi, l'urbanisme unitaire est à la fois une critique de la ville rationnelle et un projet social et artistique basé sur « l'emploi de l'ensemble des arts et techniques concourant à la construction intégrale d'un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportements⁷ ». L'urbanisme unitaire n'est pas un modèle urbanistique de la ville future au même titre que la ville hygiénique ou *La Ville radieuse*. Cette dimension initiale du projet urbanistique et architectural de l'urbanisme unitaire a été sabordée par ses propres instigateurs, soit les membres de l'Internationale situationniste.

Finalement, l'élaboration de l'utopie urbaine situationniste et sa critique radicale du fonctionnalisme se distinguent des autres courants avant-gardistes de l'époque par son inscription culturelle et artistique héritée des mouvements d'avant-garde du XX^e siècle, soit le futurisme, le dadaïsme, le constructivisme et le surréalisme. Ainsi, l'utopie urbaine du mouvement situationniste a été influencée par le projet avant-gardiste de ces différents mouvements artistiques qui ont revendiqué l'intégration de l'art dans la vie quotidienne. À cet effet, les thèses architecturales et urbaines des situationnistes visent à incorporer la critique et les revendications de ces différentes avant-gardes au sujet de l'art et de la culture au sein de l'environnement urbain. Il ne s'agit donc pas uniquement d'une critique du

fonctionnalisme ou de nouvelles propositions architecturales, contrairement à ce qu'affirment les sociologues et architectes de l'époque. L'utopie situationniste correspond à une pratique urbaine qui intègre l'art dans la vie quotidienne et vise la transformation de l'espace urbain.

Cet essai démontre que l'urbanisme unitaire consiste en une critique de la métropole moderne basée sur une transformation de la vie quotidienne et du milieu urbain associée à un mode de vie critique et ludique. Le projet situationniste correspond donc à un mode de vie basé sur la transformation de la vie quotidienne et du milieu urbain afin de libérer l'individu de la société du spectacle du capitalisme moderne. Une vision que Patrick Straram adopte dans son mode de vie et sa production culturelle en adaptant ses différentes composantes, soit le détournement, la métagraphie, la dérive, la psychogéographie et la construction de situations (voir tableau 1).

TABLEAU 1

Définition opérationnelle des notions situationnistes⁸

situation construite	moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements.
urbanisme unitaire	théorie de l'emploi d'ensemble des arts et techniques concourant à la construction intégrale d'un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportement.
dérive	mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine : technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Se dit aussi, plus particulièrement, pour désigner la durée d'un exercice continu de cette expérience.

détournement	s'emploie par abréviation de la formule : détournement d'éléments esthétiques pré-fabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. Dans ce sens il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l'intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l'usure et de la perte d'importance de ces sphères.
métagraphie	production de textes et d'affiches à partir d'un collage de graphismes variés (images, photographies, phrases et mots).
psychogéographie	étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus.
psychogéographique	relatif à la psychogéographie. Ce qui manifeste l'action directe du milieu géographique sur l'affectivité.
psychogéographe	une personne qui recherche et transmet les réalités psychogéographiques.

TRAVAILLEUR CULTUREL ET « GOUROU » DE LA CONTRE-CULTURE

L'examen de la vie et de l'œuvre de Patrick Straram à partir de la critique et de la vision urbaine du mouvement situationniste semble à première vue quelque peu inusité puisque celui-ci est considéré comme l'un des principaux représentants de la contre-culture québécoise⁹. Une image que Straram a cultivée, étant lui-même plus anarchiste que gauchiste et profondément allergique à toute forme d'autorité. L'association de Straram à la contre-culture québécoise

a eu tendance à éclipser la profonde influence du situationnisme sur sa vie et son œuvre. Ce dernier participe à la fondation de l'Internationale lettriste, au cours de sa jeunesse à Paris (1952 à 1954), et, peu après son arrivée à Montréal en 1958, il tente sans succès d'introduire au Québec la ligne de pensée de l'Internationale situationniste par la publication, en 1960, du *Cahier pour un paysage à inventer*¹⁰. Les commentateurs ont rapidement évacué cette influence situationniste dont ils ignoraient la ligne de pensée politique et culturelle. Toutefois, Straram ne cessera d'explorer à travers son activité culturelle et son œuvre la critique situationniste de l'aliénation de la vie quotidienne urbaine, l'intégration de l'art dans le quotidien et la transformation/appropriation de l'espace nécessaire à la construction de situations.

Le discours critique de la société et de la ville dans l'œuvre de Straram n'est pas représentatif de la contre-culture. Straram ne se réfère à aucun des maîtres à penser de la contre-culture, comme Marcuse, McLuhan, Tim Leary, Allen Ginsberg, William Burroughs et Jerry Rubin. Straram critique sévèrement le mouvement contre-culturel américain dans son livre relatant sa dérive californienne intitulé *Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon*. Qui plus est, lors de la Rencontre internationale de la contre-culture à Montréal en 1975, il attaque ouvertement *Mainmise*, le principal représentant de la contre-culture québécoise, en déclarant : « J'ai fait quinze ans de travail critique au Québec au service de la classe ouvrière. Contre la mythologie de *Mainmise*. Lisez *Chroniques*. L'humanisme individualiste est un leurre qui fait le jeu de l'impérialisme américain¹¹. » Ainsi la vision utopique de la contre-culture, liée au retour à la nature et à la vie en commune, est absente dans l'œuvre de Straram. Ce dernier est profondément « urbain », et l'attachement qu'il éprouve pour Montréal et son milieu culturel est à l'opposé de la vision contre-culturelle.

Patrick Straram n'en demeure pas moins un protagoniste social profondément impliqué dans la transformation culturelle et politique de la société. Agent actif de l'évolution de la culture, cet anarchiste a milité dans le milieu culturel et artistique québécois pour transformer la société capitaliste. En effet, le parcours culturel et

politique de Straram au Québec est caractérisé par une activité et un militantisme tous azimuts dans plusieurs domaines. Après l'échec du *Cahier*, l'intérêt pour le cinéma et le jazz caractérise la première phase d'activité et de production culturelle de Straram, soit de 1960 jusqu'à son départ en Californie en 1968. Au cours de cette période, cet autodidacte passionné de littérature, de cinéma et de jazz projette l'image du jeune intello français de la rive gauche. Son engagement multidisciplinaire et le caractère d'avant-garde de sa critique lui permettent de s'établir rapidement dans le milieu intellectuel québécois. La légende veut qu'une fois arrivé à Montréal, Straram fréquente la bibliothèque municipale et lise tout ce qu'il trouve sur la littérature québécoise. Il appelle même les écrivains interviewés sur les ondes pour les rencontrer¹². Il apprécie tout particulièrement le caractère progressiste des auteurs de l'Hexagone et de Gaston Miron. Ce qui explique la présence de ce dernier dans le *Cahier pour un paysage à inventer*.

Le premier emploi de Straram à Montréal, comme stagiaire à Radio-Canada, se termine brutalement à la suite de sa participation active à la grève des réalisateurs. L'aventure du *Cahier* terminée, il publie au cours de l'été un essai décrivant ses errances urbaines. Cette perception originale de Montréal fut plutôt bien accueillie¹³. De 1960 à 1963, Straram est le secrétaire général du Centre d'art de l'Élysée. Initialement consacré au cinéma français, l'Élysée s'ouvre au cinéma étranger et devient rapidement un lieu de rencontre privilégié pour les cinéphiles de Montréal. L'Élysée comprend des ateliers de discussion, un kiosque de livres et de revues sur le cinéma et, en plus, la boîte à chanson Le Chat noir où se produisent notamment Gilles Vigneault, Pauline Julien, Jean-Pierre Ferland, Yvon Deschamps et le peintre Germain Perron. Straram apprécie le cinéma de la Nouvelle Vague et surtout Godard, à qui il voue une admiration inconditionnelle. Pour Straram, l'expérience de l'Élysée correspond à un travail d'éducation culturelle qu'il juge indispensable. Il s'agit de « fournir à la population montréalaise un cinéma qui lui propose les films les plus lucides, les mieux faits [...] un cinéma dans lequel le cinéma soit considéré et comme un langage de l'homme d'aujourd'hui et comme la matière propice à la définition d'un humanisme

sain et libre » s'opposant ainsi à l'exploitation commerciale¹⁴. Bien que ses fonctions de secrétaire général du Centre d'art de l'Élysée fussent également de courte durée, elles lui permirent de rencontrer tout ce que le Québec comptait alors d'intellectuels et d'artistes avides de s'ouvrir sur le monde.

En 1962, la publication de « 20 000 draughts sous les tables »¹⁵ annonce le style et le caractère autobiographique qui caractérisent l'œuvre de Straram. L'intérêt de ce texte tient à l'énumération des œuvres littéraires, musicales et cinématographiques qui comptent pour lui et que l'on retrouvera abondamment citées dans toutes ses publications à venir. Dans ce texte décrivant son univers quotidien, on voit déjà apparaître les signes de sa marginalité et de son alcoolisme latent qui affectera très tôt sa santé et ne lui permettra pas d'assumer une activité professionnelle continue. Cette nouvelle illustre le processus d'appropriation et de transformation par Straram d'un lieu public (la taverne) en un lieu de rencontre et d'échange culturel.

Au cours des années 1963 et 1964, Straram participe à la production de trois films. Après des rôles de figuration dans les films *À tout prendre* de Claude Jutra et *Fabienne sans son Jules* de Jacques Godbout, Straram tente une percée dans le cinéma comme acteur et dialoguiste dans le film *La terre à boire* de Jean-Paul Bernier. À sa sortie en octobre 1964, le film reçut un accueil catastrophique malgré la présence dans la distribution d'acteurs connus comme Geneviève Bujold, Pauline Julien, Patricia Nolin et Gilles Pelletier¹⁶. Cet échec complet était justifié. Le film n'est qu'un assemblage maladroit de clichés empruntés à la Nouvelle Vague française. Son seul intérêt réside dans la manière discursive de filmer l'espace urbain montréalais que l'on retrouve dans les écrits de Straram. Après l'échec de *La Terre à boire*, Straram se sent marginalisé, ridiculisé et persécuté¹⁷. Dès lors, il se limite à écrire des chroniques sur le cinéma, comme il n'avait cessé de le faire sur le jazz et la littérature. Devenu journaliste à la pige, il publie ses articles dans pratiquement toutes les publications culturelles de l'époque telles que *Points de vue*, *Poubelle*, *Hobo Québec*, *Parti pris*, *Presqu'Amérique*, *Liberté*, *La Barre du jour*, *Cinéma Québec*, *Cahier du cinéma*, *Maintenant* et *Le Nouveau*

*Journal*¹⁸. De même, il publie des chroniques de cinéma dans *7 Jours*, *TV Hebdo* et *Maclean's*, trois publications à large diffusion.

Straram participe en 1963 à l'aventure de la revue *Parti pris* dans laquelle il publie une chronique de jazz. Après une absence prolongée, il y retourne de 1965 à 1967 en tant que secrétaire de rédaction et tient une chronique intitulée « Interprétation de la vie quotidienne ». Dans cette chronique, Straram expose le projet situationniste d'intégrer l'art dans le quotidien. Les positions de Straram contrastent fortement avec l'orientation politique de *Parti pris*¹⁹. Au cours de cette période, il publie deux textes relativement à l'identité culturelle et à son intégration au Québec à partir de sa propre expérience. Trois ans plus tard, il publie deux autres textes qui abordent à nouveau la question de l'identité culturelle qu'il définit dans le cadre de l'américanité et de son expérience de dérive au sein de la contre-culture américaine en Californie²⁰. Pilier de la jeune Cinémathèque québécoise dès sa création, Straram fréquente toutes les tavernes et tous les cafés animés par les jeunes écrivains, poètes, chansonniers et acteurs québécois. Certains de ces endroits deviendront les foyers de l'avant-garde culturelle francophone, en particulier l'Asociación Española de Pedro Rubio Dumont. Ce lieu sera l'objet de plusieurs écrits de Straram au cours des années 1970.

La deuxième phase du parcours de Patrick Straram se déroule en Californie de janvier 1968 jusqu'en 1970. De cette errance de deux années dans les milieux hippies de la côte californienne, il revient avec une nouvelle apparence physique qu'il conservera jusqu'à sa mort : celle de l'Amérindien marginalisé en quête d'un territoire. Ce parcours contre-culturel fera l'objet d'un livre publié en 1972 qui aura un succès d'estime²¹. C'est à partir de cette époque qu'il deviendra Patrick Straram, le Bison ravi dont il polira l'image qui fera de lui le personnage le plus coloré, sinon le plus représentatif de la contre-culture montréalaise. Straram cultive cette nouvelle image tout en étant très critique envers le mouvement de la contre-culture. Un examen attentif de *Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon* révèle que Straram considère ce mouvement comme complètement récupéré par le système capitaliste et il rejette son mysticisme qui conduit à une certaine apathie politique. À son re-

tour à Montréal en 1970, il sera brièvement emprisonné à Sainte-Anne-des-Monts et à Rimouski pendant les événements d'octobre.

La troisième et dernière phase du parcours de Straram, avant que les problèmes de santé ne l'accablent, se déroule au cours des années 1970. Dès son retour de la Californie, Louis Geoffroy, François et Marcel Hébert des Herbes rouges, Léandre Bergeron (Cinémathèque québécoise) et Victor-Lévy Beaulieu, aux Éditions de l'Aurore, témoignent d'un grand intérêt pour sa production culturelle. C'est au cours de cette période que Straram est au sommet de sa popularité dans cet univers restreint, tout en demeurant inconnu à l'extérieur. En 1971, il figure dans un petit film de Pierre Monat, *Vive les animaux*, avec quelques intellectuels québécois de gauche (Jean-Marc Piotte, Gilles Groulx et Gaétan Tremblay) et le sociologue et philosophe Edgar Morin²². Il continue de publier des chroniques de cinéma et des essais dans de nombreuses revues, telles que *Cahier du cinéma*, *La Barre du jour*, *Hobo Québec*, *Stratégie*, *Maintenant*, *Cinéma Québec* et *Le Jour*.

De 1974 à 1976, il publie sept livres, dont deux en collaboration, qui ne seront pas de grands succès de librairie²³. En 1972, la revue *Hobo Québec* lui dédie un numéro spécial, consacrant ainsi son image de pur contestataire dans le milieu culturel québécois²⁴. En 1974, Straram est un de ceux qui organisent et animent l'Atelier d'expression multidisciplinaire (ATEM) au Centre d'essai Conventum avec les frères Gagné, André Duchesne, Régis Painchaud, Gilbert Langevin et Armand Vaillancourt. Deux réalisations importantes de l'ATEM : la Semaine du film sur les tablettes (du 11 au 15 juin 1974) et la Rencontre internationale de la contre-culture à Montréal (du 21 au 27 mai 1975)²⁵. Straram participe activement aux activités de l'ATEM et circule dans les cégeps de la province pour animer des ateliers de discussion. De septembre 1978 à septembre 1979, Straram ne produit qu'une émission, *Blues clair*, diffusée à Radio-Canada. Entre-temps, sa santé s'est considérablement détériorée. En mai 1981, il est hospitalisé pour une période de dix-huit mois au cours de laquelle il subit l'ablation d'un poumon qui le laisse dans une forme amoindrie. Sa production littéraire de 1983 à sa mort se limite à quelques publications laissant transparaître son état de détresse

morale et matérielle²⁶. Il s'en expliquera dans un film tourné quelques mois avant son décès, le 6 mars 1988²⁷. Le film, *Mourir en vie* de Jean-Gaétan Séguin, dont le tournage s'échelonne sur plusieurs semaines, retrace la vie quotidienne de Patrick Straram sur une période de six mois, soit du 16 septembre 1987 à la fin de février 1988. Straram est mort une semaine après la fin du tournage. Ce film est un véritable testament cinématographique. Avec Straram disparaissait un personnage central de la scène culturelle montréalaise des années 1960 et 1970 qui, jusqu'au bout, refusa de se ranger et resta fidèle à son expérience situationniste sans s'apercevoir qu'elle était révolue²⁸.

Tout au long de ce parcours, Straram lui-même se considérait comme un activiste, un travailleur culturel dont le but était de « **démasquer** tout ce qui nous fait mal comprendre ce que nous **vivons** » afin « d'éduquer, d'aider la plus grande fraction d'une société à mieux comprendre comment vivre mieux²⁹ ». Dès lors, l'activité et la production culturelle de Straram expriment une pensée politique et culturelle visant la transformation de la société capitaliste moderne.

Tout doit être questionné, jusque dans son mouvement propre, qui modifie les structures de tout phénomène et de toute interprétation, au fur et à mesure que l'Histoire change les sociétés et l'homme, les sciences et les désirs/plaisirs. On ne peut plus vivre sans une constante **analyse/critique** de tout ce qui fait la vie que tous nous vivons³⁰.

La production culturelle (visuelle ou écrite) de Straram demeure encore aujourd'hui difficile à classer et difficilement accessible en raison de son caractère hétéroclite et hermétique. Son œuvre incorpore une multitude de genres. Elle est à la fois un journal autobiographique, une chronique critique du cinéma et du jazz, une réflexion sur l'activité et le rôle du travailleur culturel au Québec, un journal de voyage politique et culturel, un essai critique sur la société capitaliste, un traité sur l'amour/camaraderie, une chronique urbaine du milieu culturel et artistique de Montréal, etc. L'œuvre de Straram relate son parcours individuel et sa pensée politique et culturelle

dans le cadre d'un combat pour transformer la société et la ville sur le terrain de la révolution culturelle. Elle est caractérisée par la critique de la vie urbaine, l'intégration de l'art dans le quotidien et la transformation/appropriation de l'espace privé et public.

Straram est un acteur urbain qui a été capable de modifier, par sa pratique, le sens accordé aux objets et aux emplacements urbains. De la cinémathèque l'Élysée à la taverne Wilson en passant par l'Asociación Española et le café Blues clair, ce travailleur culturel a modifié par sa pratique le sens que l'on accordait à ces lieux. Ces derniers se sont transformés en hauts lieux de rencontre et d'échange pour les acteurs du milieu culturel montréalais engagés dans la lutte pour transformer la culture et la société québécoises. Ainsi, l'œuvre de Straram décrit et illustre (photos et films) sa pratique urbaine à travers la description de sa vie quotidienne, de ses appartements, des trajets quotidiens qu'il effectue, des différents lieux de rencontre qu'il fréquente et de ceux qu'il transforme et s'approprie. L'œuvre de Straram est éminemment « urbanistique » : elle exprime une pensée culturelle et politique intimement liée à une vision urbaine qui s'oppose au modèle de la ville rationnelle.

L'intérêt de l'analyse de la vision urbaine situationniste de Straram est d'autant plus grand que cette analyse correspond à une critique du processus de modernisation de Montréal au cours des années 1960 à 1975. Au cours de cette période, Montréal entre dans l'ère de la compétition des métropoles modernes par une refonte morphologique, architecturale et urbaine de la forme et du tissu urbains existants. Ces transformations seront guidées par le modèle urbanistique américain à travers « l'affirmation d'un courant de planification qui conjugue modernisme, fonctionnalisme et rationalisme – tant en architecture qu'en urbanisme³¹ ». Ainsi, le fonctionnalisme a eu un grand succès à Montréal et plusieurs complexes multifonctionnels telles la Place Bonaventure et la Place Victoria ont été élaborés selon cette pensée. Cette période de changements est intimement associée à l'administration municipale du Parti civique dirigé par le maire Jean Drapeau et Lucien Saulnier, président du comité exécutif. Les grands projets et les réalisations de l'époque s'accompagnent d'un discours urbain basé sur les notions de progrès, de

rationalisme et d'universalité. L'étude de la vision et de la pratique urbaine de Straram permet alors de déceler une critique du projet de ville rationnelle adopté par Montréal au cours des années 1960 à 1975. Ainsi, l'activité et la production culturelle d'un prétendu représentant de la contre-culture québécoise, soit Patrick Straram, montrent plutôt une des rares formes d'expression de la pensée urbaine situationniste en Amérique du Nord dont les fondements conceptuels continuent aujourd'hui d'être incorporés dans l'environnement urbain et virtuel. Cette vision critique de l'urbanisme correspond à une pratique urbaine et à un mode de vie basés sur la transformation de la vie quotidienne et de l'espace.

Le défi est donc de taille. Il s'agit, d'une part, de présenter les théories architecturales et les théories urbaines de l'Internationale situationniste qui a été, jusqu'à tout récemment, reléguée aux oubliettes de l'histoire; et, d'autre part, de démontrer que les pratiques urbaines et la vision de cette avant-garde ont été adoptées et adaptées par Patrick Straram, un producteur culturel qui avait été, jusqu'à maintenant, catalogué comme l'un des principaux représentants de la contre-culture québécoise. Dans les deux cas, j'ai dû surmonter et « déconstruire » des mythes et des préjugés défavorables afin d'illustrer l'importance et les enjeux de cette vision urbaine dans le cadre de l'aménagement urbain de la ville rationnelle. Finalement, le caractère hermétique du situationnisme et de l'œuvre de Straram explique, en partie, la présence de nombreuses citations. Les écrits des situationnistes se prêtent mal aux paraphrases, tant par la beauté, l'originalité pamphlétaire et descriptive du style que par le danger d'en trahir le contenu par des paraphrases trop « interprétatives³² ».

NOTES

- ¹ En ce qui concerne le rapport entre la transformation urbaine de la ville du XIX^e siècle et l'écllosion d'utopies urbaines, voir : Borsi, F., *Architecture et utopie*, Paris : Éditions Hazan, 1997 ; Choay, F., *L'Urbanisme, utopies et réalités*, Paris : Éditions du Seuil, 1965, p. 7-14 ; Frampton, K., *Modern Architecture : A Critical History*, London : Thames and Hudson Ltd., 1992, p. 20-42 ; Ragon, M., *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, tome 1, Paris : Casterman, 1986, p. 19-110 ; Roncayolo, M., « Logiques urbaines » et « La production de la ville ». In Duby, G., (sous la dir. de), *Histoire de la France urbaine*, tome 4, Paris : Éditions du Seuil, 1983, p. 25-158.
- ² De Moncan, P., « La ville utopique », *Magazine littéraire*, mai 2000, p. 47. Voir son ouvrage consacré aux villes utopiques, *Villes rêvées*, Paris : Éditions du Mécène, 1998.
- ³ Duchastel, J., « *Mainmise* : la nouvelle culture en dehors de la lutte des classes ? », *Chroniques*, 18/19, 1976, p. 50.
- ⁴ Jacobs, J., *The Death and Life of Great American Cities*, New York : Random House, 1966.
- ⁵ Venturi, R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, Boston : Museum of Modern Art, 1990 ; Rossi, A., *The Architecture of the City*, Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 1992.
- ⁶ Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, Paris : Gallimard, 1996, p. 86.
- ⁷ « Définitions », *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 12.
- ⁸ « Définitions », *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 13 et Debord, G. et G.L. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n° 8, mai 1956, p. 2-9.
- ⁹ La contre-culture québécoise était composée d'un bon nombre d'activistes, d'écrivains, de chansonniers et de poètes. Voir Houle, G. et J. Lafontaine, *Écrivains québécois de nouvelle culture*, Bibliographies québécoises n° 2, Gouvernement du Québec, ministère des Affaires culturelles, 1975. Ce résumé biographique des auteurs de la nouvelle culture tente d'illustrer l'influence de la contre-culture chez certains auteurs québécois, tels que Paul Chamberland, Raoul Duguay, Lucien Francœur, Claude Péloquin et Patrick Straram.
- ¹⁰ Straram, P., (présenté par), *Cahier pour un paysage à inventer*, Montréal, s. éd., n° 1 (seul paru), 1960, 3 f. + 106 p. Le *Cahier pour un paysage à inventer* est devenu une curiosité de bibliophile. Introuvable, il est généralement cité dans la littérature à partir de sources secondaires ou des rares critiques qui en ont été faites. Voir Robillard, R., *Québec underground, 1962-1972*, tome 1, Montréal : Éditions Médiart, 1973 ; Bourassa, A.-G., *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal : L'Étincelle, 1977 ; Couture, F., *Les Arts visuels au Québec dans les années soixante : l'éclatement du modernisme*, Montréal : VLB éditeur, 1997.
- ¹¹ Collectif, « Reportage, collage, montage, sondage sur la Rencontre internationale de la contre-culture », *Mainmise*, n° 47, 1974, p. 4.

¹² Voir Straram, P., « Nationalité ? Domicile ? », *Parti pris*, vol. 2, n° 10-11, juin-juillet 1965, p. 52-59.

¹³ Voir Straram, P., « Tea for one », *Écrits du Canada français* n° 6, 1960, réédité dans *Id.*, *Blues clair, tea for one/no more tea*, Montréal : Les Herbes rouges n° 113-115, 1983 ; voir notamment la recension de Gilles Marcotte, *Le Devoir*, « Vie des lettres, Tea for one de Patrick Straram », 19 mars 1960, et celle de Nathalie Fredette, *Montréal en prose, 1892-1992*, Montréal : L'Hexagone, 1992, p. 357-380.

¹⁴ En ce qui concerne le Centre d'art de l'Élysée, voir Straram, P. « L'essai raté », *Cité libre*, 13^e année, n° 56, avril 1963, p. 28-29 ; Basile, J., « L'Élysée à la recherche d'un certain cinéma », *Le Devoir*, 13 janvier 1962, p. 9 et 13. Le Fonds Patrick-Straram à la Bibliothèque nationale du Québec (BNQ) comporte une chemise contenant plus de 200 documents dactylographiés ou reproduits sur le Centre d'art de l'Élysée (critiques, bulletins publicitaires, fiches filmographiques, textes, etc. (1960-1961)), voir Bibliothèque nationale du Québec, mss 391-10-4.

¹⁵ Straram, P., « 20,000 draughts sous les tables ». In Collectif, *Écrits de la Taverne Royal*, Montréal : Les Éditions de l'Homme, 1962, p. 109-139.

¹⁶ Straram a conservé un dossier de plus de cent critiques journalistiques du film *La terre à boire*, voir Fonds Patrick-Straram, Bibliothèque nationale du Québec, mss 391-10-3.

¹⁷ *Id.*, « Nationalité ? Domicile ? », *Parti pris*, vol. 2, n° 10-11, juin-juillet 1965, p. 52-80.

¹⁸ La bibliographie des publications de Patrick Straram à la fin de cet ouvrage mentionne uniquement les textes cités dans cet essai. Il importe de souligner que deux publications de Straram portent directement sur le cinéma, soit les recensements de films, que Straram qualifie de bulletins d'information, des vingt-huit semaines à *TV Hebdo, One + one cinémarx & Rolling Stones*, Montréal : Les Herbes rouges, 1971, et un livre sur Gilles Groulx écrit avec Jean-Marc Piotte, *Gilles cinéma Groulx, le lynx inquiet*, Montréal : Cinémathèque québécoise/Éditions québécoises, 1972.

¹⁹ Voir « Truckin' », *La Barre du jour*, hiver 1972, p. 116-133.

²⁰ Voir Straram, P. « Nationalité ? Domicile ? », *Parti pris*, *op. cit.*, et « Le manuscrit trouvé à même la terre Québec », *Parti pris*, vol. 3, n° 3-4, 1965, p. 89-93. Les textes californiens de Straram sont « À la santé de Rudi Dutschke et quelques autres folk-rock Mirakellenwasser », *Parti pris*, vol. 5, n° 8, 1968, p. 65-72, et « D'exil Fragment », *Parti pris*, vol. 5, n° 7, 1968, p. 56-57.

²¹ *Id.*, *Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon*, Montréal : L'Hexagone/L'Obscène Nyctalope, 1972 ; voir également la recension de Guy Cloutier, « Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon », *Lettres des auteurs québécois*, 1972, p. 158-159 et celle de Jean Basile, « Recensions d'Irish coffees... », *Mainmise*, n° 17, novembre 1972, p. 16-17. Il a aussi publié sous forme de journal tabloïd un premier compte rendu de sa dérive californienne qui fut incorporé dans *Irish coffees*, voir Straram, P., *En train d'être en train vers où être, Québec...*, Montréal : L'Obscène Nyctalope, 1971, 28 p., 112 ill.

²² Monat, P., *Vive les animaux*, Québec : Archives du Vidéographe, 1971 (29 min.). Ce film a été présenté à deux reprises au cours du mois de septembre 1999 à la Cinémathèque québécoise.

Straram, Piote, Groulx, Tremblay et Morin discutent « du rôle de la classe ouvrière, de la femme, de la jeunesse et des ethnies. La discussion est libre, l'alcool circule et la caméra passe de l'un à l'autre. Un document rare et puissant où les femmes interviennent avec véhémence ». *La Revue de la Cinémathèque québécoise*, août-septembre 1999, p. 53.

²³ Straram, P., *4x4/4x4*, Montréal : Les Herbes rouges, 1974 ; *Id.*, *Questionnement socra/critique*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, 1974 ; *Id.*, *La Faim de l'énigme*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, 1975 ; *Id.*, *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, 1975 ; *Id.*, *Bribes 2 : Le Bison ravi fend la bise*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, 1976 ; en collaboration : Patrick Straram le Bison ravi, Jean-Marc Piote, Pio le fou, Gilles cinéma Groulx, le lynx inquiet, Montréal : Cinémathèque québécoise/Éditions québécoises, 1971, et Jean-Marc Piote, Madeleine Gagnon, Patrick Straram, *Portraits du voyage*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, 1975.

²⁴ *Hobo Québec*, « Spécial Straram », Montréal : Hobo Québec, n° 9-11, octobre-novembre 1973.

²⁵ Voir « Dossier contre-culture », *Lectures*, vol. 2, n° 11, août 1995.

²⁶ Patrick Straram, « Blues clair/demande d'emploi » suivi de « Aux quatre coins », *Estuaire*, n° 21, 1981, p. 67-82 ; *Id.*, *Blues clair, tea for one/no more tea*, *op. cit.*, *Id.*, *Blues clair, quatre quatuors en trains qu'amour advienne*, avec Francine Simonin, Montréal : Éditions du Noroît, 1984 ; *Id.*, *Mois musique, quelle histoire ce cinéma*, Montréal : Éditions du Pôle, texte sur une gravure originale de Monique Dussault.

²⁷ Voir Séguin, J.-G., *Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi*, huit vidéos tournées du 16 septembre 1987 au 2 février 1988, Cinémathèque québécoise. Voir aussi un commentaire sur le film : Lévesque, R., « Patrick Straram n'a pas osé être acteur », *Le Devoir*, 22 octobre 1988, p. C-5.

²⁸ Parmi les éloges posthumes, il faut signaler le dossier que lui consacra la revue *Inter*, « Patrick Straram le Bison ravi réellement », n° 41, 1988, p. 29-36 ; le collectif « Patrick Straram le Bison ravi, Paris 1934-Montréal 1988 », *Levée d'encre*, n° 3-4, Cesson/Montréal, avril 1988 ; Gonthier, C., « Patrick Straram ou la constellation du Bison ravi », *Voix et Images*, n° 9, Montréal : UQAM, printemps 1988, p. 436-458 et Roy, A., « Patrick Straram. Court article pour un long salut », *24 images*, n° 38, Montréal, été 1988. La Bibliothèque nationale du Québec acquit la presque totalité de ses archives, mais sa discothèque fut volée et sa bibliothèque, intéressante pour les innombrables annotations dont il remplissait ses livres, fut dispersée peu après.

²⁹ Straram, P., *Questionnement socra/critique*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, p. 202.

³⁰ *Ibid.*, p. 202.

³¹ Ahtik, V. et B. Sokoloff, « L'aménagement urbain du centre-ville de Montréal ». In Remiggi, F.W. et G. Sénécal (éd.), *Montréal : tableaux d'espace en transformation*, Montréal : ACFAS, 1992, p. 286.

³² Je « détourne » ici une phrase de Jappe expliquant sa propre difficulté à paraphraser l'œuvre de Debord. Voir Jappe, A., *Guy Debord*, Arles et Marseille : Éditions Sulliver/Via Valeriano, p. 20-21.

CHAPITRE I

Les utopies urbaines dans l'histoire des avant-gardes du XX^e siècle

LA VILLE RATIONNELLE ET LES MOUVEMENTS D'AVANT-GARDE

Les propositions d'aménagements prospectifs des « utopistes » du XIX^e siècle ont essayé de répondre aux premiers effets de l'industrialisation. Marx et Engels en Angleterre et Blanqui, Considérant et le D^r Guépin en France ont observé et étudié la dégradation urbaine par l'industrialisation et la crise du logement populaire subséquente. Désirant transformer la situation urbaine et la société, les utopistes proposent alors des plans d'aménagement de la ville idéale qui sont à la base de tout l'urbanisme moderne. Il s'agit principalement de la ville idéale *Icarie* de Cabet (1788-1856), du phalanstère de Fourier (1772-1837) et de Considérant (1808-1893). Au cœur de ces villes prospectives se retrouvent la science et l'industrie.

Ces villes idéales représentent le courant « progressiste », ou « machiniste », de l'architecture et de l'urbanisme, basé sur le rationalisme,

le géométrisme et l'industrialisme. À l'opposé, se trouve le mouvement « culturaliste » exemplifié par Robert Owen (1771-1858), Ruskin (1819-1900) et William Morris (1834-1896). Ruskin, fondateur d'une doctrine esthétique « organique » à la base de ce courant, critique violemment la ville industrielle et la machine en faisant appel au respect des vieilles formes urbaines, à la communauté et au contact avec la nature. Ruskin, et plus particulièrement William Morris, s'opposent à l'historicisme architectural de leur époque : « Pour Ruskin, comme pour Pugin, comme pour William Morris, comme pour Viollet-le-Duc, s'affirmer gothique c'était briser l'étau de l'académisme gréco-latin qui étouffait l'architecture depuis la Renaissance¹. »

Cette division idéologique des courants urbanistiques du XIX^e siècle – le progressisme conduisant vers la cité machiniste et culturaliste contre l'idéologie de la production et de la technique – continue de marquer le développement de l'architecture et de l'urbanisme au cours du XX^e siècle. Elle se manifeste par exemple dans l'opposition entre le rationalisme et le fonctionnalisme de *La Ville radieuse* (1930) de Le Corbusier et le naturalisme de la cité-jardin d'Ebenezer Howard. Néanmoins, ces deux tendances fortes et apparemment opposées cohabitent parfois. Ainsi, plusieurs constructions du XX^e siècle oscillent entre le fonctionnalisme et le désir d'introduire de nouvelles pratiques urbaines associées aux changements de l'ordre social. Par exemple, le rationalisme moderne de *La Charte d'Athènes* incorpore un projet humaniste visant à loger l'ensemble des citoyens dans des habitats modernes et adéquats. Ainsi, les visions urbaines du XX^e siècle sont inspirées par les utopistes du siècle précédent. À cet effet, les situationnistes revendiquent au sein de leur projet d'urbanisme unitaire le désir de « réinventer en permanence l'attraction souveraine que Charles Fourier désignait dans le libre jeu des passions² ». Il en est de même pour Le Corbusier dont le projet de *La Ville radieuse* s'inspire du phalanstère de Fourier.

La fin du XIX^e siècle correspond à un déplacement de la demande en architecture. Antérieurement caractérisée par la rénovation et l'agrandissement des métropoles et basée sur la création d'espaces et d'équipements publics monumentaux, on assiste à la fin des années 1890 à une demande sociale axée sur la maison individuelle (lotisse-

ment en périphérie de la ville) et le logement social. De plus, en Allemagne et aux États-Unis (Chicago, New York), une architecture répondant aux besoins de l'économie industrielle capitaliste se développe rapidement (immeubles à bureaux, usines, etc.). Enfin, les nouveaux matériaux de construction (fer, acier et verre) sont adoptés pour la construction de la ville moderne. Il n'est donc pas surprenant de constater une remise en question des écoles, des doctrines et des pratiques urbaines et architecturales au cours de cette période.

L'Art nouveau

L'industrialisation, ayant entraîné plusieurs changements économiques, technologiques et sociaux, a conduit à un exode des habitants de la campagne vers la ville, ce nouveau centre de production industrielle. Tel qu'observé par Marx et Engels, les conditions de vie des travailleurs, à la maison et à l'usine, sont misérables. Les logements insalubres, les épidémies et la pauvreté caractérisent les grandes métropoles européennes. Un mouvement pour le retour à la nature marque alors le début du XX^e siècle. Ce courant offre un développement prometteur pour les architectes et les artistes désireux de finir avec l'historicisme architectural. Il s'agit du *Modern style* en Angleterre, de l'Art nouveau en France et en Belgique, du *Jugendstil* en Allemagne. Ce qui caractérise spécifiquement le mouvement art nouveau, c'est l'idée que l'artiste doit redevenir artisan, et l'artisan, artiste. Et, bien que l'accent soit mis sur l'art décoratif, « la valeur d'usage et l'attention donnée à la construction relèvent du rationalisme³ ».

Ruskin et Morris désirent associer un décor au nouveau principe structurel de la construction et de l'architecture utilisant le verre, le fer et le béton. En 1888, Morris fonde à Londres la société Arts and Crafts dont le but est de « reproduire des mobiliers de véritable bon goût à un prix voisin de celui des mobiliers ordinaires⁴ ». Il soutient que la laideur des produits de l'ère industrielle résulte des conditions sordides que la bourgeoisie impose au prolétariat. Comme quoi l'individu réduit à la misère ne peut créer la beauté. Morris procède

au développement d'un style novateur caractérisé par l'utilisation de lignes souples alliées à des motifs végétaux stylisés. En France, dans la ville de Nancy, des artistes décorateurs se regroupent sous le nom d'École de Nancy, Alliance provinciale des industries d'art. Le style décoratif art nouveau est alors lié à celui de la construction d'édifices. Il s'agit d'une architecture dynamique et pleine de mouvement, refusant la domination de l'angle droit.

Ce refus du fonctionnalisme se manifeste aussi en Espagne. Une expression architecturale toute particulière se développe en dehors de tout courant avec l'architecte Antonio Gaudí (1852-1926). Ce dernier interprète la maison ou l'édifice en tant que sculpture dans une perspective purement plastique. Les façades des villas de Gaudí ressemblent à des surfaces de roches dans une mare, les fenêtres sont transformées en bouches de cavernes et le toit s'apparente à un corail couvert de céramique abstraite et de mosaïques de verre. Le caractère baroque et gothique de ses constructions correspond très bien à la vision urbaine des situationnistes. Bien qu'ils ne semblent pas avoir connu Gaudí, ils admiraient le caractère déroutant de l'architecture baroque tels les châteaux du roi Louis de Bavière (dont l'un est devenu le logo officiel de Walt Disney), le *Merzbau* de Kurt Schwitters et le *Palais idéal* du Facteur Cheval⁵.

L'importance de l'Art nouveau vient de l'introduction d'un dynamisme architectural contrastant avec l'architecture historiciste qui emprunte à tous les styles. L'Art nouveau introduit, à travers l'utilisation du fer forgé, du ciment et du béton, des formes artistiques gracieuses et éthérées. Contrairement à l'historicisme qui cache les matériaux de construction, les artistes et les architectes de l'Art nouveau désirent tenir compte de leur nature et les mettre en valeur. L'effet esthétique de l'Art nouveau est créé à la fois par le matériau, la structure et la fonction de l'édifice. Ainsi, l'architecte n'est plus confiné à l'édifice. L'ensemble du décor matériel, de la salière à la lampe en passant par la chaise et la tapisserie, devient le terrain d'action de l'architecte. Pour la première fois, le but de l'architecture et de l'urbanisme modernes est exprimé : il ne s'agit pas uniquement d'une reformulation du concept de décoration ou de la conception architecturale de l'édifice, mais de refaire le monde. De même, l'Art

nouveau entretient des rapports étroits avec le marché des arts appliqués industriels. Cette relation entre l'industrie, le design et la production architecturale caractérisera plus tard le Bauhaus. Finalement, les différentes formules architecturales de l'Art nouveau sont limitées par les méthodes artisanales et ne conviennent pas à la demande sociale de la transformation de l'habitat et de l'industrie de l'époque. L'Art nouveau se voulait une synthèse des arts visant l'art pour tous et non pour une élite. Cette notion est récurrente dans les mouvements d'avant-garde du XX^e siècle. Ainsi, les dadaïstes réclament l'abolition de l'art, les surréalistes désirent l'intégration de l'art dans la vie quotidienne et les situationnistes revendiquent le dépassement de l'art.

Le courant rationaliste

C'est au cours de la même période que se développe le courant de pensée rationaliste et fonctionnaliste moderne. Adolf Loos (1870-1933), précurseur du modernisme, s'oppose à l'éclectisme, à la décoration et aux arts appliqués. Il publie *Ornement et crime* (1908) dans lequel il déclare que « le matériau noble et le bon travail sont supérieurs à l'ornement ». Ayant voyagé en Angleterre et aux États-Unis, il se familiarise avec la pensée de Sullivan. Ce maître à penser de l'école de Chicago préconise la construction d'édifices dénués de toute ornementation. Bien que Loos soit l'un de ceux qui ont pavé la voie à l'émergence du mouvement rationaliste moderne, plusieurs architectes de l'Art nouveau, tels Guimard et Van de Velde, sont autant fonctionnalistes que décorateurs. Ces derniers illustrent ce phénomène de cohabitation des deux tendances idéologiques (progressisme et culturalisme) en architecture et en urbanisme.

Le courant de pensée rationaliste moderne se développe aussi en opposition à l'historicisme architectural. Ainsi, en même temps que l'Art nouveau, le rationalisme moderne s'élabore, entre 1890 et 1910, sur la base du fonctionnalisme et de l'abandon du décor et de l'ornement « au profit de la vérité des structures et du matériau⁶ ». Ce mouvement se manifeste en Autriche avec Otto Wagner, Adolf

Loos et Joseph Hoffmann, à Chicago avec Sullivan et Wright et à Bruxelles avec Van de Velde, Horta et Hankar. En 1930, l'appellation *style international* est conférée à ce mouvement caractérisé par une uniformité architecturale. Dès 1923, Adolph Behne et Walter Gropius formulent les règles d'une architecture moderne et internationale. Celle-ci est conçue comme étant indépendante des écoles, des académies et des conditions locales et nationales. Cette vision unificatrice de l'architecture s'oppose aux solutions locales et vernaculaires et embrasse l'universalité en ce qui concerne le logement de masse, la maison individuelle (produite en série) et les équipements de la vie sociale⁷. Les principaux hérauts du fonctionnalisme et du rationalisme modernes seront le Bauhaus, Le Corbusier et les CIAM. Ces derniers participeront activement à la diffusion internationale du modernisme.

Le Bauhaus, fondé en 1919 à Weimar et dirigé par Walter Gropius (1919-1926), est l'école qui a le plus influencé l'architecture du XX^e siècle. Il ne s'agit plus d'éliminer la machine ; on désire au contraire l'intégrer dans l'architecture. Le Bauhaus affiche une volonté d'intégrer l'ensemble des disciplines artistiques (sculpture, peinture, artisanat). Le rêve de l'architecte de concevoir tous les objets de la vie quotidienne se trouve réalisé par le Bauhaus qui entretient des liens très étroits avec l'industrie. Reprenant le fameux slogan de Sullivan à Chicago voulant que la fonction définisse la forme, le Bauhaus l'applique à la construction des édifices commerciaux et industriels, aux logements sociaux et au design des objets du quotidien. La montée du nazisme met un terme à l'expérience du Bauhaus, qui ferme ses portes en 1933. Plusieurs des architectes, tel Mies van der Rohe, et des artistes du Bauhaus émigrent aux États-Unis. Ces derniers aident à propager le modernisme sur le continent américain⁸.

En France, Le Corbusier est le principal représentant du modernisme. En 1920, il publie *Vers une architecture*, revendiquant une architecture moderne et fonctionnelle. Pour Le Corbusier, l'ère de la machine signifie que la maison doit être conçue comme une machine à vivre. Cette vision de la cité machiniste avait été appliquée antérieurement par le projet de ville linéaire de Soria y Mata (1844-1920), la ville motorisée d'Eugène Hénard (1849-1923) et la cité in-

dustrielle de Tony Garnier (1869-1948). Hénard vise la restructuration des villes anciennes en fonction de la circulation et non la création de villes nouvelles. Il étudie d'une manière scientifique les problèmes de circulation de plusieurs villes européennes et suggère « des voies de pénétration plus larges et plus directes au centre et des voies d'expansion plus allongées à la périphérie ». Il invente un système de classification de la circulation et propose le « "carrefour à voies superposées", première étape de nos modernes échangeurs et le "carrefour à giration" avec des passages souterrains pour piétons⁹ ». Avec Hénard commence la primauté de la circulation en planification urbaine. La ville industrielle de Garnier a influencé plusieurs des théories urbanistiques de *La Ville radieuse* de Le Corbusier. Synthèse des différentes prospectives architecturales du XIX^e siècle, la cité industrielle de Garnier est disposée en damier et prévoit des rues piétonnières et des rues réservées uniquement à la circulation automobile. Garnier généralise l'usage du béton brut et les constructions de types différents (maisons isolées et habitations collectives). Finalement, il adopte la division fonctionnelle de la ville en différentes zones d'occupation du sol (industrielles, commerciales, etc.)¹⁰. Cette conception utopique de la ville moderne est en partie réalisée à Lyon où Garnier construit quelques éléments de sa ville industrielle.

La pensée de Le Corbusier constitue aussi une synthèse de la pensée urbanistique de Fourier à Gropius, qu'il a su rendre accessible à un très large public. Le premier projet de Le Corbusier, *Pour une ville contemporaine de trois millions d'habitants* (1922), consiste en un centre urbain cruciforme composé de vingt-quatre gratte-ciel de soixante étages pouvant abriter dix mille à cinquante mille employés. Anticipant le centre d'affaires d'aujourd'hui, le plan est inspiré de la ville de Manhattan et de l'idée de la ville-tour de Perret. Cette proposition est transformée en *Le Plan voisin de Paris* (1925) composé de dix-huit tours de deux cents mètres de haut au centre de la capitale. Exigeant la destruction du centre historique de Paris, le plan fit un véritable scandale. Le Corbusier formule le plan de *La Ville radieuse* avec des « unités d'habitations » (tours) et plus de trois niveaux de circulation. *La Ville radieuse* exprime la division rationnelle et fonctionnelle de l'espace urbain.

La théorie de l'urbanisme rationaliste est alors promulguée à travers la création du CIAM, fondé en 1928. Le CIAM de 1933 produit *La Charte d'Athènes* qui résume la pensée fonctionnaliste du XX^e siècle en quatre fonctions : habiter, travailler, circuler et se récréer. *La Charte d'Athènes* deviendra la bible de toute une génération d'architectes après la Seconde Guerre mondiale. Aux États-Unis, le modernisme s'amorce au cours des années 1930. Il faudra attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale pour que se concrétise la planification rationnelle et fonctionnelle des grandes métropoles européennes. L'adoption de ces concepts a toutefois démontré que le démantèlement de l'organisation chaotique de la ville conduit à la désintégration et à la fragmentation de l'environnement urbain ainsi qu'à la destruction complète de certains secteurs de la ville.

Initialement, le modernisme est motivé par deux idéologies (humanisme et socialisme) visant à améliorer les conditions de vie, l'égalité sociale et l'hygiène publique. Après la Seconde Guerre mondiale, le réaménagement des grandes villes européennes, la construction de logements sociaux et l'organisation du transport et de la circulation deviennent les grandes priorités économiques et sociales de l'architecture et de l'urbanisme. C'est l'apogée du modernisme, adopté internationalement. Ce courant, considéré comme avant-gardiste et révolutionnaire – Le Corbusier n'a-t-il pas déclaré « L'architecture ou la révolution » ? –, est rapidement devenu un instrument politique et économique aux mains des politiciens, des promoteurs et des planificateurs. Dès les années 1950, « *form follows function* » était devenu « *form follows finance* ». Les tours d'habitation et les immeubles d'affaires, souvent de mauvaise qualité à cause de contraintes budgétaires, se répandirent dans bien des villes. La création de villes nouvelles peuplées de maisons individuelles en série a contribué à loger le citoyen, mais au prix d'une monotonie et d'un isolement social et physique. En mettant la circulation sur le même pied d'égalité que l'habitat, la ville est construite et planifiée en fonction de la voiture, contribuant à l'étalement urbain et à la destruction de l'espace public.

C'est dans ce contexte de remise en question du fonctionnalisme au cours des années 1950 que s'articulent la critique du fonctionna-

lisme et la vision urbaine de l'Internationale lettriste, qui deviendra l'Internationale situationniste en 1957. Le fait qu'une avant-garde culturelle et artistique s'intéresse à l'architecture et à l'urbanisme n'est pas un phénomène nouveau dans l'histoire du XX^e siècle. Bien que les situationnistes mentionnent très peu le futurisme, cette avant-garde partage plusieurs similarités sur le plan de sa vision urbaine avec l'Internationale situationniste. *Le Manifeste du futurisme*, publié par Marinetti en 1909, n'est pas uniquement limité à l'appel d'une nouvelle littérature ; il réclame comme condition d'un nouvel esthétisme un renouvellement de la politique et de la morale. C'est au mouvement, à la vitesse et au progrès que s'attachent les futuristes afin de créer un rythme de vie dynamique reflétant la vie moderne et sa puissance. Avec le futurisme, l'artiste est projeté dans la rue où il doit prendre part à la vie de tous les jours. Son art devient un instrument qui lui permet de participer aux débats idéologiques relatifs à l'action politique et à l'action sociale. L'art débouche sur un bouleversement social que l'artiste doit anticiper. Ces principes sont à la base de l'action de la plupart des mouvements d'avant-garde. Les dadaïstes, surréalistes, lettristes et situationnistes ne sont plus des artistes isolés de la société comme dans la vision bourgeoise de l'art et de la culture. Ils projettent leur programme et leurs conceptions artistiques dans le cadre d'une transformation de la vie, de l'art, de la culture et de la ville de demain. La volonté de destruction de toute tradition et de toute valeur affichée par le futurisme est aussi à la base de ces mouvements d'avant-garde.

Notre intérêt pour le futurisme se limite principalement à sa vision urbaine. Cette avant-garde a été la seule, avec l'Internationale situationniste, à élaborer une vision urbaine sur la base de son programme. *La Città Nuova* de l'architecte Antonio Sant'Elia (1868-1916) constitue une cité machiniste à trois dimensions : souterraine, en surface et spatiale. Cette ville devenue machine se compose d'ascenseurs, de trains souterrains et de circuits pour les voitures.

Nous devons inventer et refabriquer la ville futuriste à l'image d'un immense chantier tumultueux, agile, mobile, dynamique de toutes parts, et la maison futuriste à

l'image d'une gigantesque machine. Les ascenseurs ne doivent pas se cacher comme des vers solitaires dans les cages d'escaliers ; mais les escaliers devenus inutiles doivent être supprimés, les ascenseurs doivent grimper comme des serpents de fer et de verre le long des façades. La maison de ciment, de verre, de fer, sans peinture et sans sculpture, riche seulement de la beauté née de ses lignes et de ses volumes, extraordinairement **laide** dans sa simplicité mécanique, haute et large autant qu'il est nécessaire et non en fonction des règlements municipaux, doit s'élever au bord d'un abîme tumultueux : la rue qui ne s'étendra plus comme une estrade au niveau des loges de concierge mais s'enfuira sous terre par plusieurs étages qui accueilleront le trafic métropolitain et reliés pour les échanges nécessaires par des passerelles métalliques et par de très rapides tapis roulants¹¹.

Cette vision piranésienne de la ville moderne n'est pas sans faire écho à la ville situationniste de *New Babylon* de Constant proposée au début des années 1960. Certes, la ville situationniste ne glorifie pas la société capitaliste, la technologie, la guerre, la vitesse, l'automobile et le mouvement comme la ville futuriste. La cité situationniste est un environnement urbain destiné à la dérive de ses habitants et à la manipulation des constructions architecturales en fonction de leurs états d'âme. Il n'en demeure pas moins que, tout comme *La Città Nuova*, la ville situationniste correspond à une vision de l'intégration de la culture et de l'art dans l'espace bâti et le quotidien.

La problématique de l'art et de la culture au sein de la société fut la porte d'entrée du situationnisme afin d'élaborer sa perspective urbaine. Tout commence avec le dépassement de l'art, c'est-à-dire la négation de l'art et de la culture, tel qu'exprimé par le dadaïsme et le surréalisme. Alors que le futurisme glorifie la guerre, le dadaïsme est une révolte contre la guerre et la société bourgeoise qui n'a pas su empêcher le massacre. Ce mouvement de liberté artistique, plastique et littéraire, issu de Zurich, se diffuse en Allemagne et à Paris. C'est avec les propres armes de la bourgeoisie que Dada veut démolir l'ordre établi. Les dadaïstes s'opposent à la notion de

l'art bourgeois, du chef-d'œuvre et de l'artiste. Le mouvement dada réclame une vie nouvelle spontanée et détachée de la morale bourgeoise. Le dadaïsme désire la destruction de l'art. « Nous cherchions un art élémentaire qui devait, pensions-nous, sauver les hommes de la folie furieuse de ces temps. Nous aspirions à un ordre nouveau qui pût rétablir l'équilibre entre le ciel et l'enfer », déclare Hans Arp¹². À Paris, le dadaïsme se désagrège sous la poussée du surréalisme qui propose « un nouvel usage de la vie » basé sur l'imagination, l'inconscient, le merveilleux, le rêve. L'Internationale situationniste cherche à continuer le projet dadaïste et surréaliste de la négation de l'art et de son intégration dans la vie quotidienne. Les situationnistes déplorent cependant l'échec de ces mouvements et leur récupération au sein de la société du spectacle à travers l'économie marchande et les institutions.

L'ambition des situationnistes n'est pas de fonder un nouveau courant artistique et culturel sur les ruines du dadaïsme et du surréalisme. Les situationnistes considèrent qu'il est possible de vivre l'utopie maintenant.

Il faut entreprendre maintenant un travail collectif organisé, tendant à un emploi unitaire de tous les moyens de bouleversement de la vie quotidienne... Nous devons construire des ambiances nouvelles qui soient à la fois le produit et l'instrument de comportements nouveaux¹³.

Pour les situationnistes, la transformation de la vie quotidienne ne se limite pas uniquement à la négation de l'art et à l'adoption de nouveaux comportements. Cette transformation du quotidien doit incorporer une modification du décor matériel de la vie. Ainsi, en déclarant que « ce qui change notre manière de voir les rues est plus important que ce qui change notre manière de voir la peinture¹⁴ », l'Internationale situationniste a voulu radicaliser le projet dadaïste de mêler l'art à la vie par le biais de l'architecture et de l'urbanisme.

LE MOUVEMENT SITUATIONNISTE (1954-1972)

Les commentateurs de l'Internationale situationniste éprouvent certaines difficultés à classer cette avant-garde dans le domaine culturel et artistique. Dès les années 1950, le mouvement situationniste manifeste un intérêt pour l'architecture et l'urbanisme par sa critique radicale du fonctionnalisme et l'articulation d'une utopie urbaine basée sur le concept de l'urbanisme unitaire. Les concepts culturels, architecturaux et urbanistiques de l'Internationale situationniste ne sont pas entièrement nouveaux. Ces derniers, tels le détournement et la dérive, sont basés sur des concepts ayant été élaborés par diverses avant-gardes artistiques et architecturales. Au cours de cette même période et jusqu'au début des années 1960, les situationnistes manifestent un intérêt pour le champ culturel qui s'accompagne de nombreuses productions. Toutefois, ce mouvement ne constitue pas pour autant un courant artistique. Qui plus est, cette avant-garde a sabordé toute tentative d'édifier son activité en une doctrine et ira jusqu'à déclarer que l'ensemble de sa production culturelle est anti-situationniste. Finalement, au cours des années 1960, l'Internationale situationniste oriente son activité révolutionnaire vers le champ politique. Alors que le situationnisme s'empare de la jeunesse française et commence à être reconnu internationalement, l'Internationale situationniste se dissout en 1972. Avant-garde culturelle, politique et architecturale, l'interdisciplinarité du mouvement situationniste caractérise le lent processus de la radicalisation des mouvements d'avant-garde du XX^e siècle dans le domaine politique et la relation qui a toujours existé entre les arts plastiques, l'architecture et l'urbanisme.

L'Internationale situationniste, fondée en 1957, résulte principalement de la fusion de deux groupes culturels et artistiques, l'Internationale lettriste et le MIBI (Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste)¹⁵. Ces deux groupes étaient eux-mêmes issus de l'éclatement du mouvement surréaliste qui vit naître le lettrisme et, d'autre part, de Cobra¹⁶. Le MIBI, fondé en 1953 par Asger Jorn, peintre et ancien membre de Cobra, fut créé afin de s'opposer à la

résurrection du Bauhaus de Gropius vers le milieu des années 1950. Pour Jorn, le caractère révolutionnaire du Bauhaus et de Le Corbusier est révolu. Jorn considère que la subordination de l'esthétique à la fonction et à la technologie conduit inévitablement à une société réglementée par l'automatisation et la standardisation. Alors que le Bauhaus original désire utiliser l'art à des fins fonctionnelles, le MIBI est d'avis contraire et revendique de s'emparer des nouvelles technologies pour les soumettre à des fins artistiques.

L'Internationale lettriste fut fondée à Paris en 1952 par Guy Debord et un groupe de dissidents du mouvement lettriste d'Isidore Isou. La rupture entre ces deux groupes survient à la suite d'une manifestation contre Charlie Chaplin au cours d'une tournée promotionnelle en France¹⁷. Dès ses débuts, l'Internationale lettriste refuse toute doctrine et affiche un caractère subversif et anarchique. L'objectif principal de ce mouvement est de réunifier l'avant-garde culturelle en un mouvement nouveau pour une critique révolutionnaire de la société. Debord considérait que le lettrisme, tout comme le surréalisme, était en voie de récupération culturelle par le système capitaliste. Ces avant-gardes avaient perdu leur capacité de régénérer la culture et la société parce qu'elles se limitaient au domaine de l'art, c'est-à-dire au domaine des représentations. Selon l'Internationale lettriste, le dépassement de l'art doit maintenant s'étendre à « l'ensemble des arts et techniques contemporains qui devront perdre leurs caractéristiques d'œuvres esthétiques ou de pratiques coupées de la réalité quotidienne¹⁸ ». L'Internationale lettriste portera donc son attention sur l'architecture et l'urbanisme. Le fonctionnalisme sera alors considéré comme une des principales sources d'aliénation qui limitent l'action individuelle et l'interaction sociale et suppriment l'imagination et le jeu. L'intégration de l'art dans la vie quotidienne nécessitera alors la transformation de l'espace, étant donné que « l'architecture est le dernier point de réalisation de toute tentative artistique parce que créer une architecture signifie construire une ambiance et fixer un mode de vie¹⁹ ».

L'Internationale lettriste considère que l'espace urbain n'est pas neutre. Il s'agit de l'espace de vie des influences du capitalisme et du communisme. Selon l'Internationale lettriste, l'architecture et

l'urbanisme de la ville fonctionnaliste constituent la « prise de possession de l'environnement naturel et humain par le capitalisme qui, se développant logiquement en domination absolue, peut et doit maintenant refaire la totalité de l'espace comme *son propre décor*²⁰ ». En d'autres mots, l'espace de la ville moderne est une autre forme de spectacle qui réduit le citoyen au rôle de spectateur dans un espace devenu fragmenté, homogène et fonctionnel. L'urbanisme est donc une forme de domination qui impose un mode de vie et aliène l'homme. Selon les situationnistes, déloger le pouvoir de l'État, de la bureaucratie et du capital passe nécessairement par une transformation de la vie quotidienne et de l'espace. Cette transformation exige une réorganisation de la ville à partir d'un principe très simple : laisser aux individus le pouvoir de décider de l'espace et de l'architecture dans lesquels ils veulent vivre. La ville doit être conçue en harmonie avec les besoins psychologiques de l'homme. Il s'agit donc de convertir l'homme en *homo ludens* par une révolution se déroulant principalement sur deux terrains : le quotidien et l'espace urbain.

Selon l'Internationale lettriste, c'est la totalité de la vie qui est à libérer et à reconstruire au sein de la société contemporaine. L'objectif principal consiste à établir une « structure passionnante de la vie » à travers l'expérimentation « de comportements, de formes de décoration, d'architecture, d'urbanisme et de communication propres à provoquer des *situations* attirantes²¹ ». Pour ce faire, l'Internationale lettriste crée la psychogéographie, c'est-à-dire « l'étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus²² ». Des études psychogéographiques de Paris, Copenhague et Venise sont publiées dans la revue officielle de l'Internationale lettriste (*Potlatch*), de même que dans le bulletin *Internationale situationniste*. Cette redécouverte et appropriation de la ville est associée à la dérive urbaine. Il s'agit d'une méthode d'étude de terrain assez particulière qui consiste en une « technique du passage hâtif à travers des ambiances variées²³ ». De plus, que ce soit en art ou en architecture, l'Internationale lettriste propose le détournement des « éléments esthétiques préfabriqués (peintures, édifices, littératures) »

pour les intégrer et les transformer en « une construction supérieure du milieu²⁴ ». Cette transformation du décor matériel de la vie quotidienne et des comportements est à la base du concept d'urbanisme unitaire. Une vision de la ville basée sur « l'emploi de l'ensemble des arts et techniques concourant à la construction intégrale d'un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportement²⁵ ». L'urbanisme unitaire exprime donc à la fois un projet d'action révolutionnaire et une vision de la ville caractérisée par la liberté individuelle d'aménager l'espace et l'architecture à son gré.

De 1957 à 1961, l'orientation politique et culturelle de l'Internationale situationniste est basée sur le *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* rédigé par Guy Debord²⁶. Ce rapport reprend essentiellement la ligne de pensée de l'Internationale lettriste. L'objectif de l'Internationale situationniste est d'entreprendre la construction de situations, c'est-à-dire la construction « concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure²⁷ ». L'urbanisme unitaire est alors considéré comme le principal moyen pour opérer la transformation de la vie quotidienne et de l'espace.

Au cours de cette période, les différentes notions situationnistes sont approfondies et donnent lieu à de nombreuses productions culturelles. Au cinéma, le film *Hurlément en faveur de Sade*, réalisé en 1952 par Debord, est projeté en Grande-Bretagne à l'Institute of Contemporary Arts de Londres au mois de juin 1957. Debord termine en 1959 le tournage de *Sur le passage de quelques personnes à travers une courte unité de temps* et *Critique de la séparation* en 1961. En littérature, Debord et Jorn publient *Mémoires* et *Fin de Copenhague*. En ce qui concerne la peinture et les arts visuels, Asger Jorn peint par-dessus des canevas de peintres inconnus achetés dans un marché aux puces. Ces peintures détournées donneront lieu à une exposition intitulée *Modifications*, à la Galerie Rive Gauche, en 1959. La même année, le peintre Pinot-Gallizio expose ses peintures industrielles sous le titre *Caverna dell'antimateria* à la Galerie Drouin²⁸. En architecture, certaines maquettes du projet d'architecture de *New Babylon* de Constant seront exposées au Stedelijk Museum d'Amsterdam²⁹.

Les notions de détournement, de dérive et de psychogéographie seront explorées à travers les peintures détournées d'Asger Jorn, les métagraphies de Debord et Jorn et les œuvres cinématographiques de Debord. Il en est de même pour le concept d'urbanisme unitaire qui sera développé par l'architecte Constant. Ce dernier propose les premiers designs de la ville situationniste. C'est au cours de cette période d'activité culturelle intense que l'Internationale situationniste commence à développer son analyse critique de la société sur la base de la notion du spectacle et s'implique activement dans certaines luttes politiques, en particulier la guerre d'Algérie.

Au début des années 1960, les situationnistes entretiendront certaines relations avec le groupe Barbarie et Socialisme dont les thèses sur l'autogestion des travailleurs seront adoptées et quelque peu modifiées dans *La Société du Spectacle* de Debord. Cette association caractérise les divisions au sein du mouvement au sujet du rapport entre culture et révolution. Le contingent artistique s'oppose à la possibilité d'une révolution imminente et demeure sceptique par rapport à la vocation révolutionnaire du prolétariat. Ces divergences ne seront résolues que par la démission d'Asger Jorn et l'expulsion de plusieurs membres (travailleurs culturels). Au cours de cette période, le Belge R. Vaneigem et l'exilé hongrois A. Kotányi adhèrent à l'Internationale situationniste et dirigent, après l'expulsion de Constant, le Bureau de recherches pour un urbanisme unitaire. Finalement, l'exclusion de la section allemande et la scission de la section scandinave au printemps de 1962 réduiront considérablement les effectifs de l'Internationale situationniste et son activité sera principalement confinée en France.

De 1962 à sa dissolution en 1972, les activités de l'Internationale situationniste sont marquées par un engagement politique à la fois théorique et pratique. Cette dernière période correspond à l'élaboration des thèses situationnistes dans le cadre de la critique de la société « spectaculaire » : *La Société du Spectacle* de Guy Debord. En 1966, la publication de *De la misère en milieu étudiant considéré sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel, et de quelques moyens pour y remédier* crée un scandale à l'Université de Strasbourg³⁰. Ce scandale suscite des actions judiciaires

et un large écho dans la presse en raison du fait que la brochure a été publiée aux frais de l'Union nationale des étudiants de France. Reproduit en France et à l'étranger, le texte consiste en une critique sévère de la complaisance et de la participation des étudiants à la société capitaliste. Après une satire de la vie étudiante et un exposé sur les idées situationnistes, Khayati lance un appel à la révolution caractérisée par le jeu et la fête. Deux ans plus tard, les situationnistes et le groupe Enragé de Nanterre participent activement aux événements de Mai 68. L'influence des situationnistes transparait dans les inscriptions poétiques sur les murs de Paris, le détournement d'affiches et de bandes dessinées. La popularité du situationnisme est à son apogée et se transforme en mode³¹. Dans le milieu étudiant québécois de la fin des années 1960, la création de l'Université libre d'art quotidien (ULAQ) et du groupe Point-Zéro à l'Université du Québec à Montréal sera influencée par le situationnisme. Les dissensions au sein de l'Internationale situationniste ne cessent d'augmenter et s'accompagnent d'exclusions et de scissions. En 1972, la publication de Debord et Sanguinetti, *Thèses sur l'Internationale situationniste et son temps*, marque la dissolution de l'Internationale situationniste³².

Cette brève histoire des idées et concepts du situationnisme ne fait qu'exposer en surface les multiples facettes de ce mouvement d'avant-garde. Ainsi, de 1952 à 1972, le situationnisme ne cessera de redéfinir et de réorienter sa pensée dans les champs culturel et politique, social et privé. Ce passage d'une avant-garde culturelle (1957 à 1961) à une avant-garde politique (1962 à 1972) demeure cependant fidèle à un principe de base, à savoir que la révolution commence par une critique et une transformation de la vie quotidienne et de son espace.

NOTES

- ¹ Ragon, M., *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Idéologies et pionniers, 1800-1900*, tome 1, Paris : Casterman, 1986, p. 166.
- ² Debord, G., « ...Une idée neuve en Europe ». In *Potlatch (1954-1957)*, Paris : Gallimard, 1996, p. 51.
- ³ Monnier, G., *L'Architecture du XX^e siècle*, Paris : PUF, 1997, p. 39.
- ⁴ Ragon, M., *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, tome 1, *op. cit.*, p. 299.
- ⁵ Debord, G., « L'architecture et le jeu ». In *Potlatch (1954-1957)*, p. 157.
- ⁶ Ragon, M., *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, tome 1, *op. cit.*, p. 336.
- ⁷ Voir « The International Style : Theme and Variations 1925-65 ». In Frampton, K., *Modern Architecture : A Critical History*, London : Thames and Hudson, 1992, p. 248-262.
- ⁸ Cohen, J.L. et H. Damish, *Scènes de la vie future : l'architecture européenne et la tentation de l'Amérique, 1893-1960*, Paris : Flammarion/Centre canadien d'architecture, 1995.
- ⁹ Ragon, M., *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Naissance de la cité moderne, 1900-1940*, tome 2, Paris : Casterman, p. 46.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 50-51.
- ¹¹ Sant'Elia, A., « L'architecture futuriste – Manifeste (1914) ». In Lista, G., *Futurisme, manifestes – proclamations documents*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1973, p. 234.
- ¹² Collectif, *Arp*, Catalogues MNAM, Paris : Centre Georges-Pompidou, 1986.
- ¹³ Debord, G., « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale ». In *Internationale situationniste 1958-1969*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1997, p. 696.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 700.
- ¹⁵ En ce qui concerne l'histoire du mouvement situationniste dans son ensemble, voir *Internationale situationniste 1958-1969*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1997 ; Martos, J.-F., *Histoire de l'Internationale situationniste*, Paris : Éditions Gérard Lebovici, 1989 ; Raspaud, J.-J. et J.-P. Voyer, *L'Internationale situationniste, chronologie, bibliographie, protagonistes, avec un index des noms insultés*, Paris : Éditions Champ Libre, 1972 ; Sussman, E. (ed.), *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment of Time : The Situationist International 1957-1972*, Boston, Cambridge, Massachusetts : ICA/MIT Press, 1989 ; Berréby, G. (éd.), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste 1948-1957*, Paris : Allia, 1985 ; Marcus, G., *Lipstick Traces : A History of the Twentieth Century*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University

Press, 1989 ; Debord, G. et G. Sanguinetti, *Internationale situationniste : la véritable scission dans l'Internationale*, Paris : Éditions Champ Libre, 1972 ; Wollen, P., « The Situationist International », *New Left Review*, n° 174, March-April 1989.

¹⁶ Il existait une troisième organisation (le Comité psychogéographique de Londres), composée d'une seule personne, Ralph Rumney.

¹⁷ Voir Wolman, G.L., « À la porte » et « Le bruit et la fureur ». In Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 21 et p. 43 respectivement.

¹⁸ Martos, J.-F., *Histoire de l'Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹ Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 96.

²⁰ *Id.*, *La Société du Spectacle*, Paris : Gallimard, 1992, p. 165.

²¹ *Id.*, *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 86.

²² « Définitions », *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 13.

²³ *Ibid.*, p. 13.

²⁴ *Ibid.*, p. 13.

²⁵ *Ibid.*, p. 13.

²⁶ Debord, G., « Rapport sur la construction des situations », *op. cit.*, p. 689-701.

²⁷ *Ibid.*, p. 697.

²⁸ Voir « Dans les galeries de Paris ». In Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 286. En ce qui concerne le cinéma situationniste et l'œuvre d'Asger Jorn, voir Debord, G., *Œuvres cinématographiques complètes 1952-1978*, Paris : Éditions Champ Libre, 1978, réédité chez Gallimard, 1994, et Atkins, G., *Asger Jorn, The Crucial Years : 1954-1964*, London : L. Humphries, 1977. Certaines reproductions de *Modifications* se retrouvent dans Berreby, G. (éd.), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste*, *op. cit.* En ce qui a trait à l'exposition de la peinture industrielle, voir Pinot-Gallizio, G., *Discours sur la peinture industrielle et sur un art unitaire*, *op. cit.*, p. 31-35.

²⁹ Voir « Premières maquettes pour l'urbanisme nouveau ». In Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 286 ; Constant, « Une autre ville pour une autre vie », *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 37-40, et « Description de la zone jaune », *Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, p. 23-26.

³⁰ Khayati, M., *De la misère en milieu étudiant considéré sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel, et de quelques moyens pour y remédier*, Paris : AFGES, 1966. Voir également « Nos buts et nos méthodes dans le scandale de Strasbourg », *Internationale situationniste*, octobre 1967, n° 11, p. 23-31.

³¹ Sur le rôle des situationnistes au cours de Mai 1968, voir *Internationale situationniste*, n° 12, septembre 1969 ; Brau, J.L., *Cours, camarade, le vieux monde est derrière toi ! Histoire du mouvement révolutionnaire étudiant en Europe*, Paris : Albin Michel, 1968 ; Vienet, R., *Enragés, et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Paris : Gallimard, 1968 ; Martos, J.-F., *Histoire de l'Internationale situationniste*, *op. cit.* ; Dumontier, P., *Les Situationnistes et Mai 68*, Paris : Gérard Lebovici, 1990. Concernant l'influence des situationnistes aux Québec, voir Robillard, Y., *Québec underground 1962-1972*, tome 2, Montréal : Éditions Médiart, 1973.

³² Voir Debord, G. et G. Sanguinetti, *Internationale situationniste : la véritable scission dans l'Internationale*, *op. cit.* Selon Jappe, le titre est un détournement des *Prétendues Scissions dans l'Internationale* dans lequel Marx et Engels expliquaient l'exclusion des anarchistes en 1872. Voir Jappe, A., *Guy Debord*, Arles, Marseille : Éditions Sulliver/Via Valerino, 1995.

CHAPITRE II

Patrick Straram dans la mouvance situationniste et « contre-culturelle » du Québec

L'APPRENTISSAGE INTELLECTUEL DE PATRICK STRARAM : SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS ET L'INTERNATIONALE LETTRISTE (1949-1954)

Patrick Straram, de son vrai nom Patrick Marrast dit Straram Elcano, dit le Consul, dit Patrick Straram le Bison ravi, est né le 12 janvier 1934 dans le XV^e arrondissement de Paris¹. D'origine petite-bourgeoise, son père était directeur du Théâtre des Champs-Élysées et son grand-père, Walter Straram, fut un chef d'orchestre français d'une certaine renommée au cours des années 1920. Son enfance, pendant la guerre, se déroule à quarante kilomètres de Paris au château de Galluis. La famille demeure dans la maison du jardinier et le château accueille des orphelins et des enfants déshérités de la banlieue parisienne². La passion du cyclisme s'éveille en lui pendant son séjour en pension près de Dreux. Cette passion sera renouvelée

en 1974 à Montréal lorsqu'il écrira les chroniques du Championnat du monde de cyclisme pour le journal *Le Jour*³. Bien que ce soit une chronique sportive, Straram écrit dans son style habituel, mêlant son quotidien, ses ami(e)s, la politique, le cinéma, l'espace montréalais et la littérature avec le cyclisme.

En 1949, à l'âge de quinze ans, Straram quitte définitivement la maison familiale et l'école pour aller vivre à Paris. Son lieu de prédilection est le Quartier latin à l'époque de Juliette Gréco, des frères Prévert et de Jean-Paul Sartre. L'apprentissage intellectuel de Straram se déroule dans un espace géographique très restreint, soit Saint-Germain-des-Prés. Ce quartier équivaut à un étroit quadrilatère limité au nord par la Seine, au sud par le boulevard Saint-Germain, à l'est par la rue Dauphine et à l'ouest par la rue des Saints-Pères, sise entre la Seine et le boulevard Saint-Germain. Straram habitera la chambre de bonne de l'immeuble de ses parents dans le VI^e arrondissement pendant plus de quatre ans. Il vivra de ses propres moyens en errant sur les quais, dans les rues et les bars du quartier.

L'arrivée de Straram à Saint-Germain-des-Prés correspond à l'apogée de la renommée de ce quartier. Celui-ci est devenu, depuis 1948, l'objet de la presse à sensation et une attraction pour les touristes désirant voir les existentialistes. Selon la légende, un chroniqueur du *Samedi soir* aurait demandé, un soir au Tabou, à Juliette Gréco et Anne-Marie Cavalis « Qui êtes-vous ? ». Elles auraient répondu en riant « existentialistes ». Cette étiquette identifiera la jeunesse du quartier et l'image du jeune existentialiste sera adoptée par Straram dès son arrivée dans le quartier : « J'étais un personnage [...] et dans chacune des caves de Saint-Germain-des-Prés [...] j'étais montré comme une attraction existentialiste, pour les touristes [...] j'étais déjà conscient d'être un personnage [...] et de pouvoir l'utiliser⁴. »

Vers 1950-1951, Straram se lie d'amitié avec Minou et André Petrowski. Au cours de cette période, les jeunes de Saint-Germain-des-Prés vivaient dans un état de misère et de pauvreté, ils demeuraient dans la rue ou partageaient des petites chambres de bonne, souvent sans chauffage ni électricité. Cette situation reflète la crise du logement en France après la guerre. Le manque de place dans ces logis a certainement contribué à ce que les gens se fréquentent et se

rencontrent dans les lieux publics⁵. Les bars et les cafés deviennent alors des hauts lieux de rencontre et d'échange de l'avant-garde où se côtoient existentialistes, marxistes, surréalistes, lettristes et situationnistes.

Selon les témoignages de Minou et d'André Petrowski, Saint-Germain-des-Prés était un milieu très dur pour certains d'entre eux. Par exemple, leur amie Kaki se suicidera et un autre ami se fera couper l'oreille par sa maîtresse. Les jeunes de Saint-Germain-des-Prés, comme Minou, André et Straram, vivaient dans la misère.

J'allais au bar *Bac* qui restait ouvert jusqu'à cinq heures, cinq ou six heures. Le bar *Bac*, c'était sur le boulevard Saint-Germain au coin de la rue du Bac. Et, à cinq heures, il n'y avait plus personne. Je pouvais aller dans les toilettes pour me laver. Et après, j'attendais que le métro ouvre et j'allais à l'Opéra. Je travaillais à l'*American Express*. J'essayais de prendre un café et des fois j'essayais de trouver des tickets de métro. Je n'avais jamais d'argent. Je ne savais même pas où j'allais coucher le soir. Cela a duré trois mois comme cela, cela était en 1952. Le *Old Navy* existe encore. Il y avait le *Saint-Claude* aussi et il y avait la mère *Moineau*. Chaque fois on voyait des gens pour nous nourrir. Et *L'Échaudé* un peu plus chic⁶!

Leur emploi du temps consistait à faire la ronde des bars et cafés et à « truander ». Il s'agissait de mendier pour s'acheter à boire et non à manger. L'itinéraire quotidien commençait vers les deux heures de l'après-midi au Mabillon et se terminait vers les cinq heures du matin. Il comportait le *Old Navy*, l'Odéon, le *Saint-Claude*, le Carrefour, la Pergola, le Bonaparte, la mère *Moineau*. André et Minou n'avaient cependant pas toujours accès à certains lieux comme le *Flore*, les *Deux Magots*, le *Tabou* et la *Rhumerie martiniquaise*, parce qu'ils étaient trop sélects. Selon Minou, Straram devait avoir accès à ces bars et cafés grâce à la réputation de sa famille dans le milieu culturel.

Ce parcours des bars et des cafés n'est pas tellement différent de celui que rapporte avec humour le journal *Samedi soir*, en mai

1947. Ainsi, l'emploi du temps type du parfait petit existentialiste était :

Au printemps et en été : de 11 heures à 1 heure, bain de soleil au « Flore ». À 1 heure : déjeuner, le plus souvent à crédit, dans l'un des bistrotts du quartier. L'un de ces bistrotts, rue Jacob, est familièrement appelé « Les Assassins ». 3 heures à 6 heures : café de Flore. De 6 heures à 6 heures 30, travail dans l'une des chambres où l'un des rares existentialistes a pu, jusqu'à présent, se maintenir. De 6 heures 30 à 8 heures, Flore. De minuit à 10 heures du matin, Tabou. Le dimanche le Flore est remplacé par les Deux Magots. Le samedi, le Tabou est remplacé par le Bal nègre de la rue Blomet⁷.

L'amertume que l'on peut détecter chez les Petrowski par rapport à cette période de jeunesse est au contraire absente chez Straram. Ce dernier associe le quartier à un mode de vie qu'il aime et qui l'a profondément marqué. Certains passages de son œuvre ont tendance à faire l'éloge de cette expérience et de ce milieu.

Sartre, Algériens, Africains, musiciens, migrants, Dupont-Latin, Flore, Deux Magôts [*sic*], Vieux Colombier, Club Saint-Germain, Royal Saint-Germain, Mabillon, Saint-Claude, Odéon, Old Navy, Bonaparte, Pergola, Rhumerie martiniquaise, Échaudé, Civet, Moineau, Trésor. Il existe selon vagabondage. Lautréamont, *Chants de Maldoror*, *Poésie*, Céline, *Voyage au bout de la nuit*. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Breton, *Nadja*, *L'amour fou*. Michaux, *Lointain intérieur*, *Épreuves*, *exorcismes*. Julien Gracq, *Au château d'Argol*, *Le beau ténébreux*⁸.

Cet extrait caractérise le style de Straram en ce qui concerne la description d'un espace urbain : une nomenclature de hauts lieux de rencontre associés à ses lectures. Cette énumération représente les données d'une géographie culturelle et sociale du Saint-Germain-des-Prés des années 1950. Dès les premières lignes du texte, Straram révèle la mouvance sociale et le caractère hétérogène du quartier. Philosophes, immigrants et musiciens se retrouvent dans les rues et

les caves de Saint-Germain où, quelques années auparavant, le jazz américain avait été introduit avec l'aide de Boris Vian. À Montréal, et cela jusqu'à sa mort, Straram cherche à recréer cette convivialité à travers les tavernes, le Centre d'art de l'Élysée, l'Asociación Española de Pedro Rubio Dumont et enfin le bar Blues clair du boulevard de Maisonneuve.

Les dernières lignes de cet extrait présentent une liste de lectures. Cette association intime de l'espace et de la lecture caractérise les descriptions d'expérience des lieux dans l'œuvre de Straram. La présence de Lautréamont et de Breton dans cette liste reflète l'importance de ces auteurs pour l'Internationale lettriste. Le mouvement situationniste a été fortement influencé à ses débuts par le surréalisme, comme le démontre la similarité entre collage et métagraphie, ou encore la participation de Debord à la revue surréaliste belge *Les Lèvres nues*. Bien que l'importance de Lautréamont pour les surréalistes soit connue, on ne peut en dire autant pour le mouvement situationniste. Néanmoins, Guy Debord et Gil J. Wolman y réfèrent dans leur texte et dans plusieurs articles du bulletin *Internationale situationniste*. Cette influence reflète leur désir de vivre pleinement et de manière éclatée leur jeunesse⁹.

Ces différentes lectures sont associées à un autre lieu de la jeunesse de Straram, la maison de sa grand-mère Mara aux Haies de Bourdonné en Bretagne. *Voyage 1* décrit sous forme d'écriture métagraphique (texte et image) les répits de la vie de vagabond que lui procurait la maison de Mara.

Aux Haies de Bourdonné, en lisière de forêt de Rambouillet
(aujourd'hui Montréal coin Laurier/Saint-Laurent parc
Lahaie)
dans la chambre alcôve à la chaux de Karl l'excentrique
magnifique grenier
tournesol au seuil de porte-fenêtre sur le jardin
se jouent/décident lectures et très riches heures de ma vie
près de la grand'mère merveilleuse pour moi pour tous
une fois pour toutes
"nommés" Mara

enfouissement pénétrations rejailli du texte critique/politique
 c'est là que s'amorce entre les délires/apprentissages à
 Paris l'écrire
 un vivre
 rue Dufour [*sic*], rue des Canettes confrontations/échanges
 camarades/foules
 aux Haies dans les futaies marché/pensées le cheminement
 solitude¹⁰.

Pour Straram, la maison de Mara représente un espace affectif de réflexion et de lecture. En particulier la chambre de son oncle Karl à qui il voue une grande admiration. Cette perception de l'espace est aussi transposée à son appartement de Montréal au cours des années 1970. Ce logis, ainsi que les nombreux autres qui suivront, constitue une extension de cette chambre alcôve de grenier où il passe des heures à lire au cours de sa jeunesse. Selon l'activité à laquelle il s'adonne, certaines rues sont investies émotionnellement. La rue du Four de Saint-Germain-des-Prés, où se retrouvent chez la mère Moineau les membres de l'Internationale lettriste, est un lieu de confrontation avec les camarades. La rue des Canettes, où Straram s'isole avec un ami après avoir mendié pour s'acheter du vin rouge, est un lieu d'échanges parmi la foule qui circule. Et enfin, les Haies constituent cet espace rural où médite le marcheur solitaire. Ce triangle spatial forme l'espace social et culturel de son apprentissage intellectuel où « s'amorce entre les délires/apprentissages à Paris, l'écrire un vivre ». Cette dernière expression est d'autant plus importante qu'elle indique cette volonté d'intégrer la vie quotidienne dans l'acte d'écrire. Ce rapport entre le quotidien, l'espace et l'écriture s'inscrit dans le courant de pensée de l'Internationale lettriste.

C'est au cours des années 1952 à 1954 que Straram se lie d'amitié avec les membres dissidents du mouvement lettriste d'Isidore Isou : l'Internationale lettriste¹¹. Straram rencontre des interlocuteurs avec qui il partage des intérêts communs quant à l'intégration de la vie quotidienne à l'art, à l'urbanisme, à la littérature, à la culture de masse et au cinéma. Ces champs d'intérêt sont à la base de la formulation des grandes notions situationnistes qui caractériseront les

activités et la ligne de pensée de cette avant-garde. Straram participe activement à cette période d'expérimentation et d'exploration de l'Internationale lettriste.

La passion du cinéma chez Straram remonte fort probablement à son association avec les lettristes. Le cinéma était une préoccupation importante pour les lettristes. En effet, Straram rencontre Gil Wolman et Guy Debord au moment où ces derniers provoquent un petit scandale avec leurs films expérimentaux. Ainsi, en février 1952, Wolman présente un film expérimental intitulé *L'Anticoncept*. On y entend un monologue atone pendant que sur l'écran alternent des cercles noirs et blancs sur un ballon-sonde. Il s'agit du principe de « discrédance », c'est-à-dire de la disjonction des bandes images et son, développé par Isidore Isou en 1951 dans son film *Traité de bave et d'éternité*. En juin 1952, Debord présente son premier film, *Hurllement en faveur de Sade*. Avant la projection, il serait monté sur scène et aurait déclaré : « Il n'y a pas de film. Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de films. Passons si vous voulez au débat¹². » L'objectif de cette provocation est de dépasser le principe de passivité du spectateur afin de l'amener sur scène. On constate cette volonté des situationnistes de mettre un point final à l'art afin d'en arriver à son dépassement. Il ne s'agit donc pas de créer une nouvelle esthétique issue d'une avant-garde. Les échanges sur le cinéma entre Straram et Debord se poursuivront à travers leur correspondance jusqu'en 1965. L'intérêt que Straram porte au cinéma se maintient après son arrivée au Québec par la création du Centre d'art de l'Élysée et une brève carrière en tant que chroniqueur de cinéma.

Straram fréquente les autres membres du groupe – André-Frank Connord, Mohamed Dahou, Jacques Fillon, Jean-Louis Brau – et partage une chambre avec Gilles Ivain (pseudonyme d'Ivan Chtcheglov). Ces derniers fréquentent assidûment le bar de la mère Moineau sur la rue du Four. C'est au cours des années 1952-1953 que Chtcheglov écrit le *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, le premier manifeste de l'urbanisme unitaire. Il sera donc le premier à formuler la vision d'une ville situationniste caractérisée par un mode de vie ludique. L'influence de ce jeune homme, à peine âgé de vingt ans en 1953, sur Debord et Straram est considérable, comme en témoigne

leur correspondance. En 1958, l'Internationale situationniste adopte les thèses urbaines de Chtcheglov et Straram reproduit le *Formulaire pour un urbanisme nouveau* dans le *Cahier pour un paysage à inventer* en 1960. C'est Chtcheglov qui initie Straram à la vision situationniste de la ville par le biais d'études psychogéographiques et de dérives urbaines dans Paris. Lucille Straram se remémore ces dérives dont le caractère expérimental lui paraissait pour le moins bizarre.

Avec Ivan Chtcheglov, il faisait des folies. Il organisait des trucs, des dérives, des histoires étranges. Il se promenait dans les quartiers juifs. Il changeait des chèques de voyageurs. Des numéros ça, à ce moment-là, il n'était pas du tout de gauche... c'est venu après, je crois. Il fallait le nourrir, mais on était pas mal à la dérive¹³.

Cette pratique de la dérive urbaine constitue une extension du mode de vie quotidien des membres de l'Internationale lettriste. Ce mode de vie bohème offre une expérience urbaine différente de celle des travailleurs avec un horaire fixe¹⁴. Les lettristes étaient donc beaucoup plus en mesure d'observer la transformation du milieu urbain à la suite du processus de rationalisation de la planification de l'espace en cours. Leur propre quartier était en voie de réaménagement et certains lieux de prédilection de l'Internationale lettriste, telle la rue Sauvage, seront détruits. À l'époque, la psychogéographie et les dérives urbaines que pratique Straram avec les membres de l'Internationale lettriste sont principalement expérimentales. La formulation de ces notions au sein d'une vision cohérente de la transformation de la ville se cristallise à partir de 1954 avec la publication de *Potlatch*. Straram retiendra de ces expériences urbaines un rapport socio-affectif avec l'espace. Car, pour les situationnistes, quelle que soit l'échelle spatiale (appartement, quartier, ville), l'espace doit être investi d'une signification qui correspond à la vie quotidienne de l'individu. Cet intérêt initial pour la ville de la part de l'Internationale lettriste est profondément associé au mode de vie de ses membres dans un décor urbain et culturel que la planification rationnelle et fonctionnelle est en train de transformer. Une

situation qui se reproduira pour Straram à Montréal au cours des années 1960-1975. Les espaces culturels auxquels il accordait tant d'importance seront transformés ou éradiqués par l'aménagement fonctionnel de l'espace.

Les manifestations les plus apparentes de l'influence du situationnisme dans l'œuvre de Straram sont l'écriture métagraphique et le détournement. C'est au cours de son séjour à l'hôpital psychiatrique de Ville-Evrard, à l'automne 1953, qu'il compose dans un atelier de peinture ses premières métagraphies, qu'il présente à Debord et à Chtcheglov. Au cours de la même année, Straram participe à l'exposition *66 métagraphies influentielles* organisée par l'Internationale lettriste à la Galerie du Passage (voir illustration 2.1). Ce procédé créatif l'accompagnera tout au long de sa vie¹⁵.

Objecteur de conscience au cours de la guerre d'Algérie, Straram refuse de faire son service militaire et quitte définitivement la France pour le Québec au cours de l'année 1954. Il séjourne pendant quatre ans en Colombie-Britannique. Momentanément sans contact avec le mouvement situationniste, il poursuit néanmoins son travail d'écriture. Les manuscrits de cette période s'inscrivent dans la foulée d'idées et de concepts situationnistes sur les relations entre le quotidien, l'art et l'espace. Straram compose plusieurs métagraphies et écrit des nouvelles et un roman. Ces derniers illustrent les premières tentatives de Straram d'appliquer le détournement dans ses écrits. Parmi ces textes inédits se trouve la nouvelle *La veuve blanche et noire un peu détournée*, décrivant sa première liaison amoureuse, qui l'a profondément marqué. Cette nouvelle est un texte détourné à partir du roman de Ramon Gómez de la Serna *La veuve blanche et noire*. Straram modifie systématiquement des citations du roman de De la Serna pour composer son texte. Il écrit aussi son seul et unique roman, *La Faim de l'énigme*, qui ne sera publié qu'au cours des années 1960¹⁶. L'importance de la thématique du jeu et de la camaraderie dans le roman n'est pas sans faire écho à l'époque de Saint-Germain-des-Prés.

ILLUSTRATION 2.1

Affiche publicitaire pour l'exposition *66 métagraphies influentielles* par l'Internationale lettriste à la Galerie du Passage à Paris, 1953¹⁷.

AVANT LA GUERRE

L'Internationale Lettriste présente à la Galerie du Passage

66 métagraphies influentielles

de André-Frank Conord, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Gilles Ivain, Patrick Straram, Gil J Wolman.

" C'est parce qu'ils croyaient au pouvoir des mots et des images que les Indiens du Mexique usaient de papiers découpés. "

Pierre MABILLE

" La métagraphie n'est qu'un de nos moyens. C'est à une révolution totale que nous nous attaquons, sous le signe de l'unité. "

Gilles IVAIN

" Allez vous faire influencer. "

Gil J WOLMAN

" L'âme réside dans les images, telles qu'elles subsistent dans le souvenir. "

ANKERMANN

" Il y a un pouvoir influentiel et, ce qui est heureux : c'est nous qui l'avons et l'employons. "

Patrick STRARAM

" Les chasseurs au bord de la nuit. "

René MAGRITTE

" Rien ne saurait momentanément nous attacher, sinon par son utilité révolutionnaire de *provocation* : ce qui se joue, c'est la prise du pouvoir. "

Guy-Ernest DEBORD

GALERIE DU PASSAGE

Passage Molière — Entre les 85, rue Quincampoix et 157, rue Martin,
(Métro Rambuteau).

Téléphone : TUR. 42-39

Ouverture le 11 Juin à 17 heures.

PATRICK STRARAM ET GUY DEBORD : L'INTRODUCTION DES IDÉES SITUATIONNISTES AU QUÉBEC

Le premier numéro du bulletin *Internationale situationniste*, publié au mois de juin 1958, comporte un petit article de Michèle Bernstein intitulé « Pas d'indulgences inutiles ». Ce texte fait le point sur les démissions et les expulsions qui ont eu cours à l'intérieur du mouvement situationniste. L'article se termine en indiquant qu'il

y a des gens – deux ou trois peut-être – que nous avons connus, qui ont travaillé avec nous, qui sont partis, ou qui ont été priés de le faire pour des raisons aujourd'hui dépassées [...] pour les avoir connues, et pour avoir su quelles étaient leurs possibilités, nous pensons qu'elles sont égales ou supérieures maintenant, et que leur place peut encore être avec nous¹⁸.

Il se peut que Bernstein pensât à Straram et à Chtcheglov en écrivant ces lignes. Quoi qu'il en soit, au cours de l'automne 1958, Straram écrit une lettre à Guy Debord pour se renseigner sur l'état du mouvement situationniste. Une requête à laquelle Debord répond en exposant brièvement les objectifs théoriques et pratiques de l'Internationale situationniste, le rôle de la section française et enfin les possibilités de dialogue entre eux (*lettre de Guy Debord datée du 3 octobre 1958*). Cette lettre est particulièrement intéressante pour illustrer l'orientation culturelle de l'activité situationniste peu après la création de l'Internationale situationniste. De plus, elle permet de mettre en lumière l'orientation politique et culturelle de la publication du *Cahier*.

Sans préambule, la lettre de Debord aborde immédiatement la description des objectifs théoriques de l'Internationale situationniste. L'objectif principal est la construction de situations, c'est-à-dire « bâtir quelques ambiances ou fragments d'ambiances – d'expérimenter des comportements transitoires¹⁹ ». Debord précise que cet objectif est déterminé par l'état du climat social et politique en relation avec des bouleversements « économiques-sociaux libérateurs ».

Une conjoncture qui ne semble pas être présente si on en juge par son exposé sur l'état des forces politiques et du prolétariat sur le plan international et en France. Cet exposé reprend essentiellement les grandes lignes du *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* ayant servi à la création de l'Internationale situationniste en 1957. Debord indique que les appréciations historiques de son rapport doivent être révisées dans un sens plus pessimiste. Dès lors, Debord considère que « dans ces conditions nous prévoyons une plus longue période de transition (pré-situationniste), ce qui laisserait à l'expression " production culturelle " une place plus grande que nous l'avions primitivement envisagé ». Ce passage illustre avec force dans quelle mesure, en 1958, cette avant-garde artistique conçoit son activité culturelle dans un cadre politique révolutionnaire.

La notion même d'avant-garde collective, avec l'aspect militant qu'elle implique, est un produit récent des conditions historiques qui entraînent en même temps la nécessité d'un programme révolutionnaire cohérent dans la culture, et la nécessité de lutter contre les forces qui empêchent le développement de ce programme. De tels groupements sont conduits à transposer dans leur sphère d'activité quelques méthodes d'organisation créées par la politique révolutionnaire, et leur action ne peut plus désormais se concevoir sans liaison avec une critique de la politique²⁰.

Ainsi, l'orientation culturelle de l'Internationale situationniste (1957-1961) repose sur l'évaluation politique des forces révolutionnaires de l'époque. Les situationnistes considèrent qu'ils ne sont pas en mesure d'aborder les questions essentielles touchant leur avenir. Le dogmatisme du parti communiste français, la situation algérienne et « l'immobilité de la révolution polonaise » sont autant d'exemples qui démontrent l'impasse théorique et pratique de la gauche. L'Internationale situationniste décide de poursuivre, jusqu'à nouvel ordre, son agitation politique dans le milieu artistique à travers la problématique culturelle. Selon l'Internationale situationniste, seule la cul-

ture demeure le terrain où l'on peut questionner dans sa totalité la société capitaliste et communiste afin d'envisager sa transformation. Dès *Potlatch*, le mouvement situationniste soulève les problèmes accompagnant la société des loisirs. Les situationnistes sont parmi les premiers à questionner l'éventuelle gestion par la société bourgeoise de la part croissante de temps libre mise à la disposition de la population. En ce qui concerne la modernisation technologique, l'Internationale situationniste se demande si elle permettra à l'homme de vivre sous le signe du jeu et du désir, ou si elle servira à créer de nouvelles conditions d'aliénation.

Le vrai problème révolutionnaire est celui des loisirs. Les interdits économiques et leurs corollaires moraux seront de toute façon détruits et dépassés bientôt. L'organisation des loisirs, l'organisation de la liberté d'une foule, *un peu moins* astreinte au travail continu, est déjà une nécessité pour l'État capitaliste comme pour ses successeurs marxistes. Partout on s'est borné à l'abrutissement obligatoire des stades ou des programmes télévisés²¹.

Le caractère prophétique de cette déclaration de 1954 est d'autant plus surprenant que le phénomène commençait à peine à prendre place dans la société française. Il faudra attendre les années 1960 pour que la gauche soulève ces questions.

L'activité situationniste dans le champ culturel s'inscrit au sein d'une politique révolutionnaire, soit de transformer la vie quotidienne et l'espace urbain au profit de l'individu. En ce qui concerne les objectifs pratiques, Debord recommande la propagande (le développement théorique des positions de l'Internationale situationniste et la diffusion de cette théorie) et

le rassemblement dans une action-unie d'un type nouveau de ceux qui ont trouvé, dans les différents secteurs avancés de la culture moderne, le même objectif, c'est-à-dire la même impasse, et souvent les mêmes débuts de solution. Cette théorie et ce rassemblement étant inséparables d'une extension des expériences pratiques.

Ce passage réitère deux objectifs importants du programme de l'Internationale situationniste. Le premier est d'établir un mouvement rassemblant divers groupes et individus afin de réunifier la « création culturelle d'avant-garde avec la critique révolutionnaire de la société²² ». Le deuxième exprime cet idéal de créer une action de type nouveau qui permettrait de transformer la société. Ces deux perspectives sont issues de l'évaluation critique des mouvements d'avant-garde du XX^e siècle par l'Internationale situationniste. Tel que mentionné antérieurement, les situationnistes considèrent l'échec du dadaïsme, du futurisme et du surréalisme comme étant le produit de la neutralisation des mouvements d'avant-garde par la bourgeoisie. Cet échec est aussi dû à leur propre négation. En d'autres mots, la bourgeoisie a récupéré les programmes avant-gardistes pour ses propres fins, c'est-à-dire pour justifier l'irrationalité de son monde²³. Cette évaluation critique des mouvements d'avant-garde inclut ceux des pays de l'Est, comme le constructivisme russe ou le réalisme socialiste. L'Internationale situationniste se positionne alors comme l'héritier de ces mouvements. Les situationnistes considèrent que la principale leçon à tirer de l'échec de ces avant-gardes est d'allier la théorie à la pratique, l'action culturelle à l'action politique. Il n'est donc pas étonnant de voir Debord mettre l'accent sur le caractère inséparable de la théorie et de l'expérience pratique. La construction de situations qu'il suggère à Straram ne doit pas uniquement aboutir ou servir à une révolution culturelle ou politique. Il s'agit plutôt d'un objectif visant la création d'une nouvelle civilisation à partir de la transformation radicale de l'espace et de la vie quotidienne.

Pour parvenir à ces objectifs pratiques, Debord juge nécessaire de passer « par cette construction d'une force agissant dans le champ effectif de la culture de l'époque (et non en marge comme nous l'étions joyeusement en 1952-53) ». Ce changement de stratégie sur le plan de l'action situationniste peut avoir surpris Straram. Son expérience avec l'Internationale lettriste était caractérisée par l'extrémisme pur, c'est-à-dire la non-participation à la société du spectacle. Au cours de cette période, il ne s'agissait pas tant de rallier des gens à un programme artistique et révolutionnaire que d'explorer les préceptes situationnistes en soi. Le rassemblement d'une force a

toujours été perçu par Debord comme un pas en arrière. Le danger d'être récupéré et assimilé par la société (capitaliste ou communiste) est considérable puisqu'une intervention effective dans le domaine culturel signifie l'exposition et la mise en marché de la production artistique situationniste. Ce risque est néanmoins envisagé en fonction de la situation politique et sociale de l'époque. Ce débat persiste pendant longtemps au sein du mouvement situationniste et ne sera résolu qu'avec l'expulsion de la plupart des artistes de l'Internationale situationniste au début des années 1960. En dernier lieu, il importe de définir le terme « effectif » tel qu'utilisé par Debord. Loin d'être anodin, ce terme réfère à des interventions culturelles qui se traduisent par un effet, par des actes réels. Il indique aussi ce désir de relier la théorie situationniste à sa pratique révolutionnaire. De plus, ce terme constitue une expression militaire désignant le nombre de troupes ou de combattants dans une unité engagée dans un combat.

Le troisième point de cette lettre concerne l'état de l'effectif français, italien, algérien et allemand de l'Internationale situationniste. Debord informe Straram de l'amplitude du mouvement situationniste depuis les années de l'Internationale lettriste. Il ne fait aucun doute pour Debord que la présence de Straram au Québec offre l'opportunité de créer un regroupement situationniste en Amérique.

Le quatrième et dernier point de la lettre réfère uniquement aux positions culturelles de l'Internationale situationniste. Debord suggère à Straram de se remémorer leur attitude envers « la minorité de 1954 », tout en indiquant que l'opposition qui semble avoir existé entre eux est aujourd'hui dépassée par « la valeur positive des conceptions qu'ils ont formées ensemble ». Il s'agit des différentes notions développées sous l'Internationale lettriste, tels le détournement, la psychogéographie, la dérive, etc. Enfin, Debord termine en acceptant d'engager un dialogue avec Straram. Un dialogue qui ouvre les portes à la création possible d'un regroupement situationniste à Montréal.

Debord reconnaît que leur « intérêt réciproque n'est plus à mettre en doute ». Ayant reçu les publications de l'Internationale situationniste, Straram est maintenant en mesure d'étudier plus en détail

l'orientation du mouvement situationniste. La lettre du 12 novembre 1958 de Debord aborde tout particulièrement la place et le rôle de la poésie et de l'expression au sein de l'organisation. En ce qui concerne la poésie, Debord indique « oui, mais dans la vie. Aucun retour possible à l'écriture poétique surréaliste antérieure. Des comportements et leurs décors ». La poésie ne doit donc plus être limitée à l'écriture. Elle doit être dans la vie. Debord réitère l'appel de Lautréamont pour qui la poésie doit être faite par tous. Ainsi, la poésie est reliée à des comportements et à leurs décors matériels, c'est-à-dire la création de situations. Un mot d'ordre que Straram exécutera tout au long de sa vie à travers l'expérimentation de divers comportements et l'appropriation de son espace privé et de certains espaces publics. Le texte *Graal sous cellophane*, de Straram, publié dans le *Cahier*, reprend essentiellement cette vision situationniste de la poésie pour le contexte québécois.

Pour ce qui est du domaine de l'expression, Debord précise « au sens de l'expression totale de soi-même (masquée par la notion commune de liberté d'expression), ce qui veut dire s'accomplir en actes et aussi à travers des moyens de communication ». Ces quelques lignes offrent une clé importante pour comprendre Straram, qui œuvre à cette forme d'expression à travers l'écrit, le cinéma, la métagraphie et la radio. Ces moyens de communication ne seront qu'un outil afin de permettre l'expression totale de soi-même. Cette perception de la poésie et de l'expression décrit admirablement le projet individuel du situationniste dans la société : un amateur-professionnel qui est anti-spécialiste et révolutionnaire de par sa pratique de la transformation du quotidien à travers l'appropriation de l'espace et des moyens de communication pour la construction de sa propre vie. Une avenue que Straram emprunte déjà en 1958, puisqu'il est à l'emploi de Radio-Canada comme réalisateur et écrit des textes pour les émissions *À chacun son tour*, *Une demi-heure avec...* et *Nouveautés dramatiques*.

Malgré leurs hésitations et les difficultés à entretenir un contact sérieux à travers un échange de lettres, celle du 12 novembre 1958 scelle un terrain d'entente et d'échange. Debord informe Straram qu'il est entièrement libre de publier le matériel de l'Internationale

situationniste et l'invite à faire de la propagande en appelant à l'aide ceux qui veulent et peuvent être complices. Il lui suggère d'écrire un article pour le bulletin *Internationale situationniste* en indiquant ou non les divergences et les recoupements de leurs chemins depuis quatre ans. L'invitation de Michèle Bernstein a donc été acceptée. Straram, ayant l'autorisation de publier les textes du bulletin et de les détourner à sa guise, procède à la mise en œuvre d'une revue québécoise situationniste : le *Cahier pour un paysage à inventer* (1959-1960).

La réception du Cahier au Québec

Le *Cahier pour un paysage à inventer*, dirigé par Patrick Straram et Louis Portugais, paraît au mois de mai 1960²⁴. Le *Cahier* est divisé en deux sections. La première regroupe des textes d'auteurs québécois : Gilles Leclerc, Gaston Miron, Louy Caron, Marie-France O'Leary, Paul-Marie Lapointe, Gilles Hénault, Serge Garant et Marcel Dubé. Cette section comprend une nouvelle de Straram intitulée *L'air de nager* et deux articles de l'*Internationale situationniste* : « Le situationnisme et l'automatisme » d'Asger Jorn et « Formulaire pour un urbanisme nouveau » d'Ivan Chtcheglov. La deuxième section s'intitule « Critique pour une construction de situation ». Il s'agit de quatre textes de Straram intercalés entre cinq articles de l'*Internationale situationniste*. Les articles de Straram consistent en une critique du rôle de la télévision et du cinéma, un commentaire sur l'émission radiophonique *Nouvelles dramatiques*, un texte sur le caractère révolutionnaire de la poésie et, enfin, un court texte de citations diverses revendiquant la diffusion de certains films dénonçant le fascisme²⁵.

Le *Cahier* ne déclare pas ouvertement son affiliation à l'*Internationale situationniste*, si ce n'est par la mention dans l'introduction de la présence d'articles issus des deux premiers numéros du bulletin *Internationale situationniste*. L'introduction indique brièvement l'orientation générale du groupe.

Ce n'est pas un cahier servant d'organe à un groupe donné ou se faisant un devoir de servir une idéologie donnée, c'est un cahier voulu pour concrétiser le besoin de s'exprimer d'hommes qui se prononcent sur le contexte qu'ils vivent en prenant pour critère leur sensibilité, qu'ils veulent accorder à une lucidité qui s'apprend et se vit chaque jour, qu'il est temps de reconnaître et de dire comme on l'utilise²⁶.

Ce passage réaffirme les objectifs théoriques et pratiques de l'Internationale situationniste énoncés dans la correspondance de Debord avec Straram. Ainsi, le *Cahier* adopte la même ligne de conduite que *Potlatch* et le bulletin *Internationale situationniste* : un refus de toute doctrine ou idéologie et une volonté de regrouper les éléments de l'avant-garde. L'objectif « d'analyser un contexte dont on voit trop bien qu'il faut modifier si l'on veut vivre une vie qui soit vivable²⁷ » situe l'action révolutionnaire du *Cahier* dans le champ culturel et sur le terrain de la transformation de la vie quotidienne. Une ligne de pensée qui s'accorde avec celle de l'Internationale situationniste.

Le lecteur est initié au situationnisme par les textes que Straram a sélectionnés dans différents numéros du bulletin *Internationale situationniste*. Or, dans quelle mesure ce choix d'articles représente-t-il la ligne de pensée de l'Internationale situationniste ? Afin de répondre à cette question, il est nécessaire de comparer le format du bulletin *Internationale situationniste* à celui du *Cahier* et ensuite d'analyser les articles reproduits par Straram. Le bulletin ressemble beaucoup plus à un journal qu'à une revue sur l'art, la politique ou la littérature. Il comporte une série d'articles sur l'actualité, les activités internes de l'Internationale situationniste et divers sujets particuliers. On y trouve des articles de fond présentant la ligne de pensée de l'Internationale situationniste et des comptes rendus de conférences et de rencontres des sections européennes. Le tout est abondamment illustré de photos de femmes en bikini, de cartes, de bandes dessinées, etc. Et enfin, le ton ironique, sarcastique et parfois même méprisant des articles est omniprésent : les situationnistes étaient intransigeants envers tout autre mouvement artistique, politique ou intellectuel. Bref, le bulletin *Internationale situationniste* a un caractère

hermétique : il s'agit de l'organe interne d'un petit groupe de gens qui s'adressent surtout à des initiés. La mise en pages et la forme du *Cahier* n'ont rien en commun avec le bulletin *Internationale situationniste*. Le *Cahier* ne contient aucune photo et son format est typique des revues québécoises de l'époque. Le caractère ludique et ironique des articles de l'*Internationale situationniste* est absent dans la reproduction qu'en fait Straram dans le *Cahier*.

En ce qui concerne les textes qui ont été sélectionnés, les articles d'Asger Jorn et de Chtcheglov ne cadrent pas très bien dans la première partie du *Cahier* réservée aux auteurs québécois. Ainsi, le premier texte situationniste se rapporte au questionnement de Jorn sur l'automation dans la société des loisirs. Cet article ne permet pas de situer l'importance que l'*Internationale situationniste* accorde à cette question depuis l'époque de l'*Internationale lettriste*. À son tour, la reproduction du texte de Chtcheglov au sujet de l'urbanisme unitaire équivaut probablement à un hommage de Straram à son ancien compagnon de Saint-Germain-des-Prés. Le texte, originalement écrit en 1953, expose la ville situationniste idéale à partir de l'expérience des dérives et des études psychogéographiques²⁸. Chtcheglov dénonce la métropole moderne en critiquant la banalisation de l'espace et des comportements quotidiens et la fascination pour la technologie. La publication de ce manifeste utopique à Montréal au début des années 1960 n'a certes pas dû trouver un auditoire. C'est l'époque où Montréal s'engage, sous la direction du maire Drapeau et du Parti civique, à aménager une métropole moderne basée sur les principes de planification rationnelle et fonctionnelle. Le complexe Ville-Marie était en voie de devenir le symbole de la modernité architecturale et urbaine de Montréal. Il n'est donc pas surprenant que le « Formulaire pour un urbanisme nouveau » soit passé inaperçu par rapport à l'enthousiasme que suscitait le projet de la métropole moderne à Montréal.

Les articles de l'*Internationale situationniste* que Straram incorpore dans sa section « Critique pour une construction de situation » présentent certains aspects importants de la ligne de pensée de l'*Internationale situationniste*. Le premier article détourné s'intitule « Le bruit et la fureur ». Ce dernier consiste en une critique des mou-

vements de contestation, en particulier la *beat generation* américaine et les *angry young men* en Angleterre. Selon l'Internationale situationniste, ces mouvements ne sont même pas à la hauteur de ce que le surréalisme a été en 1924. Ils perpétuent l'erreur qui a causé l'effondrement du surréalisme : le mysticisme. L'article se termine en annonçant que le surréalisme a été un début d'expérience révolutionnaire dans la culture et qu'il est nécessaire maintenant d'aller plus loin. Ce texte est suivi de « La lutte pour le contrôle des nouvelles techniques de conditionnement ». Le caractère ludique de cet article risque d'échapper à certains lecteurs. Toutefois, ce texte expose un des aspects importants de l'Internationale situationniste, c'est-à-dire l'emploi de nouvelles techniques de conditionnement nécessaires à la construction d'ambiance. L'article juxtapose les expériences militaires de conditionnement sur l'individu et la construction de situations. Il s'agit d'une comparaison poussée à l'extrême afin d'illustrer ce que les situationnistes entendent par la construction de situations au sein de l'urbanisme unitaire : le droit, en tant qu'artiste libre, d'expérimenter et de développer de nouvelles techniques pour la construction d'ambiance dans le but de libérer l'homme et non de l'exploiter.

Après avoir exposé les faux mouvements de libération et déterminé que l'enjeu principal est le pouvoir de transformer son quotidien et son espace, le troisième article définit les thèses de la révolution culturelle. Le lecteur est alors informé du projet situationniste dans le domaine culturel : « la participation immédiate à une abondance passionnelle de la vie, à travers le changement de moments périssables délibérément aménagés²⁹ ». Le quatrième article réaffirme le rôle de l'Internationale situationniste comme seule avant-garde révolutionnaire. Ce texte, relatant l'impasse et le dogmatisme de la gauche française par rapport à de Gaulle en 1958, ne cadre pas très bien dans une revue québécoise publiée en 1960. Le dernier détournement de Straram expose une des notions clés du situationnisme : le jeu. Cette notion, influencée par l'ouvrage de Huizinga, est à la base de l'urbanisme unitaire et de la critique de la vie quotidienne³⁰. L'Internationale situationniste revendique sans cesse l'esprit ludique et le jeu face à la société du spectacle.

Les textes de l'Internationale situationniste dans le *Cahier* présentent plusieurs idées fondamentales du situationnisme. Cependant, le caractère disparate et décousu de la section de Straram et l'absence de commentaires spécifiques sur les articles nuisent à la cohésion idéologique, politique et culturelle des textes situationnistes. De plus, la forme du *Cahier* ne permet pas d'entrevoir le caractère ludique des articles de l'Internationale situationniste. Finalement, la seule reproduction de quelques articles de cette avant-garde ne permet pas d'en saisir la ligne de pensée.

L'intention de présenter le *Cahier pour un paysage à inventer* comme une revue de l'avant-garde est sabordée par une présentation prétentieuse des collaborateurs et une présentation désorganisée des textes situationnistes. La critique est offusquée et déplore le caractère messianique de la revue. Les textes situationnistes sont rejetés et on espère que les auteurs sauront rapidement se défaire de l'influence des lettristes. Les situationnistes sont qualifiés de pseudo-intellectuels, « de fausse avant-garde [...] qui n'a d'internationale que le titre ». Bref, la réception des idées situationnistes dans le milieu culturel québécois fut négative³¹.

La revue critique du *Cahier* n'empêche pas Straram de planifier, au cours du mois de juillet 1960, un deuxième numéro consacré au cinéma. Ce projet, échafaudé en collaboration avec Gilles Carle, est plus ambitieux que le premier numéro³². Le plan sommaire du *Cahier* n° 2 prévoit une série d'articles par des cinéastes québécois sous le thème « le film que je voudrai faire », des textes par des actrices et des acteurs de cinéma, et la critique de films et de festivals. Straram et Carle planifient de publier le bilan d'un questionnaire sur le cinéma qui serait envoyé à plus de cinquante personnes actives dans le milieu (voir illustrations 2.2 et 2.3)³³. Le *Cahier* n° 2 reste à l'état de projet. Il est possible de spéculer que le manque de moyens financiers en ait été la cause, et que la réception critique du *Cahier* ait découragé Straram et ses éventuels collaborateurs. Quoi qu'il en soit, Straram s'implique, au cours de cette période, dans le domaine du cinéma en créant avec le D^r Ostiguy le premier cinéma de répertoire de Montréal : le Centre d'art de l'Élysée. La carrière de critique de cinéma de Straram prendra donc son essor au cours de l'été 1960.

L'Internationale situationniste et le Cahier pour un paysage à inventer

La réception du *Cahier* par l'Internationale situationniste est très positive. Au mois de juillet 1960, Debord écrit à Straram et à Louis Portugais pour les informer de son approbation.

Je peux vous assurer, au nom de l'IS, que nous approuvons pleinement les préoccupations et – dans l'ensemble – le ton du groupe qui s'exprime là. Bien évidemment nous approuvons aussi l'usage que vous avez fait de nos textes et, précisément, la présentation que Patrick Straram en a faite³⁴.

Debord reconnaît le caractère positif de la revue pour le mouvement situationniste. Il fait circuler largement le *Cahier* au sein de l'Internationale situationniste. La revue est perçue comme une « réponse encourageante, un signe de reconnaissance dans la curieuse aventure qui se poursuit³⁵ ». Il n'y a donc plus de doute, Straram poursuit aux yeux de Debord les idéaux qu'ils ont établis ensemble à Saint-Germain-des-Prés avec l'Internationale lettriste. Debord exprime cependant certaines réserves par rapport aux collaborateurs de la revue. Il rejette carrément Gilles Leclerc et reconnaît que les autres, bien qu'ayant du talent pour le langage, doivent trouver un champ d'application. Il apprécie le texte *Graal sous cellophane* de Straram. Il s'agit d'un manifeste qui revendique une poésie au service de la transformation du quotidien : « toute poésie qui cesse d'être une lutte immédiate et permanente n'est plus que de l'épicerie pour salons et lavabos, pour églises et salles de police³⁶ ». Ce texte reprend point par point les propos sur la poésie que Debord et Straram ont échangés dans leur correspondance. Finalement, Debord apprécie tout particulièrement la nouvelle autobiographique *L'air de nager* de Straram, publiée dans le *Cahier*, et que nous analyserons en détail plus tard. Il suffit pour l'instant de dire que cette appréciation est intimement associée à une nostalgie de l'époque de Saint-

Germain-des-Prés qui ne cesse de faire surface dans la correspondance et l'œuvre de Debord et Straram.

ILLUSTRATION 2.2

Questionnaire du *Cahier pour un paysage à inventer* n° 2³⁷

Dans le cadre de Cahier pour un paysage à inventer 2, nous adressons à cinquante personnes ce questionnaire, auquel nous vous demandons de bien vouloir répondre avant le 30 juillet:

- (a) Quels sont le ou les films que vous aimez le plus? (N'en nommez pas plus de cinq.)
- (b) Quels sont parmi les hommes du cinéma celui ou ceux que vous considérez comme des auteurs de films?

-
- (a) Un cinéma canadien est-il possible?
 - (b) Ce cinéma doit-il être privé ou d'état?
 - (c) Un cinéma canadien peut-il être subventionné et libre?
 - (d) Un pays sans cinéma peut-il prétendre avoir une culture contemporaine?

-
- (a) Un film a-t-il eu une importance primordiale dans votre vie?

Cahier pour un paysage à inventer 2 étant entièrement consacré au cinéma, ce questionnaire revêt une importance particulière, et nous espérons que vous accepterez de répondre avant le 30 juillet.

Veuillez, s'il vous plaît, adresser vos réponses à:
Patrick Straram, 2 Amesbury ave., apt. 489, Montréal 25.

M E R C I

ILLUSTRATION 2.3

Annonce de souscription au *Cahier pour un paysage à inventer* n° 2³⁸Montréal, le 1^{er} août 1960

Madame, Monsieur,

Après la publication d'un premier CAHIER POUR UN PAYSAGE A INVENTER, Nous avons décidé d'en préparer un second, consacré au cinéma.

Parallèlement à des phénomènes comme la "Nouvelle Vague" en France ou un nouveau cinéma soviétique, plusieurs prix remportés dans des compétitions à l'étranger par l'Office National du Film, des films indépendants réalisés à leurs frais, pour la première fois, par leurs auteurs et un premier Festival Internationale du Film à Montréal présentant plusieurs des films les plus importants produits dans le monde cette année, ces faits démontrent sans équivoque que le cinéma suscite ici un intérêt grandissant. Un cahier consacré au cinéma répond donc à un besoin.

Pour mieux répondre à ce besoin nous avons pensé que ce cahier devrait être fait par ceux que le cinéma concerne, et ceux qu'il intéresse plus particulièrement.

Arthur Lamothe	: Cinéma et modèles économiques
Michel Brault	: Le film que je voudrais faire
Louis-Georges Carrier	: Le film que je voudrais faire
Jacques Godbout	: Le film que je voudrais faire
Gilles Groulx	: Le film que je voudrais faire

QUESTIONNAIRE, RÉPONSES ET BILANS

Réal Benoit	
Gilles Carle	
Arthur Lamothe	
Michel Van Schendel	: Entretien - censure et cinéma
Charlotte Bois joli	: Cinéma et l'actrice
Marthe Mercure	: Cinéma et l'actrice
Jacques Galipeau	: Cinéma et l'acteur
Guy Hoffman	: Cinéma et l'acteur

Jean-Louis Gagnon

Gilles Héneault

Pierre Juneau

Patrick Straram : Entretien - critique et cinéma

Le Conseil des 10 de POINTS DE VUE et le Festival du Film

M. Dubé et P. Blouin : L'échéance du Vendredi (extrait)

V. Désy et P. Straram : Aujourd'hui seulement (extrait)

G. Carle et L. Portugais : Il est midi et le soleil brille (extrait)

Le travail est fait, ce sommaire est celui du deuxième CAHIER POUR UN PAYSAGE À INVENTER.

Ce cahier ne pourra être publié qu'avec l'appui financier d'une coopérative de publication. Nous demandons des versements de :

50 dollars
25 dollars
10 dollars

Le coût de la publication couvert, les profits seront partagés entre les associés de la coopérative, s'il vous intéresse de participer à cette coopérative de publication, au prorata des versements effectués, en tenant compte d'une troisième publication éventuelle.

Dès que les fonds nécessaires auront été trouvés, la publication sera assurée. En conséquence, s'il vous intéresse de participer à cette coopérative de publication nous vous demandons de bien vouloir nous en aviser dans les plus brefs délais possibles.

Veuillez écrire et effectuer tous versements à :
Patrick Straram, 2 Amesbury ave, app. 489, Montréal 25

Nous vous remercions de l'attention que vous voudrez bien porter à cette lettre.

CAHIER POUR UN PAYSAGE À INVENTER : Gilles Carle, Patrick Straram.

La lettre du 25 août 1960 de Debord expose à nouveau la position situationniste au sujet de la libre expression. Il tient à préciser que le *Cahier* n'est pas encore une revue situationniste. Pour ce faire, il est nécessaire que, « dans l'avenir, une partie des gens actuellement réunis autour du CAHIER, ou de ceux que cette publication vous amènera se radicalis[e] en une activité plus explicitement situationniste³⁹ ». Il n'est donc pas étonnant de voir Debord insister sur la nécessité de fournir beaucoup plus de précisions et de renseignements sur l'Internationale situationniste, Straram étant le seul situationniste au Canada. Cette nécessité de radicalisation des collaborateurs est réitérée par Debord dans une lettre datée du 22 novembre 1960. Les différents passages relatifs aux gens associés au *Cahier* reflètent le caractère exclusif et autoritaire de l'Internationale situationniste, dont l'histoire est marquée par d'innombrables exclusions.

Le bulletin *Internationale situationniste* n° 5, celui du mois de décembre 1960, mentionne la publication du *Cahier*. Ce dernier est annoncé comme étant « la première publication qui manifeste ouvertement l'extension de la propagande situationniste sur le continent américain⁴⁰ ». La réaction hostile envers le *Cahier* est considérée par l'Internationale situationniste comme positive. Ainsi, les commentaires critiques de Lockwell, Godbout et Pilon sont publiés dans la revue de l'Internationale situationniste sous la rubrique « L'opinion commune sur l'IS cette année ». Tout au long de son existence, l'Internationale situationniste reproduira régulièrement les critiques virulentes contre les situationnistes issues de la presse internationale et des revues spécialisées.

Au cours du mois de novembre 1960, Straram informe Debord de l'interruption du *Cahier*. Debord, ayant maintes fois exprimé certaines réserves en ce qui concerne les collaborateurs de la revue, ne sera pas pour autant déçu : « La formation souhaitable d'une section de l'IS au Canada – dans un délai qui restait à voir – était uniquement dans la perspective de la continuation du CAHIER, et surtout dans la perspective d'une radicalisation rapide et tranchée des éléments “les plus sûrs”(?) ». De plus, il considère qu'il serait parfaitement vain de « s'épuiser à monter une revue seul ou à peu près, ou avec l'apport extérieur lointain ». L'échec du *Cahier* sera aussi l'échec

du projet d'un regroupement situationniste à Montréal. Malgré cet échec, Straram et Debord continuent de correspondre, plus ou moins régulièrement, jusqu'en 1965. Cette correspondance permettra à Straram de demeurer au courant des activités de l'Internationale situationniste, qui l'a pratiquement formé intellectuellement.

NOTES

¹ La généalogie des pseudonymes de Straram est la suivante : Straram Elcano est le nom de plume qu'il utilise au cours de sa jeunesse et que l'on trouve dans certains articles et commentaires publiés dans la revue *Les Lèvres nues*. Le terme « le Consul » provient du roman de Malcom Lowry, *Au-dessous d'un volcan*. Straram sera fort impressionné par ce roman dont il fera part à plusieurs gens une fois arrivé au Québec, ce qui lui vaudra ce surnom. Patrick Straram le Bison ravi (anagramme de Boris Vian) est le nom qu'il adopte à son retour de Californie en 1970.

² Séguin, J.-G., *Patrick Straram ou le Bison ravi : Entretien*, Montréal : Guernica, 1991, p. 12-13.

³ Les articles avec photos sont reproduits dans *Bribes 2 : Le Bison ravi fend la bise*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, 1976.

⁴ Séguin, J.-G., *Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi*, manuscrit dactylographié, p. 562. Il s'agit du scénario du film de Séguin, J.-G., *Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi*. Épreuves de première correction contenant de nombreuses corrections de l'auteur. In-4° (28 21.5 cm 94)f., 585 f., (1) f. avec quarante-quatre photos de Daniel Gagné. En feuilles (photocopie) sous chemise portant la note « première correction » à l'encre rouge.

⁵ Marchand, B., *Paris, histoire d'une ville XIX^e-XX^e siècle*, Paris : Éditions du Seuil, 1993, p. 275.

⁶ Interview avec Minou Petrowski le 25 novembre 1998.

⁷ Voir Caracalla, J.-P., *Saint-Germain-des-Prés*, Paris : Flammarion, 1993, p. 128-129.

⁸ Losay, M.-F., *Cherche emploi, curriculum vitæ*, Fonds Patrick-Straram, Bibliothèque nationale du Québec, mss 391/10-4, 1984-1987, p. 2.

⁹ Voir Aragon, « Lautréamont et nous », *Lettres françaises*, 1^{er} et 8 juin 1967, rééd. Paris : Sables, 1992 ; Guy Debord et Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n° 1, 1956 ; et les articles de l'*Internationale situationniste*.

¹⁰ Straram, P., *4X4/4X4*, Montréal : Les Herbes rouges, p. 51.

¹¹ Guy Debord fait mention de cette période dans une de ses lettres à Patrick Straram : « Les différences depuis l'époque 1952-53, disons la période de huit ou dix mois où nous étions ensemble, sont trop importantes pour que l'on puisse parler d'une simple transformation de

l'Internationale lettriste en Internationale situationniste ». *Lettre de Debord à Straram datée du 25 août 1960*, Fonds Patrick-Straram, Bibliothèque nationale du Québec, mss 391-5-16, p. 3.

¹² Voir Debord, G., *Œuvres cinématographiques complètes, 1953-1978*, Paris : Champ Libre, 1978, p. 11. Voir aussi Deveau, F., *Le Cinéma lettriste (1951-1991)*, Paris : Édition Paris expérimental, 1992. On trouvera une description des réactions de la presse parisienne de l'époque dans Vian, B., *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, Paris : Édition du Chêne, 1974.

¹³ Séguin, J.-G., *Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi* (scénario), *op. cit.*, p. 363-364.

¹⁴ Voir Chorney, H., *City of Dreams : Social Theory and Urban Experience*, Scarborough : Nelson Canada, 1990, p. 172-174.

¹⁵ Straram, P., « Métagraphie : l'almanach manifeste », *La Barre du jour*, n°s 35-37, 1972, p. 179-195, repris dans *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, 1975, p. 107-123.

¹⁶ *Id.*, *La Faim de l'énigme*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, 1975, rééd. chez VLB éditeur, 1991.

¹⁷ Fonds Patrick-Straram, Bibliothèque nationale du Québec, mss 391-7-127.

¹⁸ Bernstein, M., « Pas d'indulgences inutiles », *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 26.

¹⁹ À moins d'indication contraire, les citations réfèrent à la *Lettre de Guy Debord à Patrick Straram datée du 3 octobre 1958*, Fonds Patrick-Straram, Bibliothèque nationale du Québec, mss 391-7-70, 4 p.

²⁰ Debord, G., « Rapport sur la construction des situations ». In *Internationale situationniste (1958- 1969)*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1997, p. 690. L'Internationale situationniste affirmait que « les problèmes de la création culturelle ne peuvent être résolus qu'en relation avec une nouvelle avance de la révolution mondiale », *Ibid.*, p. 696.

²¹ « Une idée neuve en Europe ». In Debord, G., *Potlatch (1954-57)*, Paris : Gallimard, 1996, p. 50 et « Sur l'emploi du temps libre », *Internationale situationniste*, juin 1960, n° 4, p. 3-5.

²² Debord, G., *Potlatch (1954-57)*, *op. cit.*, p. 8.

²³ Voir *Id.*, « Rapport sur la construction des situations », *op. cit.*, p. 689-701.

²⁴ Straram, P. (présenté par), *Cahier pour un paysage à inventer*, Montréal, s. éd., n° 1 (seul paru), 1960, 3 f. + 106 p., textes de G. Leclerc, G. Miron, L. Caron, M.-L. O'Leary, P.-M. Lapointe, G. Hénault, S. Garant, M. Dubé, A. Jorn, G. Ivain, G.E. Debord, L. Portugais, P. Straram.

²⁵ L'ordre des textes de Straram et du détournement des articles de l'Internationale situationniste dans la section du *Cahier pour un paysage à inventer* intitulée « Critique pour une construction de situation » est le suivant : Straram, P. « Situation d'une critique et d'une production », *Cahier pour un paysage à inventer*, p. 68-80 ; *Id.*, « Des hommes dans la cité pour le dire », *Cahier pour un paysage à inventer*, p. 81-83 ; « Le bruit et la fureur », *Cahier pour un paysage à inventer*, p. 84-86, éd. or., *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 4 ; « La lutte pour le contrôle des nouvelles technologies de conditionnement », *Cahier pour un paysage à inventer*, 1958, p. 86-88, éd. or., *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 6-8 ; Straram, P.,

« Graal sous cellophane », *Cahier pour un paysage à inventer*, p. 89-96 ; « Thèses sur la révolution culturelle », *Cahier pour un paysage à inventer*, p. 97, éd. or., *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 20-21 ; Straram, P., « Sans commentaires », *Cahier pour un paysage à inventer*, p. 98-99 ; « L'effondrement des intellectuels révolutionnaires », *Cahier pour un paysage à inventer*, p. 100-101, éd. or., *Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, p. 8-9 ; « Contribution à une définition situationniste du jeu », *Cahier pour un paysage à inventer*, p. 102-103, éd. or., *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958.

²⁶ Straram, P., *Cahier pour un paysage à inventer*, op. cit., p. 5.

²⁷ *Ibid.*, p. 5.

²⁸ Le texte de Chtcheglov avait été adopté par l'Internationale lettriste en 1953. Il fut publié dans *Internationale situationniste*, n° 1, 1958, p. 15-20 avec la notice suivante : « Le présent texte a été établi à partir de deux états successifs du manuscrit, comportant de légères différences de formulation, conservés dans les archives de l'I.L., puis devenus les pièces numéro 103 et numéro 108 des Archives Situationnistes. »

²⁹ Debord, G., « Thèses sur la révolution culturelle », *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 20.

³⁰ Huizinga, J., *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. du néerlandais par C. Serisia, Paris : Gallimard, 1951.

³¹ Voir « L'opinion commune sur l'I.S., cette année (revue de presse) », *Internationale situationniste*, décembre 1960, n° 5, p. 17. Il s'agit d'extraits des revues critiques du *Cahier pour un paysage à inventer* par Pilon, J.-G. In *Liberté 60*, n° 9-10 ; Lockquell, C. In *Le Devoir*, 17 juillet 1960 et Godbout, J. In *Liberté 60*, n° 9-10, 1960.

³² L'entrevue avec Gilles Carle n'a pas été retenue car le contenu prévu pour le *Cahier* n° 2 était entièrement consacré au cinéma et s'écartait de l'expérience situationniste.

³³ Ce questionnaire fut publié dans la revue mensuelle sur le cinéma du Centre d'art de l'Élysée. La revue n'a publié que trois numéros au cours de l'année 1961. Le comité de rédaction était composé de Jean-Paul Ostiguy, Fernand Benoît, Jean Billard, Gilles Carle et Patrick Straram. Voir *L'Écran*, n° 3, juin-juillet, 1961.

³⁴ *Lettre de Guy Debord*, datée du 21 juillet 1960, Fonds Patrick-Straram, Bibliothèque nationale du Québec, mss 391-7-70.

³⁵ *Lettre de Guy Debord*, datée du 25 août 1960, Fonds Patrick-Straram, Bibliothèque nationale du Québec, mss 391-5-16.

³⁶ Straram, P. « Graal sous cellophane ». In *Cahier pour un paysage à inventer*, op. cit., p. 92.

³⁷ Fonds Patrick-Straram, Bibliothèque nationale du Québec, mss 391-3-3.

³⁸ Fonds Patrick-Straram, Bibliothèque nationale du Québec, mss 391-3-3.

³⁹ *Lettre de Guy Debord*, 21 juillet 1960, Fonds Patrick-Straram, Bibliothèque nationale du Québec, mss 391-7-70.

⁴⁰ « Renseignements situationnistes », *Internationale situationniste*, n° 5, décembre 1960, p. 10.

CHAPITRE III

La critique situationniste de la ville moderne

SPECTACLE, URBANISME ET POUVOIR

La critique de l'architecture et de l'urbanisme modernes de l'Internationale situationniste est indissociable de la critique formulée dans *La Société du Spectacle* de Guy Debord¹. Depuis sa parution en 1967, il est communément admis au sein des médias et du grand public (les spectateurs) que nous vivons dans une société du spectacle. Le concept caractérise généralement l'invasion des médias de masse et des technologies d'information et de communication dans le domaine de la vie privée (télévision, ordinateur, jeux vidéo, multimédia, Internet, etc.). La société du spectacle est couramment associée à la médiatisation « spectaculaire » d'événements tragiques et privés. Un phénomène qui s'est intensifié mondialement au cours des années 1990 avec la guerre du Golfe, le procès d'O.J. Simpson et l'affaire Monica Lewinski. La banalisation de ce concept a conduit

à réduire la théorie de Debord à une simple critique des médias de masse, évacuant ainsi les éléments fondamentaux des thèses situationnistes sur la société contemporaine.

Selon Debord, le spectacle « ne peut être compris comme l'abus d'un mode de la vision, le produit des techniques de diffusion massive des images » (SdS, 5). Il considère les technologies d'information et de communication comme « la manifestation superficielle la plus écrasante du spectacle », dont la dimension médiatique n'est qu'un aspect restreint (SdS, 24). C'est le fonctionnement en soi des technologies d'information et de communication qui exprime au contraire la structure de la société dont elles font partie. Le spectacle « n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images » (SdS, 4). La médiatisation des rapports sociaux signifie que le quotidien (vécu) et la détermination des événements par l'individu sont remplacés par la contemplation passive d'images.

L'épigraphe de *L'Essence du christianisme* au premier chapitre de *La Société du Spectacle* indique que la critique du spectacle de Debord se rapproche étroitement de la critique du rôle de la religion par Feuerbach. Ce dernier considère que la religion projette la puissance de l'être humain dans une personnification étrangère (Dieu) qui s'oppose à l'homme. Pour Debord, ce phénomène s'accomplit sur terre, grâce au spectacle.

L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente. C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout. (SdS, 30)

Feuerbach considère que la puissance de l'homme est inversement proportionnelle au pouvoir qu'il accorde aux dieux. Debord

considère que la société agit de la même façon par rapport aux forces technologiques, économiques et politiques qu'elle a créées.

Tout le temps et l'espace de son monde lui deviennent *étrangers* avec l'accumulation de ses produits aliénés. Le spectacle est la carte de ce nouveau monde, carte qui recouvre exactement son territoire. Les forces mêmes qui nous ont échappé *se montrent* à nous dans toute leur puissance. (SdS, 31)

Le territoire du spectacle est peuplé de marchandises et d'images qui conduisent à un appauvrissement de la vie quotidienne en réduisant l'indépendance et la créativité de l'individu. Ce phénomène est étroitement associé au développement du système capitaliste moderne. Selon Debord, la domination de l'économie sur la vie sociale s'est déroulée en deux phases. La première a « entraîné dans la définition de toute réalisation humaine une évidente dégradation de l'être en avoir » (SdS, 17). En d'autres mots, la vie quotidienne est vécue en fonction de la capacité de l'individu d'acquérir les biens nécessaires pour définir son statut social et meubler son espace. La deuxième phase (celle d'aujourd'hui) équivaut à « l'occupation totale de la vie sociale par les résultats accumulés de l'économie à un glissement généralisé de l'avoir au paraître, dont tout "avoir" effectif doit tirer son prestige immédiat et sa fonction dernière » (SdS, 17). Le passage de l'avoir au paraître signifie que la quête de l'acquisition de biens en est arrivée au stade où l'usage d'un objet est substitué à « la reconnaissance de sa valeur en tant que marchandise : c'est l'usage de la marchandise se suffisant à lui-même » (SdS, 67). Un phénomène que Debord illustre par les vagues d'enthousiasme pour un produit quelconque relancées par tous les moyens médiatiques. L'événement planétaire du nouveau film de *Star Wars* de George Lucas est particulièrement apte à illustrer ce phénomène. Ainsi, les situationnistes considèrent que la domination économique de la marchandise est basée sur l'aliénation qui s'exprime à la fois sur le plan de la production et, depuis la deuxième révolution industrielle, sur le plan de la consommation. Par conséquent, Debord considère

que l'économie marchande est « parvenue à *l'occupation totale* de la vie sociale » (SdS, 42). L'économie est devenue une partie intégrante de l'interaction sociale. Si tel est le cas, la réalisation de l'économie dans le vécu signifie que la représentation s'est substituée au monde réel, c'est-à-dire à l'autodétermination quotidienne des événements par l'individu. La clef de voûte de ce phénomène est la séparation, l'isolement et la fragmentation en sphères de plus en plus isolées de la vie quotidienne. Ainsi, « l'individu isolé » dans la « foule atomisée » (SdS, 221) est confronté au spectacle qui empêche toute communication. L'individu écoute et le spectacle parle. Il ne parle que d'une chose, il n'a qu'un message : l'incessante justification de la société existante, c'est-à-dire du spectacle lui-même et du mode de production dont il est issu.

Le situationnisme considère donc que « les forces techniques de l'économie capitaliste doivent être comprises comme opérant des séparations » (SdS, 171). La séparation de l'individu de son travail, de son produit, de la foule, de ses besoins, de son existence et de sa détermination. Ce phénomène est reproduit dans l'espace à travers l'aménagement du territoire basé sur une architecture et un urbanisme rationnels. Selon Debord, la production capitaliste a unifié l'espace à travers « un processus extensif et intensif de banalisation » (SdS, 165). L'accumulation, la production et la diffusion de la marchandise ont brisé les barrières régionales et légales des pays et ont dissous « l'autonomie et la qualité des lieux » (SdS, 165). L'universalité de la planification fonctionnelle et de l'architecture a conduit à la banalisation de l'espace urbain à l'échelle mondiale. L'homogénéisation des lieux d'activité humaine est le produit de l'urbanisme, qui correspond à la « prise de possession de l'environnement naturel et humain par le capitalisme qui, se développant logiquement en domination absolue, peut et doit maintenant refaire la totalité de l'espace comme *son propre décor* » (SdS, 169).

Pour Debord, le capitalisme construit l'espace à son image, c'est-à-dire celle d'une société bureaucratique et de consommation. À ses débuts, le mouvement situationniste n'est pas contre le fonctionnalisme en soi. Il considère que le fonctionnalisme représente une expression nécessaire de l'avancement technique dont les prin-

cipaux apports positifs sont « l'adaptation à des fonctions pratiques, l'innovation technique, le confort, le bannissement de l'ornement surajouté² ». Cependant, l'Internationale situationniste observe que ces aspects positifs sont devenus des banalités et que le caractère révolutionnaire du fonctionnalisme est révolu.

Le fonctionnalisme, qui prétend encore à l'avant-garde parce qu'il rencontre encore des résistances passéistes, a déjà largement triomphé [...] Mais son champ d'application tout compte fait étroit n'a pas conduit le fonctionnalisme à une relative modestie théorique. Pour justifier philosophiquement l'extension de ses principes de renouveau à toute l'organisation de la vie sociale, le fonctionnalisme a fusionné, comme sans y penser, avec les doctrines conservatrices les plus immobiles (et, en même temps, il s'est figé lui-même en doctrine immobile³).

Pour l'Internationale situationniste, le fonctionnalisme est considéré comme la doctrine moderne des fonctionnaires, des politiciens, des promoteurs, des planificateurs et de la nouvelle génération de « barbouilleurs », c'est-à-dire les architectes et les professionnels de l'aménagement inspirés par le style international.

Les situationnistes articulent une critique de la ville rationnelle au moment où le modernisme est à son apogée. Les grandes réalisations du modernisme, tels Chandigarh en Inde (Le Corbusier) et l'aménagement de la ville de Brasilia (Lucio Costa et Oscar Niemeyer), illustrent aux yeux de l'Internationale situationniste jusqu'à quel point « l'architecture fonctionnelle révèle qu'elle est, dans son plein développement, l'architecture des fonctionnaires, l'instrument et le microcosme de la *Weltanschauung* bureaucratique⁴ ». Il en est de même pour la modernisation de la France et de Paris dont le mouvement situationniste déplore les ravages et les excès. Il s'agit, entre autres, de l'aménagement des grands ensembles en périphérie des villes françaises, de la construction des villes nouvelles et de la destruction des quartiers parisiens pour l'aménagement de grands complexes urbains (région de la Défense, quartier des Halles et Faubourgs).

DESTRUCTION DU MILIEU URBAIN

La modernisation de Paris, après la Seconde Guerre mondiale, est brutale et sans précédent depuis Haussmann. De 1954 à 1974, le processus de démolition affecte 24 % de la surface constructible de Paris (1 200 hectares)⁵. Les situationnistes s'opposent au processus de démolition et de construction de la planification rationnelle, d'autant plus qu'il affecte les espaces parisiens qu'ils privilégient tout particulièrement. Ces espaces sont pour la plupart transformés, homogénéisés et banalisés par la planification rationnelle. Certains, tels que Saint-Germain-des-Prés et le quartier des Marais, sont réhabilités. Les bâtiments conservent leur structure et leur façade, mais l'intérieur est entièrement modernisé. La réhabilitation de ces quartiers, accompagnée du processus d'embourgeoisement et de la hausse des prix de location, entraîne l'exode graduel des familles à faible revenu. Pour l'Internationale situationniste, la restauration des quartiers historiques conduit à transformer ces espaces en « objets de spectacle touristique, simple extension du musée classique, tout un quartier pouvant devenir *monument*⁶ ». D'autres quartiers que l'Internationale situationniste affectionne sont rénovés. On procède à la démolition et à la reconstruction afin de transformer complètement le quartier. Ce fut le cas des Halles qui, en l'espace de quinze ans, passèrent du quartier le plus populaire et le plus misérable de Paris à un des quartiers les plus coûteux, envahi par les magasins à la mode et les bureaux⁷. *Potlatch* et *l'Internationale situationniste* rapportent fréquemment la transformation des espaces urbains qu'ils ont privilégiés au cours de leur dérive urbaine. L'un de ces lieux est la rue Sauvage, dont *Potlatch* déplore la destruction pour la première fois en 1954.

La rue Sauvage, dans le XIII^e arrondissement, qui présentait la plus bouleversante perspective nocturne de la capitale, placée entre les voies ferrées de la gare d'Austerlitz et un quartier de terrains vagues au bord de la Seine (rue Fulton, rue Bellièvre) est – depuis l'hiver dernier – encadrée de quelques-unes de ces constructions débilitantes que l'on aligne dans nos banlieues pour loger les gens tristes⁸.

La destruction de cet espace considéré comme « spontanément psychogéographique » se poursuit jusqu'en 1956.

En 1955, les Travaux Publics s'en mêlèrent avec un acharnement incroyable, allant jusqu'à couper la rue Sauvage peu après la rue Fulton pour édifier un vaste immeuble – destiné au P.T.T. – qui couvre le quart environ de la longueur de l'ancienne rue Sauvage. Celle-ci n'arrive plus à présent jusqu'au boulevard de la Gare. Elle s'achève au début de la rue Flamand. L'intérêt psychogéographique [...] doit donc être considéré comme fortement en baisse, et notamment pour les deux premiers [*rue Sauvage et square des Missions étrangères*] qui ne valent pratiquement plus le voyage⁹.

Il importe de souligner que l'opposition du mouvement situationniste à la destruction du milieu urbain ne constitue pas une revendication pour sauvegarder le patrimoine. L'Internationale lettriste prend soin d'indiquer qu'elle ne déplore pas la destruction de la rue Sauvage parce qu'elle est attachée au « charme des ruines ». Au contraire, les lettristes associent la défense du patrimoine au phénomène de transformation de la ville en spectacle : « un supplément aux musées, pour les touristes promenés en autocars de verre¹⁰ ». Cette opposition doit être comprise en tant que refus de l'homogénéisation et de la banalisation de l'espace urbain par l'architecture et l'urbanisme rationnels et fonctionnels. Les situationnistes refusent que l'architecture et l'urbanisme soient considérés en tant qu'instruments de planification de l'espace de la société spectaculaire.

L'URBANISME : UN INSTRUMENT DE CONTRÔLE SOCIAL

Selon les situationnistes, le programme d'aménagement de la ville rationnelle équivaut à un mode d'existence spécifique, celui de « la vie définitivement partagée en îlots fermés, en sociétés surveillées ; la fin des chances d'insurrection et de rencontre ; la résignation automatique¹¹ ». Ce faisant, l'urbanisme réussit « à maintenir l'ordre

établi sans recourir à l'indélicatesse des mitrailleuses¹² ». L'Internationale situationniste considère que le fonctionnalisme, ayant fusionné avec les doctrines conservatrices les plus immobiles, est devenu un instrument de contrôle et de surveillance sociale. Cette critique des situationnistes anticipe les travaux sur l'espace et le pouvoir d'Henri Lefebvre et de Michel Foucault¹³. Haussmann lui-même reconnaissait que la construction des grands boulevards permettait une meilleure circulation des troupes pour mater la révolte dans les quartiers populaires de Paris. En ce qui concerne la métropole moderne, Le Corbusier est la bête noire des mouvements d'avant-garde opposés au fonctionnalisme. *Poilatch* ne l'épargne pas en le qualifiant de « protestant modulator, Le Corbusier-Sing-Sing, le barbouilleur de croûtes néo-cubistes¹⁴ ». Alors que Haussmann agrandit la rue « pour commodément amener du canon », Le Corbusier, lui, supprime la rue pour que « la prison devienne l'habitation modèle¹⁵ ».

La rue a toujours été une composante urbaine importante de la critique des avant-gardes architecturales. Jane Jacobs, en particulier, l'a mise au centre de sa critique de la planification urbaine¹⁶. Ce qui différencie le mouvement situationniste des autres avant-gardes, c'est l'importance qu'il accorde au rôle de cet espace urbain dans le cadre de la révolution sociale et culturelle. Certaines études psychogéographiques de Debord et Chtcheglov retracent l'histoire révolutionnaire des espaces parisiens. Pour l'Internationale situationniste, la rue, en tant qu'espace public, est nécessaire pour l'action commune des hommes en vue de transformer la société. Ce rapport entre l'espace public et l'action révolutionnaire découle des échanges entre Debord et Henri Lefebvre sur la Commune de Paris¹⁷. Selon eux, la Commune représente un « moment », une « situation » historique où le citoyen devient maître de l'histoire en transformant sa vie quotidienne.

La Commune représente jusqu'à nous la seule réalisation d'un urbanisme révolutionnaire, s'attaquant sur le terrain aux signes pétrifiés de l'organisation dominante de la vie, reconnaissant l'espace social en termes politiques, ne croyant pas qu'un monument puisse être innocent¹⁸.

Les événements de Mai 68 constituent un autre exemple de l'urbanisme révolutionnaire pour les situationnistes. Mai 68 illustre la réalisation de la construction d'ambiances momentanées de la vie et leur transformation en vue d'une qualité passionnelle supérieure. Une construction qui nécessite « une intervention ordonnée sur les facteurs complexes de deux grandes composantes en perpétuelle interaction : le décor matériel de la vie [*les barricades, les graffitis, les pavés*] ; les comportements qu'il entraîne et qui le bouleversent¹⁹ ».

Alors que la Commune de Paris et Mai 68 représentent différentes formes d'un urbanisme révolutionnaire, il en est tout autrement pour la révolte de Noirs à Los Angeles en 1965 (illustrations 3.1 et 3.2). Selon l'Internationale situationniste, les émeutes dans le quartier de Watts constituent une « révolte contre la marchandise, contre le monde de la marchandise et du travailleur-consommateur hiérarchiquement soumis aux mesures de la marchandise²⁰ ».

ILLUSTRATION 3.1

Critique de l'urbanisme

(incendie d'un supermarché à Los Angeles, août 1965)²¹



ILLUSTRATION 3.2
Critique de l'urbanisme (suite)



Cette analyse de Watts s'inscrit dans le cadre théorique de la critique de la société du spectacle.

Les Noirs de Los Angeles, comme les bandes de jeunes délinquants de tous les pays avancés, [...] *prennent au mot* la propagande du capitalisme moderne, sa publicité de l'abondance. Ils veulent *tout de suite* tous les objets montrés et abstraitement disponibles, parce qu'ils veulent *en faire usage* [...] Par le vol et le cadeau, ils retrouvent un usage qui, aussitôt, dément la rationalité oppressive de la marchandise, qui fait apparaître ses relations et sa fabrication même comme arbitraires et non-nécessaires. Le pillage du quartier Watts manifestait la réalisation la plus sommaire du principe bâtard « À chacun selon ses faux besoins », les besoins déterminés et produits par le système économique que le pillage précisément rejette²².

Il ne s'agit donc pas d'une perspective révolutionnaire de l'urbanisme, mais d'une révolte contre l'économie marchande. L'encadrement de cet événement à l'intérieur de la théorie du spectacle

n'est pas sans rappeler le dogmatisme de certaines analyses marxistes de la lutte des classes que l'on trouve dans les revues de gauche de l'époque. Toutefois, la Commune de Paris, Mai 68 et Watts mettent en évidence le caractère essentiel de la rue en tant qu'espace social et public pour permettre l'action commune des hommes. La destruction de la rue constitue dès lors un élément important de la critique de la planification rationnelle de l'espace urbain de la société du spectacle.

Au cours de son existence, *Poitlatch* ne cesse de dénoncer les différentes manifestations du contrôle social exercé par la planification rationnelle de l'espace urbain. L'Internationale lettriste détourne, entre autres, de simples panneaux d'instructions publiques qui se trouvent partout dans la ville.

On peut découvrir d'un seul coup d'œil l'ordonnance cartésienne du prétendu « labyrinthe » du Jardin des Plantes et l'inscription qui l'annonce : LES JEUX SONT INTERDITS DANS LE LABYRINTHE. On ne saurait trouver un résumé plus clair de l'esprit de toute une civilisation. Celle-là même que nous finirons par abattre²³.

Cette ordonnance prend une signification tout autre pour l'Internationale lettriste : elle exprime à quel point la planification rationnelle de l'espace permet de contrôler les faits et gestes de la vie quotidienne. De plus, cet interdit illustre la contradiction fondamentale entre l'urbanisme moderne et l'urbanisme unitaire qui revendique une architecture labyrinthique et ludique. Les situationnistes opèrent plusieurs autres détournements de ce genre afin d'illustrer le lien entre l'urbanisme et le contrôle social. L'un des plus étonnants consiste en la reproduction d'une coupure de presse du journal *Le Monde* relativement au 32^e congrès de l'Interpol. En 1963, l'Interpol envisage la création d'un bureau de prévention criminelle dont le but « sera de mettre à la disposition des architectes, ingénieurs, constructeurs et autres spécialistes, les diverses techniques mises au point et préconisées par les policiers pour prévenir les délits²⁴ ». Et enfin, pour l'Internationale situationniste, la vague de construc-

tion d'abris antiatomiques au début des années 1960 aux États-Unis exprime, sous sa forme la plus perfide, le caractère totalitaire de l'urbanisme moderne de la société du spectacle. Ces abris illustrent à l'extrême le processus d'isolement des individus. Ils montrent également que, dans la société d'abondance, « on peut faire travailler les hommes pour combler des besoins hautement artificiels ; et qui, à coup sûr, "restent besoins sans avoir jamais été désirs"²⁵ ».

Certains historiens de la ville, architectes et urbanistes partagent la critique situationniste de l'urbanisme moderne en tant qu'instrument de contrôle social. Debord cite Mumford pour indiquer que l'utilisation des moyens de communication s'avère très efficace pour provoquer l'isolement de la population (SdS 172). L'Internationale situationniste considère que « l'urbanisme et l'information sont complémentaires dans les sociétés capitalistes et "anti-capitalistes", ils organisent le silence²⁶ ». Cette critique anticipe les débats actuels en ce qui concerne le rôle des technologies d'information et de communication dans la planification urbaine. Ainsi, la prolifération des villes-forteresses aux États-Unis depuis les années 1980 semble confirmer le caractère carcéral de la planification urbaine que dénonçaient les situationnistes. De nombreux lieux publics (centre commercial, métro, promenade souterraine) sont contrôlés par diverses agences de sécurité et mis sous surveillance électronique. En Angleterre, les experts estiment qu'il y a plus de cinq cent mille caméras de surveillance un peu partout²⁷. Les nouvelles technologies d'information et de communication sont à la base de l'aménagement de nouvelles communautés aux États-Unis. En 1994, Dillon constate que plus d'un tiers des nouvelles communautés en Californie du Sud sont des villes-forteresses : des villes entourées d'un mur et surveillées par des gardes de sécurité et une variété de systèmes de surveillance électronique. Graham et plusieurs autres commentateurs dénoncent l'utilisation des technologies d'information et de communication pour des fins de contrôle et de surveillance dans la planification urbaine²⁸. Or, dès 1961, l'Internationale situationniste considérait que « si les nazis avaient connu les urbanistes contemporains, ils auraient transformé les camps de concentration en H.L.M.²⁹ ». Que dirait-elle aujourd'hui des villes-forteresses ?

La critique situationniste de la ville rationnelle est basée sur une approche matérialiste dialectique de l'architecture et de l'urbanisme. Tout en n'étant pas officiellement marxiste, le mouvement situationniste analyse le système social – en ce qui concerne la planification de l'espace et du temps – à travers une nouvelle version du matérialisme dialectique. La cité occupe donc une place privilégiée dans la lutte contre l'État, le capital et les médias. Selon Debord, « la ville est le *milieu de l'Histoire* parce qu'elle est à la fois la concentration du pouvoir social, qui rend possible l'entreprise historique, et conscience du passé » (SdS, 176). La ville est le théâtre d'action de la lutte pour la liberté contre l'oppression de la bureaucratie qui a le pouvoir sur la campagne et la ville. La planification urbaine occupe un rôle central dans la transformation de la société puisque c'est à l'intérieur de la cité que se concentrent les mécanismes d'oppression et d'aliénation du capitalisme. L'Internationale situationniste s'oppose à la planification rationnelle et fonctionnelle de l'espace parce qu'elle considère cette dernière comme un instrument de l'aménagement physique de la société spectaculaire.

La prise de position de l'Internationale situationniste par rapport à l'urbanisme moderne est radicale : « tout l'espace est déjà occupé par l'ennemi, qui a domestiqué pour son usage jusqu'aux règles élémentaires de cet espace (par-delà la juridiction : la géométrie)³⁰ ». L'urbanisme rationnel et fonctionnel constitue pour l'individu « une éducation capitaliste de l'espace³¹ ». Et, dans la société du spectacle, « l'urbanisme idéal est la projection dans l'espace de la hiérarchie sociale sans conflit³² ». Un idéal que les situationnistes considèrent en voie d'accomplissement avec la réalisation des villes nouvelles, des banlieues et l'aménagement urbain des métropoles. L'homogénéisation de l'espace urbain conduit à effacer « les traces des combats qui opposèrent les villes traditionnelles aux hommes qu'elles voulurent opprimer³³ ».

L'URBANISME : UNE TECHNIQUE D'ISOLEMENT ET DE SÉPARATION

Le chapitre sur l'aménagement du territoire dans *La Société du Spectacle* s'ouvre sur une citation du *Prince* de Machiavel. Ce dernier met en garde tout seigneur contre une cité au sein de laquelle le peuple est habitué à vivre libre et a su conserver ses vieilles coutumes. Machiavel ne voit que deux solutions possibles pour que le seigneur puisse maintenir le pouvoir : détruire la ville ou bien chasser et disperser les habitants. Au sein de la société du spectacle, la dispersion et l'isolement de l'individu sont accomplis par la planification rationnelle et fonctionnelle de la ville, l'étalement urbain, l'aménagement de villes nouvelles et de complexes routiers.

L'urbanisme est perçu comme la « technique même de la séparation » parce qu'il disperse les « travailleurs que les conditions urbaines de production avaient dangereusement rassemblés » (SdS, 172) dans la métropole industrielle. Selon l'Internationale situationniste, l'aménagement de la ville de banlieue Sarcelles et de la ville de Moux (fondée sur le mono-emploi de sa population dans le complexe pétrochimique de Lacq) (illustrations 3.3 et 3.4) illustre bien l'urbanisme moderne en tant que technique de séparation. Sarcelles inaugure en France la politique des grands ensembles (plus de cinq cents logements). Au cours de l'année 1954, on y édifia treize mille logements. De plus, afin de réduire les coûts, le promoteur négligea de construire des équipements (espaces verts, parcs pour enfants, allées piétonnières, etc.).

L'aménagement de Sarcelles illustre le phénomène d'isolement et la glaciation de la vie quotidienne. Cette critique est partagée par les médias et les sociologues de l'époque qui utilisent le terme « sarcellite » pour désigner le sentiment d'isolement et d'abandon que les individus éprouvent au milieu des grandes tours monotones. En outre, l'aménagement de Moux est entièrement planifié sur la base de la ségrégation sociale à partir de l'état civil et du statut économique de ses citoyens. Ainsi, plus de douze mille habitants sont répartis dans les blocs horizontaux s'ils sont mariés ou dans les tours d'habitation s'ils sont célibataires. Les cadres moyens habitent dans

des maisons identiques dans un quartier avoisinant. Les cadres supérieurs habitent dans un autre type de maisons, également identiques. Finalement, les dirigeants habitent à Pau, à Toulouse ou à Paris³⁴. Pour les situationnistes, Mourenx, tout comme Brasilia, est considérée comme un microcosme de la *Weltanschauung* bureaucratique. Ces villes démontrent à quel point le fonctionnalisme a perdu toute prétention d'être à l'avant-garde et n'est plus qu'un instrument de dispersion des individus et de banalisation de l'espace entre les mains des fonctionnaires.

ILLUSTRATION 3.3
La ville de Sarcelles³⁵



ILLUSTRATION 3.4
La ville de Mourenx



Selon l'Internationale situationniste, la ville rationnelle, basée sur la séparation des différents secteurs de l'activité humaine, conduit et participe à l'isolement et à l'appauvrissement de la vie quotidienne.

Ainsi les villes nouvelles d'aujourd'hui figurent clairement la tendance totalitaire de l'organisation de la vie par le capitalisme moderne : les individus isolés (généralement isolés dans le cadre de la cellule familiale) y voient réduire leur vie à la pure trivialité du répétitif, combiné à l'absorption obligatoire d'un spectacle également répétitif³⁶.

Cet isolement des activités et des individus s'accompagne « d'une réintégration contrôlée des travailleurs, selon les nécessités planifiables [*sic*] de la production et de la consommation » (SdS 172). La réintégration des travailleurs s'effectue grâce aux techniques de communication de masse. Ainsi, les technologies d'information et de communication et leur emploi généralisé font que l'isolement de l'individu « se trouve peuplé des images dominantes, images qui par cet isolement seulement acquièrent leur pleine puissance » (SdS 172). Cette observation de Debord, bien que spécifiquement développée en fonction du concept de la société du spectacle, fut aussi avancée par Mumford. Fréquemment cité dans le chapitre sur l'aménagement du territoire de *La Société du Spectacle*, Mumford a aussi évoqué l'univers illusoire et spectaculaire caractérisant l'aliénation de la vie quotidienne au sein de la ville.

Ils ne vivent pas dans un univers réel, mais dans un monde de fantasmes, habilement machiné dans tout leur environnement, avec des placards, des images, des effets de lumière et de la pellicule impressionnée ; un monde de murs vitrés, de plexiglas, de cellophane, qui les isole de leur peine et des mortifications de la vie, – monde d'illusionnistes professionnels, entourés de leurs dupes crédules³⁷.

Le regard critique de Mumford est tout aussi sévère pour la vie quotidienne des habitants de la banlieue que pour celle des habitants de la métropole.

Si elle [*la ménagère*] fait partie de la classe aisée, elle est entourée de tout un monde d'ustensiles électriques et électroniques ; – ses seuls compagnons, ses amis, ses mentors, ses favoris, ce sont les ombres qui hantent l'écran de télévision... Elle peut leur parler, mais ils ne sauraient lui répondre. Le monde est désormais à sens unique, et plus s'étend le périmètre d'influence de la cité, plus s'affirment les liens de dépendance d'un territoire périphérique avec un centre de vie matérielle et culturelle, lointain et incontrôlable³⁸.

Dans *La Société du Spectacle*, le détournement de l'expression « le monde est désormais à sens unique » signifie que l'individu écoute tandis que le spectacle parle. Le parallèle entre Mumford et Debord est d'autant plus intéressant que tous deux partagent la même prémisses. Ils considèrent que « l'ensemble social devrait tirer avantage de ces réussites technologiques [*et que,*] dans la société où nous vivons, elles ne constituent qu'une entrave à tout épanouissement personnel³⁹ ». La différence, c'est que les situationnistes préfèrent l'individu au corps social. Ainsi, que ce soit la critique de l'automatisation par Asger Jorn ou celle de la gestion des loisirs par *Potlatch*, le programme situationniste est fondamentalement basé sur la volonté de mettre la technologie au service de l'individu libéré des entraves de la bourgeoisie et du capitalisme. Lorsque Mumford avance que « rien ne peut plus se produire délibérément et d'une façon spontanée, [*que*] tout nécessite la mise en œuvre d'un ensemble de mécanismes techniques⁴⁰ », il justifie le cri du cœur de l'Internationale situationniste qui demande de construire de nouvelles situations.

Finalement, l'urbanisme constitue une forme de spectacle. Il « est comparable à l'étalage publicitaire autour du Coca-Cola, pure idéologie spectaculaire », parce que l'individu est réduit au rôle de spectateur dans son décor matériel qui est aménagé par des acteurs soi-disant spécialistes : l'architecte et l'urbaniste⁴¹. L'individu est alors écarté du programme urbain et de la société. Selon Vaneigem, directeur du Bureau de recherches pour un urbanisme unitaire, l'urbanisme est

un de ces fragments de la puissance sociale qui prétendent représenter une totalité cohérente, et tendent à s'imposer comme explication et organisation totales, ne faisant rien d'autre ainsi que masquer la totalité sociale réelle qui les a produits, et qu'ils conservent⁴².

L'Internationale situationniste rejette l'urbanisme en tant que discipline capable de représenter et d'imposer une planification qui englobe l'ensemble des éléments constitutifs de la vie et de la forme urbaine. Pour l'Internationale situationniste, seule l'architecture existe réellement, bien que « comme le Coca-Cola : c'est une production enrobée d'idéologie ». L'urbanisme n'existe pas, « ce n'est qu'une idéologie, au sens de Marx⁴³ ». Le capitalisme construit donc l'espace à l'image de la société du spectacle. Les différentes solutions offertes par les urbanistes et avant-gardes architecturales sont dès lors rejetées par l'Internationale situationniste. Selon eux, la promotion de la cité-jardin de Howard par Mumford, les modèles urbains proposés par Team X ou encore par Jane Jacobs perpétuent le discours totalitaire et spectaculaire de l'urbanisme.

En incorporant la critique de l'architecture et de l'urbanisme à l'intérieur d'un projet révolutionnaire pour la transformation de la société, l'Internationale situationniste se différencie radicalement des autres mouvements qui s'opposent à la ville rationnelle. La lutte révolutionnaire qu'entend mener le mouvement situationniste se déroule sur deux fronts liés l'un à l'autre : la vie quotidienne et l'espace urbain. La construction de situations est la pierre angulaire de la critique de la vie quotidienne des situationnistes. Pour eux, la vie quotidienne constitue l'unique réalité vis-à-vis de l'irréalité de la société du spectacle considérée comme étant plus réelle. La construction de situations équivaut à un renversement du « réel ». Il s'agit de la réalisation de la vie personnelle en tant qu'œuvre et histoire consciente afin de soustraire l'individu au spectacle qui le dépossède de son temps, de son espace et de son action historique. Cette transformation de la vie quotidienne ne peut s'accomplir sans modifier l'ensemble de la société et en particulier son organisation spatiale.

Ainsi, la transformation du quotidien et de l'espace est à la base du concept d'urbanisme unitaire.

NOTES

¹ Voir Debord, G., *La Société du Spectacle*, Paris : Gallimard, 1992. Dorénavant, les citations tirées de *La Société du Spectacle* sont consignées par l'abréviation SdS suivie du numéro de paragraphe indiqué dans le livre de Debord. Notre analyse de la théorie du spectacle de Debord est basée sur l'évaluation critique par Jappe, A., *Guy Debord*, Arles, Marseille : Éditions Sulliver/Via Valeriano, 1998. Il s'agit d'une évaluation politique des mérites et des limites de cette théorie. Jappe se concentre particulièrement sur l'apport de la notion du spectacle par rapport au marxisme. Il n'examine pas les théories architecturales et urbaines de l'Internationale situationniste dans le cadre de la critique de la société du spectacle.

² Debord, G., « L'urbanisme unitaire à la fin des années 1950 », *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ Anonyme, « Critique de l'urbanisme », *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, p. 9.

⁵ Voir Evenson, N., *Paris : A Century of Change*, New Haven : Yale University Press, 1979.

⁶ « L'urbanisme comme volonté et comme représentation », *Internationale situationniste*, n° 9, août 1964, p. 12.

⁷ Marchand, B., *Paris, histoire d'une ville XIX^e-XX^e siècle*, Paris : Éditions du Seuil, 1993.

⁸ Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, Paris : Gallimard, 1996, p. 54-55.

⁹ *Ibid.*, p. 224-225.

¹⁰ Debord, G., « L'urbanisme unitaire à la fin des années 1950 », *op. cit.*, p. 13.

¹¹ « Les gratte-ciel par la racine ». In Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 38.

¹² Vaneigem, R., « Commentaires contre l'urbanisme », *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, p. 33.

¹³ Il importe cependant d'indiquer que les historiens de la ville, tels Mumford et Giedion, ont déjà soulevé ce rapport entre l'aménagement urbain et le contrôle social. Par exemple, Mumford illustre très bien le rôle central de l'armée par rapport à l'organisation et à la forme de la cité baroque. Voir Mumford, L., *La Cité à travers l'histoire*, Paris : Seuil, 1961 ; Giedion, S., *Space, Time and Architecture*, Cambridge : Harvard, 1941.

¹⁴ Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, Paris : Gallimard, 1996, p. 37.

¹⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹⁶ Jacobs, J., *The Death and Life of Great American Cities*, New York : Random House, 1961.

¹⁷ Au cours des années 1950, Guy Debord et Henri Lefebvre entretiendront un échange qui se terminera avec la polémique entourant la publication de Lefebvre, *La Proclamation de la Commune*, Paris : Gallimard, 1965. Debord accusera Lefebvre d'avoir copié les travaux situationnistes sur la Commune de Paris, voir « Documents : Raisons d'une réédition », *Internationale situationniste*, n° 12, septembre 1969, p. 109-111. En 1975, Lefebvre donne sa version des faits : « On [Lefebvre, Debord et Michèle Bernstein] a beaucoup discuté d'un tas de choses, sur la fête, par exemple, sur le rapport entre la fête et la vie quotidienne. Après ces discussions, on a décidé de les résumer dans un texte. Je leur ai dit de rédiger ce texte. Ils l'ont rédigé, tapé, et ils me l'ont transmis. Résultat de notre réflexion commune, ou plutôt de notre effervescence commune, effectivement ce texte m'a servi. Ils m'ont accusé de plagiat, et nous nous sommes brouillés. Cette accusation doublement ou triplement fautive ne m'a pas fait plaisir. Il est exact que beaucoup des idées contenues dans le livre sur la Commune viennent de ces conversations, notamment l'idée de la Commune de Paris comme fête révolutionnaire. Ce qui n'est pas venu de nos conversations, c'est l'idée de la Commune comme retour des ouvriers expulsés par Haussmann vers les périphéries de Paris et revenant en force vers le centre, le 18 mars 1871. » Lefebvre, H., *Le Temps des méprises*, Paris : Éditions Stock, 1975, p. 158-159. En ce qui concerne la relation entre Lefebvre et le situationnisme, voir Lefebvre, H., *Le Retour de la dialectique. 12 mots clés*. Paris : Messidor, Éditions sociales, 1986 ; Hess, R., *Henri Lefebvre et l'aventure du siècle*, Paris : A-M Métalié, 1988 ; Ross, K., « Lefebvre on the Situationists : An Interview », *October*, n° 79, 1997, p. 69-85.

¹⁸ « Documents : raisons d'une réédition », *Internationale situationniste*, n° 12, septembre 1969, p. 109.

¹⁹ Debord, G., « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale ». In *Internationale situationniste (1958-1969)*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1997, p. 697.

²⁰ « Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande ». In *Internationale situationniste*, n° 10, mars 1966, p. 4.

²¹ « Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande ». In *Internationale situationniste*, n° 10, mars 1966, p. 5 et *Internationale situationniste*, n° 11, octobre 1967, p. 59.

²² *Ibid.*, p. 4-5.

²³ Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 71.

²⁴ « L'urbanisme comme volonté et comme représentation », *Internationale situationniste*, n° 9, août 1964, p. 13.

²⁵ « Géopolitique de l'hibernation », *Internationale situationniste*, n° 7, avril 1962, p. 6.

²⁶ Vaneigem, R., « Commentaires contre l'urbanisme », *op. cit.*, p. 34.

- ²⁷ « Big Brother Turning into a Big Bother », *The Globe and Mail*, 25 mai 1999, p. 16.
- ²⁸ Voir Graham, S. et S. Marvin, *Telecommunications and the City : Electronic Spaces, Urban Places*, London : Routledge, 1996 ; Garreau, J., *Edge City : Life on the New Frontier*, New York : Doubleday, 1991 ; Christopherson, S., « The Fortress City : Privatized Spaces, Consumer Citizenship ». In Amin, A. (ed.), *Post Fordism : A Reader*, Oxford : Blackwell, 1994.
- ²⁹ Vaneigem, R., « Commentaires contre l'urbanisme », *op. cit.*, p. 33.
- ³⁰ Kotányi, A. et R. Vaneigem, « Programme élémentaire du Bureau de l'urbanisme unitaire », *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, p. 18.
- ³¹ *Ibid.*, p. 16.
- ³² Vaneigem, R., « Commentaires contre l'urbanisme », *op. cit.*, p. 34.
- ³³ *Ibid.*, p. 36.
- ³⁴ Anonyme, « Critique de l'urbanisme », *op. cit.*, p. 8.
- ³⁵ « La nature captive : À Sarcelles, la " réserve " du paysage magnanimement reconstitué par les urbanistes », *Internationale situationniste*, n° 9, août 1964, p. 11, et « La ville de Mourenx », *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, p. 8.
- ³⁶ Debord, G., « Perspectives de modifications conscientes de la vie quotidienne », *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, p. 23.
- ³⁷ Mumford, L., *La Cité à travers l'histoire*, Paris : Seuil, 1961, p. 681.
- ³⁸ *Ibid.*, p. 638.
- ³⁹ *Ibid.*, p. 639.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 639.
- ⁴¹ Kotányi, A. et R. Vaneigem, *op. cit.*, p. 16.
- ⁴² Anonyme, « Critique de l'urbanisme », *op. cit.*, p. 6.
- ⁴³ Kotányi, A. et R. Vaneigem, *op. cit.*, p. 16.

CHAPITRE IV

L'intégration de l'art dans la vie quotidienne

LA CRITIQUE DE LA VIE QUOTIDIENNE

L'urbanisme unitaire, en fait l'ensemble de la pensée situationniste, envisage la construction d'une nouvelle civilisation basée sur une mutation anthropologique de l'*homo œconomicus* en *homo ludens*. L'Internationale situationniste a longuement cru que les conditions nécessaires à la réalisation de la nouvelle société étaient réunies et qu'il ne restait qu'à organiser les foyers de résistance. Le terrain d'action de la transformation révolutionnaire de la société est le quotidien et l'espace urbain. La critique de la vie quotidienne devient ainsi une composante essentielle à l'implantation éventuelle de l'*homo ludens* au sein de la ville.

Le dadaïsme et le surréalisme ont été les premiers à considérer le quotidien en tant que théâtre d'action de la lutte contre la bourgeoisie et l'idéologie judéo-chrétienne. C'est à l'intérieur de cette

tradition artistique et culturelle que s'inscrit la critique de la vie quotidienne du mouvement situationniste et de Patrick Straram. Le développement d'une pensée critique du quotidien par l'Internationale situationniste correspond à un intérêt accru pour le quotidien en sociologie, avec G. Simmel et G. Lukács, et en philosophie, avec Merleau-Ponty et Sartre. En d'autres mots, le quotidien constitue un nouvel objet d'étude et d'analyse après avoir été traditionnellement exclu de la réflexion sociologique et philosophique. La rencontre de ces deux courants de pensée, artistique et sociologique, s'opère alors à travers la relation qu'entretiennent Guy Debord et Henri Lefebvre à la fin des années 1950. Alors que Debord et les situationnistes ont l'idée de créer des situations nouvelles, Lefebvre développe la théorie des moments de la vie. Ces deux notions (situations et moments) partagent un désir « de subversion et le rejet de la vie préfabriquée, programmée par le capitalisme¹ ». En 1961, la publication du deuxième volume de la *Critique de la vie quotidienne* de Lefebvre fait écho au texte de Debord, « Perspective de modifications conscientes dans la vie quotidienne », publié la même année².

Il existe toutefois une différence fondamentale entre les situationnistes et Lefebvre en ce qui concerne la critique de la vie quotidienne. Debord l'indique succinctement en disant qu'« étudier la vie quotidienne serait une entreprise parfaitement ridicule [...] si l'on ne proposait pas explicitement d'étudier cette vie quotidienne afin de la transformer³ ». Il n'est donc pas surprenant de voir Debord critiquer Lefebvre parce qu'il n'envisage pas « des tentatives pratiques pour expérimenter de nouveaux usages de la vie ». La vision urbaine des situationnistes et de Patrick Straram au Québec « consiste à inventer et proposer un autre emploi de la vie quotidienne et s'appuiera immédiatement sur de nouvelles pratiques quotidiennes, sur de nouveaux rapports humains⁴ ». Le projet situationniste de critiquer la vie quotidienne doit alors conduire au dépassement de la culture et de la politique au sens traditionnel pour en arriver à une construction supérieure d'intervention de l'individu sur la vie et son milieu.

Le quotidien, en tant que théâtre d'action principal dans la lutte contre la société capitaliste et pour le dépassement de l'art, constitue

pour les situationnistes et Patrick Straram l'unique option par rapport aux terrains de lutte traditionnels de la gauche. L'exploitation de l'individu ne se limite pas uniquement au champ politique (droit) ou économique (production), elle se manifeste avec force dans la vie quotidienne. Pour Debord, c'est précisément cette absence de critique de la vie quotidienne qui mène l'être humain à l'apathie et le citoyen au désengagement politique.

La vie quotidienne non critiquée, cela signifie maintenant la prolongation des formes actuelles, profondément dégradées, de la culture et de la politique, formes dont la crise extrêmement avancée, surtout dans les pays les plus modernes, se traduit par une dépolitisation et un néo-analphabétisme généralisés. En revanche la critique radicale, et en actes, de la vie quotidienne donnée, peut conduire à un dépassement de la culture et de la politique au sens traditionnel, c'est-à-dire à un niveau supérieur d'intervention sur la vie⁵.

Les situationnistes rejettent alors les mouvements d'avant-garde culturels et le modèle du parti révolutionnaire traditionnel parce qu'ils n'incorporent pas une critique du quotidien et une volonté de le transformer. Pour Debord, « la critique et la recreation perpétuelle de la totalité de la vie quotidienne [...] doivent être entreprises dans les conditions de l'oppression présente, et pour ruiner ces conditions⁶ ». Ce projet révolutionnaire de la transformation de la vie quotidienne caractérise le mode de vie, l'activité et la production culturelle de Patrick Straram.

Au cours des années 1960 et 1970, la contestation populaire au Québec se manifeste sous différentes formes à travers le mouvement nationaliste, le développement d'une gauche marxiste et le mouvement contre-culturel. Straram sympathise avec l'ensemble de ces idéologies qu'il adapte au sein de son projet de critique et de transformation de la vie quotidienne. Il s'associe, par exemple, à la revue marxiste *Chroniques* au milieu des années 1970. Il quitte cette revue parce qu'elle constitue pour lui une application dogmatique du marxisme. Straram, tout comme Debord et Lefebvre, adopte le

marxisme et le matérialisme dialectique en fonction d'un renouvellement de ces pensées politiques.

Seul le marxisme est un mode d'analyse et de pratique qui inscrit d'abord dans son fondement même qu'il est renouvelable, modifiable, transformable au fur et à mesure que changent mouvement historique et sciences humaines⁷.

Que ce soit *Chroniques* ou *Parti pris*, Straram considère que l'idéologie politique de ces revues néglige la vie quotidienne et l'individu. Il sympathise avec le mouvement contre-culturel et sera témoin de son éclatement au cours de sa dérive californienne de 1968 à 1970. De retour au Québec, Straram commente abondamment le mouvement contre-culturel et la contestation étudiante dans *Questionnement socra/critique*. L'attrait qu'exerce la contre-culture sur Straram réside dans son caractère contestataire (politique et culturel) et son désir de transformer la vie quotidienne. Toutefois, il conserve une distance critique envers ce mouvement représenté au Québec par la revue *Mainmise*.

Qu'ont à opposer/proposer Timothy Leary ou Jerry Rubin, sinon quelques éléments de détail, qu'ils faussent en voulant les ériger en un absolu qui les annule, ce même travers qui borne ici « Mainmise », dont un travail important sociologique/écologique est annulé par la fonction idéologique spécifique concrète **d'éteignoir de la conscience politique des jeunes Québécois**⁸ ?

Selon Straram, les « expériences extraordinaires [*de la contre-culture*] comme celles de la drogue, du rock, de la dérive, d'amours autres » ont échoué parce qu'elles n'étaient pas encadrées dans un procès désir/plaisir combiné à un savoir politique et révolutionnaire⁹. Cette critique équivaut à celle adoptée par l'Internationale situationniste envers les mouvements d'avant-garde culturelle du XX^e siècle. Ces derniers n'ont pas réussi à intégrer la transformation de la vie quotidienne et de l'espace dans le cadre d'une véritable

politique et d'une théorie sur la société capitaliste moderne. Les propos critiques de Straram au sujet de la nécessité d'une théorie révolutionnaire pour encadrer la transformation de la vie quotidienne ne sont pas sans faire écho au virage politique que le mouvement situationniste entreprend au cours des années 1960. Alors que Debord se transforme en théoricien, Straram se voit en tant qu'agitateur et animateur sur la place publique. Il entrevoit donc ces idéologies d'émancipation collective dans le cadre d'une pensée révolutionnaire qui doit être adaptée à un mode de vie et à une pratique basés sur la transformation de la vie quotidienne : « La vie quotidienne, et l'individu, qui, en dernier ressort, seuls motivent un projet révolutionnaire, sa pratique, et son analyse/diffusion¹⁰. »

Tout comme Debord, Straram considère que la vie quotidienne est un secteur colonisé sans cesse soumis, affecté et modifié par les technologies et l'idéologie bourgeoise. De même, il est conscient des contradictions fondamentales de la transformation possible de la vie quotidienne actuelle par rapport à une révolution encore à venir.

Changer le monde sans changer la vie ne sert à rien, et n'est possible qu'un temps éphémère ; néo-bourgeoisisme et néo-religionisme soviétiques le prouvent assez. Changer de vie sans changer le monde ne sert à rien, et n'est possible qu'un temps très éphémère ; les contestations de jeunesses qu'épouvante l'épouvantable [...] contre-culture américaine dans la rue ou en communes ou sur les campus, provos aux Pays-Bas, Rudi Dutschke à Berlin, Mai 68 en France, le prouvent assez¹¹.

Straram déplore que les projets de transformation de la société basés sur une stratégie collective finissent par être récupérés « entièrement par un Système exploitant ce qu'il y a d'inoffensif et de rentable, commercialement et idéologiquement¹² ». Pour Straram, le projet de transformation de la société s'inscrit dans le cadre d'une critique et d'un questionnement incessants, intransigeants et continuels de tous les aspects de la vie : « Vivre est critique. Il faut concevoir et faire une critique qui soit une vie¹³. » Ce projet de vie repose

sur le principe de « questionnement sans cesse et savoir, seule une analyse/critique (en pratique) qui peut permettre, est-ce à long, très long terme [...] d'inverser le monde¹⁴ ». C'est cette dimension pratique de transformation de la vie quotidienne comme fondement de l'action politique et culturelle qui distingue Straram de Lefebvre.

Autant pour Debord que pour Straram, Lefebvre a été un inspireur dans la critique de la vie quotidienne. Lefebvre deviendra, à partir de 1958, le maître à penser de Straram.

Ce qui m'attache sans doute le plus à Henri Lefebvre, c'est une constance de son questionnement, qui redouble sans cesse le mien propre, au fur et à mesure d'une pratique à laquelle il fait correspondre la théorie nécessaire et toutes les questions (contradictions) à poser (ou l'on vit un leurre)¹⁵.

Lefebvre enrichit et prolonge le projet situationniste entamé au cours de son apprentissage intellectuel à Saint-Germain-des-Prés avec l'Internationale lettriste. Et c'est précisément sur la base des moyens d'action envisagés par les situationnistes que le projet de transformation de la vie quotidienne de Straram prend forme dans son mode de vie et sa production culturelle.

Quotidien et mode de vie

Straram a la réputation d'être un pur contestataire qui a toujours refusé les compromis et renoncé à toute reconnaissance officielle. Son mode de vie est caractérisé par la dérive dans l'espace culturel montréalais. Tel le travailleur/producteur culturel qui s'adonne à la dérive continue dans la ville expérimentale de Chtcheglov, Straram dérive dans le milieu culturel montréalais qu'il s'approprie afin d'y exercer son rôle « d'agitateur sur la place publique qui croit pouvoir fournir une information précise et mettre en pratique certains modes d'éducation vraie¹⁶ ». Ce mode de vie bohème est intimement lié à la transformation de certains espaces publics en hauts lieux de ren-

contres et d'échanges entre membres de la communauté artistique et culturelle de Montréal, telles la taverne Wilson et l'Asociación Española.

Fut une époque où Patrick Straram, comme Dieu le Père, était partout. Vous pouviez le rencontrer à la Taverne Royal, à l'Association, au détour d'une ruelle, avec Pierre E. Trudeau qui le premier le reçut au Québec, dans le hall de l'Élysée qu'il animait, au détour d'un film qu'il expliquait, à boire avec Gilles Groulx Chez Tavan, à chanter les louanges de Pauline Julien aux Français de passage, à dire le jazz à Radio-Canada, il était à lui seul notre rive gauche parisienne, situationniste [*sic*] dans un groupe de fidèles qui n'avait pas encore lu Lefebvre ou Marx, publiant ses monologues dans toutes les revues, de la *Poubelle* au *Hobo-Journal* [*sic*] en passant par *Parti Pris*, *Presqu'Amérique*, et même *Liberté*¹⁷.

À bien des égards, le mode de vie de Straram à Montréal correspond à celui de son apprentissage intellectuel de jeunesse à Saint-Germain-des-Prés avec l'Internationale lettriste. Les journées consistent en un travail d'écriture, soit dans un lieu public ou chez lui, suivi de longues soirées à discuter et à boire dans les bars et cafés. Ces lieux deviennent son second domicile, un espace de vie associé à la « vraie vie » au sein de la ville. En 1973, l'hommage de *Hobo Québec* consacre l'image de Straram en tant que travailleur culturel qui ne fait aucun compromis. Parmi les témoignages qui y sont réunis, celui de Gaston Miron exprime très bien les contradictions et les sacrifices que Straram a dû affronter au cours de sa vie pour maintenir ses convictions situationnistes de jeunesse, à savoir que « l'art est un moyen d'action sur le monde, un outil de transformation des consciences¹⁸ ».

Deux ou trois choses que je sais de Straram. Et plutôt trois que deux [...] Straram n'est pas l'homme du questionnement, il est d'abord celui qui fait la preuve. Et qui paie la note. Dans sa critique de la vie quotidienne, il devient le **vécu** et la **somme** des contradictions de la

gauche. Il **est** alors poétique et dialectique. Totalisation/résolution¹⁹.

Il est la somme des contradictions de la gauche parce qu'il n'y a pas de coupure entre sa vision révolutionnaire, sa pratique culturelle et sa vie quotidienne. Cette image du pur contestataire est basée sur sa non-reconnaissance institutionnelle, qu'il cultive tout au long de sa vie. À l'image des situationnistes n'ayant pas cessé de saborder toute tentative de récupération de leurs productions culturelles ou de leur programme politique, Straram quitte les différents regroupements auxquels il avait d'abord adhéré avec enthousiasme. Par exemple, lorsque Claude Robitaille de *Hobo Québec* déclare publiquement au *Conventum* que « Les ouvriers, ce sont eux qui polluent ! », Straram se dissocie complètement de la revue. Et tout comme les situationnistes qui ne cessent de vilipender publiquement leurs opposants et dissidents, Straram procède à une écriture/règlement de comptes dans ses publications²⁰. Finalement, Straram a payé pour sa marginalité par son alcoolisme, sa mauvaise santé et le fait qu'il a vécu dans la misère jusqu'à la fin de sa vie.

Selon l'urbanisme unitaire, la ville future sera composée d'une population où tout le monde sera « artiste à un stade supérieur, c'est-à-dire inséparablement producteur-consommateur d'une création culturelle totale²¹ ». Une telle société aura pour effet d'abolir le critère linéaire de nouveauté (courant esthétique), ce qui permettra l'éclosion simultanée et non successive de diverses expressions et tendances culturelles et artistiques. Il s'agit donc de l'intégration de l'art dans le quotidien à son stade suprême. Pour y arriver, le situationniste inaugure « ce qui sera, historiquement, le dernier métier », celui d'amateur-professionnel, d'anti-spécialiste qui s'adonne à la construction de sa propre vie²². Cette description correspond très bien au personnage et à l'activité culturelle de Straram, à la fois commentateur et chroniqueur de jazz, de cinéma, de littérature, de politique et de culture au sens large. Straram demeure un amateur-professionnel au sens fort du terme : une personne qui cultive un art, une science, pour son seul plaisir (et non comme profession).

Ainsi appréhendée ma production d'écritures, visant à l'appropriation et la maîtrise d'une connaissance, où puissent avoir lieu analyse/critique et l'amour, un **plaisir** à/de vivre qui autant que mon endurance de bison capricornien « explique » que je sois encore là, ici maintenant, et c'est ce dont je veux que « parle » mon écriture, tous « genres », qualificatifs et restrictifs, évidemment éliminés, **l'essai**, c'est le même : d'écrire et de vivre, ne valant que par la dimension « autobiographique » garante, pour moi, de critique, production et ma tentation/tentative d'un **amour/camaraderie**²³.

L'écriture s'inscrit dans un projet passionnel, « un plaisir à/de vivre ». Cette notion de passion associée à la transformation de la vie quotidienne que l'on trouve dans les écrits de Straram rejoint le programme situationniste en ce qui concerne l'établissement d'une « structure passionnante de la vie » à travers l'expérimentation « des comportements, des formes de décoration, d'architecture, d'urbanisme et de communications propres à provoquer des *situations* attirantes ».

Quotidienneté et écriture

Le quotidien est le terrain d'action politique et culturelle de Straram. Ainsi, le caractère passionnel de la transformation de la société par Straram et les situationnistes est intimement associé à cette notion de construction de situations au sein de la vie quotidienne. Tel que mentionné antérieurement, la notion de situation de l'Internationale situationniste s'apparente étroitement à celle de « moment » chez Lefebvre. Alors que le « moment » constitue une transformation de la vie quotidienne de « manière à intensifier le rendement vital de la quotidienneté, sa capacité de communication, d'information, et aussi et surtout de jouissance de la vie naturelle et sociale²⁴ », la situation est un « moment » de la vie, délibérément construit. Pour Debord, ce qui différencie la situation du « moment », c'est que la situation doit nécessairement s'articuler dans un lieu : le

« moment » est principalement temporel (ex. : « moment » de l'amour) et la situation est spatiotemporelle (ex. : quartiers d'état d'âme). Il en est de même pour Straram dont l'écriture/existence rapporte les situations ou « moments » de la vie quotidienne dans un cadre spatiotemporel.

De plus en plus, de moins en moins l'écriture, au moment même où l'objectif/objectal de sa production est ce sur quoi je travaille, de plus en plus, de moins en moins l'écrire m'intéresse s'il n'a pour origine le contexte où il se fait (d'Histoire à environnement, de moi à tous, de théorie à pratique et de pratique à théorie), pour mobile de modifier ce contexte²⁵.

Tous ses écrits reflètent cette conception de l'écriture : chroniques de jazz et de cinéma, textes théoriques et littéraires, films. Le projet d'écriture pour Straram n'est qu'une extension de son existence axée sur la transformation de la vie quotidienne par la construction de « moments » ou de situations.

Qu'il s'agisse d'un livre ou d'une chronique, de critique ou d'informations, pour moi toute écriture se doit d'être agit-prop, poésie/actualités, almanach (avec ce qui met le plus en situation celui qui « parle » : citations/référentiels) et toujours le journal de celui qui écrit²⁶.

Pour Straram, « le vivre et l'écrire interagi/agissants : en l'un et l'autre métis » constitue l'outil d'expression privilégié de la pensée critique de la vie quotidienne. À son tour, le quotidien est la mesure de tout : de la réalisation ou non-réalisation des relations humaines (amour/camaraderie), de l'emploi du temps, de l'intégration de l'art dans la vie, de l'appropriation de l'espace de vie et de la politique révolutionnaire. Straram ne peut donc concevoir une œuvre d'art, ou tout autre aspect de la vie, qu'en fonction de sa contribution ou non à la critique et à la transformation de la vie quotidienne. Dans sa chronique de *Parti pris* intitulée « Interprétation de la vie quotidienne », Straram réitère à sa manière le projet situationniste de

l'intégration de l'art dans la vie quotidienne. Il déclare que l'art ne peut se définir que « si l'on considère l'existence de l'homme en fonction de son seul accomplissement réel, sa sociétalisation [*sic*], et dans le seul réalisme qui existe, celui de sa vie quotidienne²⁷ ». L'art et la culture n'ont de sens que dans le cadre d'une quête de savoir et de connaissance au sein de la vie quotidienne afin de mieux savoir pourquoi et comment la modifier.

Écrire étant un acte dans la vie quotidienne et vivre constituant une critique, l'œuvre de Straram incorpore le moment de son écriture dans le cadre de la critique et de la transformation du quotidien. L'extrait suivant de *Bribes 1* illustre bien cette imbrication du quotidien et de l'écriture par Straram :

Un soir d'octobre 1966, je rencontre au bar d'un motel du centre de la ville, atmosphère faussement riche anglo-saxonne exécration (là où a trouvé à le mettre Radio-Canada), pour l'interviewer, Michel Auclair. D'origine yougoslave – tiens, Makavejev, celui qui le premier me parle du « **Talon de fer** » [...] C'est à partir de son nom yougoslave que j'en fais le Howlin' Wolf du Rendez-Vous de Minuit des Maudits. Après plusieurs gins/toniques, je lui propose de l'emmener le lendemain dans un endroit où mieux **faire connaissance**, l'Asociación Española du cher Pedro mon cher ami – « j'appelle l'Asociación notre Cabaret de la Dernière Chance ! »

Michel Auclair : « John Barleycorn y sera ? »

John Barleycorn – Jean Grain d'Orge –, ainsi en anglais personnalise-t-on le whisky. Et le titre original du « **Cabaret de la Dernière Chance** » est « **John Barleycorn** ».

Allez vous étonner que nous soyons depuis des **camarades** ! (Nul n'ayant encore pensé à lui montrer une taverne, une autre fois j'emmenais Michel Auclair à la Novo Rex, et désignant l'immense murale illustrant la reddition de Moctezuma : « Tu comprends, maintenant, que ce soit " ma " taverne, puisqu'on m'appelle le Consul ! » Le cher Howlin' Wolf du Rendez-Vous de Minuit des Maudits : « Ah ! " **Au-dessous du volcan** ", quel extraordinaire chef-d'œuvre ! » Allez vous étonner que nous soyons depuis des **camarades** !)

Et nuit après nuit nous allâmes à l'Asociación Española, où Auclair passait volontiers la nuit, si nous n'emportions pas quelques bouteilles de vin rouge chez Milicska mon cactus-ookpik, où nous roulions à terre des heures à écouter sur disque Raymond Devos.

« **Le Cabaret de la Dernière Chance** » (« C'est là aussi que nous faisons connaissance. »), Roger Grenier en dit dans la très belle préface écrite pour le volume 3 des œuvres de Jack London chez Gallimard/Hachette : [...]»²⁸.

On constate que la conception de l'écriture/quotidien/espace dans l'œuvre de Straram est basée sur l'incorporation de trois éléments principaux²⁹. Premièrement, Straram intègre l'environnement immédiat (espace de vie quotidien) où se déroulent l'activité et la production culturelles (ex. : description du café/bar dans ses moindres détails). L'espace d'écriture (bureau, bar ou taverne) est incorporé dans le texte par une description de l'environnement physique et de l'activité en cours. Plusieurs écrits de Straram incorporent même une discographie indiquant la musique qu'il écoute au moment de la rédaction. Ce qui suggère la possibilité de recréer l'atmosphère sonore de ce « moment » d'écriture pour le lecteur. Cette pratique n'est pas sans faire écho aux émissions de radio qu'il animait à Radio-Canada et, plus tard, pour une radio communautaire à Montréal. L'exemple par excellence est son livre *Blues clair, quatre quatuors en trains qu'amour advienne*, un recueil de quatre émissions de radio³⁰. L'écriture de Straram incorpore et exprime l'unité d'ambiance entourant l'acte d'écrire. Deuxièmement, il intègre la critique des œuvres artistiques vues, lues et ressenties en fonction de leur contribution ou non à la transformation de la vie quotidienne (ex. : Jack London, Malcom Lowry). Il s'agit là d'un processus d'intégration de l'art dans la vie quotidienne visant à abolir la notion de spectateur. Straram n'est pas un spectateur de la culture, il se l'approprie passionnellement afin de transformer le quotidien. Un film, une peinture, une affiche, un livre et même une citation acquièrent alors une « présence » spécifique dans son quotidien. Les productions culturelles qu'il commente ont ainsi une histoire propre associée à un lieu et à une expérience de vie (cadeau, échange, présence

d'un ami, etc.). Troisièmement, il incorpore la description des sentiments qu'il éprouve au sein de l'espace de vie (caractéristique 1) et ce qu'il ressent par rapport aux œuvres dont il fait la critique (caractéristique 2). Pour Straram, seule l'écriture permet de communiquer l'étendue du plaisir de la transformation de la vie quotidienne. Le langage et l'écriture permettent alors de communiquer la situation ou le moment pendant lequel l'individu, s'étant approprié l'espace et ayant modifié son expérience, en arrive à une construction supérieure de la vie quotidienne.

Ainsi, la description du quotidien par Straram correspond à la construction de situations ou de « moments » tels que définis par Lefebvre et l'Internationale situationniste. Ce rapport entre le quotidien et l'espace exprime aussi une psychogéographie des lieux. Le passage que nous avons commenté révèle clairement les effets du milieu géographique « agissant directement sur le comportement affectif » de Straram. Pour traduire ses impressions, Straram utilise couramment les procédés littéraires situationnistes, soit le détournement et l'écriture métagraphique. L'adoption et l'adaptation de ces procédés au sein de sa production culturelle révèlent à quel point Straram a tenté de poursuivre le projet situationniste du dépassement de l'art.

ART ET MODIFICATION DU MILIEU URBAIN : DÉTOURNEMENT ET MÉTAGRAPHIE

Selon *La Société du Spectacle*, le détournement est « le langage fluide de l'anti-idéologie » (SdS, 208). Le détournement est anti-idéologique parce qu'il ne peut être récupéré par le spectacle, étant lui-même construit sur la récupération. Le détournement consiste à utiliser les éléments esthétiques préfabriqués pour les intégrer ultérieurement dans la production d'une construction supérieure. Il s'agit donc d'emprunter, d'incorporer, de copier, d'intercaler, de fondre au sein d'une nouvelle œuvre (architecturale, littéraire ou picturale) des éléments esthétiques existants (images, phrases, photographies, formes architecturales, etc.). Au détournement s'ajoute l'écriture

métagraphique. La métagraphie est la production d'un texte ou d'une affiche à partir d'un collage d'éléments artistiques variés dans le but de créer de nouveaux rapprochements. Les principaux attraits de ces procédés résident dans le caractère anonyme qu'ils confèrent à la production culturelle, dans leur simplicité d'application à plusieurs domaines et dans leur dimension ludique associée à l'utilisation d'éléments et d'objets du quotidien. Le détournement est l'instrument de démolition et de révolution nécessaire au dépassement de l'art, à l'abolition du spectacle et à la transformation, à la construction et à l'appropriation de l'espace urbain.

En train d'être en train vers où être, Québec..., un graffito folk-rock publié sous la forme d'un journal, et *Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon* de Patrick Straram sont généralement associés au style des revues underground contre-culturelles des années 1960 et 1970³¹. Au premier coup d'œil, ces livres, caractérisés par l'intégration d'une iconographie, ressemblent à la revue contre-culturelle québécoise *Mainmise*. Cependant, l'emploi de ce procédé littéraire par Straram s'inspire du concept de détournement et surtout de l'écriture métagraphique telle qu'on peut la retrouver dans *Potlatch* et le bulletin *Internationale situationniste*. Straram a d'ailleurs été l'un des instigateurs de l'écriture métagraphique au sein de l'Internationale lettriste.

C'était à l'époque des métagraphies, sur lesquelles nous travaillions depuis près d'un an, au moment de la fondation de l'Internationale Situationniste [sic], Ivan Chtcheglov, Guy-Ernest Debord et moi. Construisant un discours, comme une situation, avec des éléments empruntés n'importe où, images, photos, phrases, mots, parfois objet. N'importe où : il va sans dire que le choix s'effectuait comme chacun voudra l'imaginer sauf n'importe comment (c'est ce qui différencie la métagraphie du seul collage)³².

Straram ne cessera d'utiliser ces procédés littéraires situationnistes dans ses travaux. « Métagraphie : l'almanach manifeste » relate en détail l'origine et l'importance de cette forme d'expression dans

son œuvre à partir d'une analyse descriptive de l'une de ses métagraphies³³. Ce collage est composé de photographies, de billets de tramway et d'autobus, d'une pétition, de coupures de journaux, d'affiches et de citations. Ces éléments et objets du quotidien illustrent l'expérience et l'espace de vie de Straram à Montréal et en Californie (illustration 4). Chaque élément du collage est expliqué par Straram et correspond à un espace-temps précis de sa vie quotidienne. Cet espace métagraphique est encadré par quatre éléments de collage symbolisant les champs d'action de la transformation de la vie quotidienne pour Straram. Il s'agit de l'individu lui-même (un carton avec le nom de Straram), de la politique (une pétition au sujet des événements d'octobre 1970), de l'amour/camaraderie (photographie érotique) et du jeu (l'affiche du groupe Redbone/Potlatch).

À leur tour, les billets de tramway et d'autobus représentent respectivement les archétypes de la vie quotidienne dans son cadre spatial, soit deux années de déplacement en Californie et treize années de dérive à Montréal. Ces éléments indiquent les ambiances nouvelles qu'il a créées ou vécues grâce à l'adoption de nouveaux comportements. La relation entre l'écriture métagraphique et la transformation de la vie quotidienne est établie dans ce texte par le détournement d'une citation de Lefebvre sur la pensée métaphilosophique. Selon Lefebvre, la pensée métaphilosophique « explore une totalité, le monde moderne, pour connaître les ruptures qui brisent cette totalité, elle cherche à percevoir les niveaux et dénivellations, les phases critiques, les contradictions » afin de reconstruire une totalité qui restitue la pensée à l'acte, l'individu à l'histoire³⁴. Ainsi, ce détournement de Lefebvre par Straram indique que l'écriture métagraphique se situe dans ce projet utopique, partagé par l'Internationale situationniste, de réaliser/créer une vie individuelle en tant qu'œuvre et histoire consciente soustraite aux mécanismes aliénants de la société spectaculaire qui colonise la vie quotidienne. Pour Straram, l'écriture métagraphique constitue une expression individuelle de l'appropriation de son quotidien et, par le fait même, de l'histoire dans le cadre du dépassement de l'art et de l'aliénation spectaculaire.

ILLUSTRATION 4

Exemple d'une métagraphie de Patrick Straram³⁵



et le PEUPLE quiocensis

L'écriture métagraphique combine la structure formelle de la carte géographique avec la forme du collage dadaïste. Ainsi, déchiffrer ou lire une métagraphie de Straram ou de l'Internationale situationniste correspond à une expérience de dérive urbaine. Les yeux du lecteur se promènent d'image en image (d'une rue à l'autre) afin de déchiffrer, de donner un sens et de saisir l'unité d'ambiance (l'hétérogénéité du milieu urbain). Deux écritures métagraphiques, *Mémoires* de Guy Debord et *Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon*, illustrent très bien cette transposition de la dérive urbaine à la dérive textuelle pour exprimer la transformation de la vie quotidienne et l'unité d'ambiance du milieu urbain où se sont déroulées les situations³⁶.

Mémoires de Guy Debord et *Irish coffees* de Patrick Straram ont plusieurs points en commun. Ces deux livres retracent et racontent une expérience de vie spécifique associée à un espace urbain au cours d'une période de quelques années. Le texte de Debord relate l'expérience des deux premières années de l'Internationale lettriste. À son tour, le texte de Straram retrace sa dérive californienne de 1968 à 1970. Tout comme *Mémoires*, le recueil *Irish coffees* est entièrement basé sur l'écriture métagraphique. Les deux textes sont entrecoupés de photographies de lieux et de gens, d'affiches publicitaires, de pamphlets politiques, de coupures de journaux et de magazines, de bandes dessinées, de cartes et de citations détournées. Dans *Mémoires*, tous ces éléments sont superposés dans un tracé de lignes et de *patterns* de peinture réalisés par Asger Jorn. *Irish coffees* s'apparente à la forme de la revue de l'Internationale situationniste. Les auteurs jouent avec l'organisation du texte. Les phrases sont insérées au hasard sur la page. Il en est de même pour la typographie et les polices dont la taille et les attributs varient. Une différence fondamentale entre ces deux livres se situe au niveau du texte. *Mémoires* brille par la brièveté du texte qui n'est déchiffrable que par ceux qui ont vécu l'aventure de l'Internationale lettriste. Alors que *Irish coffees* relate en détail les différentes expériences culturelles, politiques et personnelles de la dérive californienne de Straram. Dans les deux textes, la dissociation des éléments conduit à une lecture similaire à la dérive urbaine. *Mémoires* et *Irish coffees* illustrent textuellement

et visuellement l'expérience de la vie quotidienne dans l'espace psychogéographique de Saint-Germain-des-Prés pour Debord et de San Francisco pour Straram.

L'Internationale situationniste et Patrick Straram ne revendiquent pas comme leur propre invention le détournement et la métagraphie. Ainsi, les peintures détournées d'Asger-Jorn ne sont pas sans faire écho au célèbre tableau de Marcel Duchamp, qui détourne la *Joconde* de Léonard de Vinci pour en donner une version moustachue. Les œuvres de Straram et de Debord utilisent les mêmes matériaux que les dadaïstes pour créer leurs métagraphies et leurs livres. Ces procédés constituent un prolongement de certains concepts artistiques tels que le collage, l'assemblage et les « constructions » développées par les mouvements d'avant-garde du XX^e siècle³⁷. L'emploi d'objets communs et de matériaux bruts dans la composition d'un tableau, d'un livre ou d'une affiche remonte au mouvement cubiste du début du siècle. Picasso utilise un morceau de toile cirée et une vraie corde dans *La Nature morte à la chaise cannée* (1912). Braque utilise le sable, la sciure et la limaille de fer et colle directement sur la toile des morceaux de journaux, des timbres, des cartes de visite, etc. Le futurisme russe utilise aussi le collage pour exprimer l'ère de la machine et de la vitesse. C'est principalement avec le dadaïsme que sont instaurées ces innovations techniques dont s'inspirent les surréalistes, tels les objets collés sur la toile, le photomontage, l'affiche, le slogan publicitaire et les jeux typographiques. Chtcheglov fait allusion à cette période qu'il qualifie dans *Formulaire pour un urbanisme nouveau* de poésie des affiches. Contrairement au collage et à l'assemblage des dadaïstes et des surréalistes, le détournement est une pratique applicable à plusieurs médiums. Ainsi, le détournement peut s'appliquer à l'écriture par le pillage de citations, au cinéma par un montage de scènes empruntées à différents films, à l'art de propagande à travers l'utilisation et le remaniement des bulles de bandes dessinées et d'annonces publicitaires, et à l'architecture par l'intégration de plusieurs styles dans un milieu urbain ou dans une construction architecturale.

Les avant-gardes revendiquent ces procédés pour différentes raisons. Pour le cubisme, l'assemblage facilite la compréhension des

œuvres, alors que pour le futurisme, l'utilisation d'objets existants permet d'intégrer une quatrième dimension : l'espace-temps. Avec le dadaïsme, l'utilisation de ces procédés conduit à désacraliser l'art pour l'intégrer dans la vie quotidienne. Enfin, les surréalistes utilisent le photomontage et le collage pour représenter une autre vision du monde générée par l'inconscient et les pulsions sexuelles. Le détournement s'inscrit donc dans le mouvement d'avant-garde de négation de la conception bourgeoise du génie et de l'art³⁸.

Ce qui différencie l'Internationale situationniste des autres avant-gardes, c'est qu'elle utilise ces procédés pour des fins de propagande dans le but de déconstruire l'édifice culturel de la société du spectacle. Alors que le collage dadaïste constitue une dévalorisation de l'art, le détournement « est dominé par la dialectique dévalorisation-revalorisation de l'élément » esthétique pour créer « un autre ensemble signifiant, qui confère à chaque élément sa nouvelle portée³⁹ ». En d'autres mots, le détournement nie la valeur de la construction antérieure de l'expression tout en créant un nouveau sens. Par exemple, la nouvelle inédite de Straram, intitulée *La Veuve blanche et noire un peu détournée*, écrite en Colombie-Britannique en 1956, illustre ce processus de création d'une œuvre par le détournement (négation) d'une autre⁴⁰. *La Veuve blanche et noire un peu détournée* consiste en une nouvelle autobiographie de Straram relatant son initiation amoureuse avec une femme plus âgée en 1952 à Saint-Germain-des-Prés. Cette nouvelle est basée sur le détournement du roman de Ramon Gómez de la Serna, *La Veuve blanche et noire*, qui relate aussi la passion amoureuse d'un jeune homme pour une femme plus âgée. À la lecture de ce roman, Straram considère « évident [...] qu'il fallait écrire ces pages », c'est-à-dire une nouvelle relatant sa propre expérience amoureuse à Paris. Il a donc écrit un texte « en fondant les unes aux autres des phrases [qu'il] avai[t] besoin d'écrire et des phrases empruntées au roman de Ramon Gómez de La Serna » qu'il a intitulé *La Veuve blanche et noire un peu détournée*. Le titre est on ne peut plus explicite, il avise le lecteur que la nouvelle n'est pas un plagiat, mais bien le résultat d'un procédé littéraire particulier : le détournement. Ainsi, la nouvelle de Straram est entièrement construite sur l'emprunt de différents passages du

roman de De la Serna au sein de sa propre écriture. Ce projet d'écriture de Straram correspond très bien à la définition du détournement qu'expose Debord dans *Les Lèvres nues*⁴¹. Pour les situationnistes, le détournement de citations s'inscrit dans le projet du poète Lautréamont qui déclare que « le plagiat est nécessaire, le progrès l'implique » et que la poésie doit être faite par tous. Ce que l'on qualifie communément de plagiat correspond pour l'Internationale situationniste à l'utilisation de divers éléments pour faire l'objet de rapprochements nouveaux. Autrement dit, la phrase appartient à l'auteur qui sait le mieux l'utiliser.

Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une œuvre ou intégrer divers fragments d'œuvres périmées dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations⁴².

Ainsi, la notion de propriété intellectuelle représente une forme de répression bourgeoise qui empêche l'appropriation, la circulation et le développement de nouvelles idées. Le détournement est un outil de propagande qui contribue à la critique sociale et politique de la société du spectacle. L'œuvre du détournement par excellence des situationnistes est certainement *La Société du Spectacle*. Ce texte est entièrement construit sur la base du détournement de l'œuvre de divers penseurs marxistes (Marx, Lukács), sociologues et urbanistes (Mumford), et littéraires (Thomas de Quincey)⁴³. Cette critique sociale de Debord est également fondée sur le détournement puisqu'elle considère qu'« il n'y a plus d'« utopie » possible, parce que toutes les conditions de sa réalisation existent déjà »⁴⁴. En d'autres mots, la libération de l'homme consiste, en partie, à modifier le sens et le rôle de la culture et de la technologie dans la société.

Ainsi, Straram et les situationnistes désirent poursuivre le processus de la négation de l'art « jusqu'à la négation de la négation », à savoir le dépassement de l'art. En revendiquant l'utilisation dans son ensemble de l'héritage littéraire et artistique de l'humanité, ils s'op-

posent au culte bourgeois de l'originalité et de la propriété privée de la production culturelle. À ce titre, la principale fonction du détournement est la propagande. Debord considère cette notion comme « un puissant instrument culturel au service d'une lutte de classes bien comprise » et « un réel moyen d'enseignement artistique prolétarien, la première ébauche d'un **communisme littéraire**⁴⁵ ». Il serait difficile aujourd'hui d'écrire ces lignes qui caractérisent tellement une époque révolue où le monde était divisé par la guerre froide. Cet objectif d'un communisme littéraire doit cependant être entendu dans le cadre du projet de l'art intégral qui serait au service et à la portée de tous et chacun.

Le bulletin *Internationale situationniste* et certaines œuvres de Straram utilisent le détournement pour critiquer l'aliénation de la vie quotidienne dans la ville et le courant de pensée rationnelle et fonctionnelle. On a déjà indiqué l'utilisation des phrases détournées de panneaux d'instructions publiques pour dénoncer le caractère « régimentaire de la planification urbaine ». Le détournement d'images et d'affiches constitue une des formes privilégiées de la critique situationniste de l'urbanisme moderne. L'incorporation d'un menu de restaurant dans l'article « Critique de l'urbanisme » acquiert une tout autre signification dans le contexte de la transformation de la vie quotidienne et de l'appropriation de l'espace. Il en est de même pour l'incorporation du tableau de statistiques comparant le poids et la taille des hommes et des femmes et du graphique *Surfaces maxima et normales dans le plan horizontal* dans l'article « Commentaire contre l'urbanisme ». Ces éléments graphiques servent à illustrer le caractère totalitaire de la rationalisation et du fonctionnalisme de l'architecture et de l'urbanisme. À son tour, Straram incorpore dans *Bribes 1* des coupures de journaux (*Le Devoir* et *La Presse*) traitant des scandales liés à la pègre, la municipalité de Montréal et le détournement de fonds électoraux par les partis politiques. Straram désire illustrer la corruption et le secret qui règnent au sein de la société du spectacle.

Dès 1958, Debord et Wolman reconnaissent que le détournement est « une pratique assez communément répandue que nous nous proposons seulement de systématiser⁴⁶ ». Aujourd'hui, le dé-

tournement d'éléments esthétiques tirés de productions actuelles ou passées est effectivement devenu une pratique courante dans plusieurs domaines culturels, tels le cinéma, la peinture, la sculpture et le vidéoclip. Par exemple, il n'est pas rare de voir un vidéoclip de cinq minutes composé d'un amalgame d'images de plusieurs chefs-d'œuvre, de coupures de films classiques ou encore de photographies bien connues. Ces divers éléments sont alors détournés pour être utilisés dans la création d'une nouvelle production culturelle. Toutefois, ces collages ne sont pas motivés par une propagande situationniste visant le dépassement de l'art et sont encore moins un moyen d'éducation artistique prolétarien. L'ébauche d'un communisme littéraire sur la base du détournement n'est certes pas en voie d'être réalisée. En effet, l'utilisation commerciale du détournement contredit l'hypothèse situationniste selon laquelle un art composé d'éléments récupérés ne pourrait pas être récupéré à nouveau par la société du spectacle.

NOTES

¹ Henri Lefebvre explique sa relation avec le mouvement situationniste dans *Id.*, *Le Temps des méprises*, Paris : Stock, 1975, p. 110.

² Lefebvre, H., *Critique de la vie quotidienne : fondement d'une sociologie de la quotidienneté*, tome 2, Paris : L'Arche, 1961 ; Debord, G., « Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne », *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, p. 20-27. Cet exposé a été présenté par magnétophone le 17 mai 1961 au Groupe de recherche sur la vie quotidienne, réuni par Henri Lefebvre dans le Centre d'études sociologiques du C.N.R.S.

³ Debord, G., « Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne », *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁷ Straram, P., *Questionnement socra/critique*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, 1974, p. 114.

⁸ *Ibid.*, p. 124.

⁹ *Ibid.*, p. 114.

¹⁰ *Id.*, « Truckin' », *La Barre du jour*, n^{os} 31-32, hiver 1972, p. 120.

¹¹ *Id.*, *Questionnement socra/critique*, *op. cit.*, p. 41.

¹² *Ibid.*, p. 42.

¹³ *Id.*, « Situations d'une critique et d'une production », *Cahier pour un paysage à inventer*, Montréal, s. éd., n^o 1, 1960, p. 80. Texte d'une chronique refusée par *Cité libre*.

¹⁴ *Id.*, *Questionnement socra/critique*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁵ *Ibid.*, p. 80. En 1954, l'Internationale lettriste initia Straram aux théories de Lefebvre. Toutefois, il ne commencera à le lire qu'à son arrivée au Canada, en 1958. *Ibid.*, p. 108.

¹⁶ Lachance, H., « Je suis un agitateur – Patrick Straram (entretien) », *Québec-Press*, 4 juillet 1971, p. 19.

¹⁷ Godbout, J., « Les livres : la tête et le cœur », *Le Maclean*, vol. 13, juillet 1973, p. 46.

¹⁸ Catalogue de l'exposition *Sur le passage de quelques personnes à travers une courte unité de temps : à propos de l'Internationale situationniste 1957-1972*, Paris : Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1989.

¹⁹ *Hobo Québec*, « Spécial Straram », Montréal : Hobo-Québec, n^{os} 9-11, octobre-novembre 1973, p. 52.

²⁰ Straram, P., *Questionnement socra/critique*, *op. cit.*, p. 166-169. L'Internationale situationniste est reconnue pour les insultes qu'elle a dirigées envers un grand nombre d'intellectuels et d'écrivains de son époque. Voir Raspaud, J.-J. et J.-J. Voyer, *L'Internationale situationniste, chronologie, bibliographie, protagonistes, avec un index des noms insultés*, Paris : Éditions Champ Libre, 1972. Cette pratique s'inspire de Lautréamont et des *Chants de Maldoror* dans lesquels il insulte les gens en ironisant sur leurs noms ou leurs activités. Straram continue cette tradition avec ses critiques sommaires des gens et des films qu'il n'aime pas.

²¹ Debord, G., « Manifeste », *Internationale situationniste*, juin 1960, n^o 4, p. 37.

²² *Ibid.*, p. 38.

²³ Straram, P., *Questionnement socra/critique*, *op. cit.*, p. 44.

²⁴ Lefebvre, H., *La Somme et le Reste*, Paris : La Nef de Paris, 1991. Les similarités entre la notion de situation de Debord et celle de « moment » de Lefebvre sont expliquées par Debord, G., « Théorie des moments et construction des situations », *Internationale situationniste*, n^o 4, juin 1960, p. 10-11.

²⁵ Straram, P., *Questionnement socra/critique*, *op. cit.*, p. 29.

²⁶ *Id.*, « Truckin' », *La Barre du jour*, *op. cit.*, p. 123-124.

²⁷ *Id.*, « Interprétation de la vie quotidienne », *Parti pris*, vol. 3, n° 5, décembre 1965, p. 64. Straram écrit une chronique sur la culture et surtout sur le cinéma dans *Parti pris* de 1965 à 1968. Le titre de la chronique est une citation détournée de Louis Aragon : « L'art, c'est le délire de l'interprétation de la vie. » L'orientation politique de Straram au sujet de la lutte révolutionnaire sur le terrain de la vie quotidienne contraste énormément avec celle de *Parti pris*. À ce sujet, Straram explique ses différends avec la revue *Parti pris* dans « Truckin' », *La Barre du jour*, *op. cit.*

²⁸ *Id.*, *Bribes 1 : Le Bison ravi*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, p. 66-67.

²⁹ Cette description thématique des éléments principaux de la quotidienneté dans l'œuvre de Patrick Straram se rapproche de l'analyse de Gonthier, C., « Patrick Straram ou la constellation du Bison ravi », *Voix et Images*, n° 39, 1988, p. 436-459. La différence, c'est que Gonthier cherche à expliquer le personnage et l'œuvre de Straram en fonction du concept de cosmogonie orientale et de la contre-culture.

³⁰ Straram, P., *Blues clair, quatre quatuors en trains qu'amour advienne*, Saint-Laurent, Québec : Éditions du Noroît, 1984.

³¹ *Id.*, *En train d'être en train vers où être, Québec...*, Montréal : L'Obscène Nyctalope, 1971, repris dans *Id.*, *Irish coffees*, Montréal : L'Hexagone/L'Obscène Nyctalope, 1972.

³² *Id.*, *La Veuve blanche et noire un peu détournée*, Bibliothèque nationale du Québec, mss 391/1-13, 1967, p. 24. Straram offre une description détaillée de cette période dans « Métagraphie : l'almanach manifeste », *La Barre du jour*, n°s 35-37, 1972, p. 179-195, repris dans *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, *op. cit.*, p. 107-123.

³³ *Id.*, « Métagraphie : l'almanach manifeste », *op. cit.*

³⁴ *Id.*, « Métagraphie : l'almanach manifeste ». In *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, *op. cit.*, p. 110.

³⁵ *Id.*, *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, *op. cit.*, p. 108.

³⁶ Debord, G., *Mémoires*, Paris : Les Belles lettres, 1993 (1958) ; Straram, P., *Irish coffees*, *op. cit.*

³⁷ Il existe une documentation assez considérable sur le collage et l'art moderne. La perspective que nous avons adoptée dans cet essai se concentre principalement sur la relation entre le collage et le domaine de l'architecture. À ce sujet, voir Besset, M., *Art of the Twentieth Century*, New York : Universe Book, 1976. En ce qui concerne le collage et les mouvements d'avant-garde, voir Daix, P. et J. Rosselet, *Le Cubisme de Picasso – Catalogue raisonné de l'œuvre peint, des papiers collés et des assemblages, 1907-1916*, Neuchâtel : Ides et Calendes, 1979 ; Aragon, *Les Collages*, Paris : Herman, 1980 ; Lemaire, G., *Futurisme*, Paris : Éditions du Regard, 1995.

³⁸ Debord, G., et G.J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n° 8, mai 1956, p. 2-9. Ce numéro de la revue *Lèvres nues* présente un aspect tout particulier puisque le sommaire imprimé sur la couverture est un détournement de noms d'auteurs et d'une carte imaginaire de la France. Les collaborateurs annoncés sont Minou Drouet, François Mauriac, Gilbert Bécaud, Maréchal Juin, Aragon et Breton, Gaëtan Picon, Albert Schweitzer,

Le Corbusier et Cecil Saint-Laurent ; alors que les collaborateurs effectifs à ce numéro sont Guy Debord et Gil Wolman, Paul Nougé, Marcel Mariën et Gilbert Senecaut. La carte de France reproduite sur la couverture, intitulée *La dernière carte*, est un détournement psycho-géographique d'espaces coloniaux et locaux : Alger fait figure de capitale ; Quimper devient Biskra ; Troyes, Philippeville ; Marseille, Constantine ; Cannes, Tolga, etc.

³⁹ « Le détournement comme négation et comme prélude », *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 10.

⁴⁰ Voir Straram, P., *La Veuve blanche et noire un peu détournée*, Fonds Patrick-Straram, Bibliothèque nationale du Québec, mss 391/1-13. Il existe deux versions de ce texte. La première, de dix-sept pages dactylographiées avec annotations manuscrites de Straram, est datée « septembre 1956, 400, 7th Street, Revelstoke, B.C. ». La seconde, de vingt-neuf pages d'une autre dactylographie (également annotée par Straram), reprenant les annotations et la date de la version précédente jusqu'à la p. 22, est complétée d'un texte dactylographié de six pages (numérotées 23 à 29, texte daté p. 23 : « 1967, au Blues clair, Pont Coderre, Saint-Antoine sur le Richelieu » et daté à nouveau p. 29 : « septembre 1956, 400, 7th Street, Revelstoke, B.C. ») qui décrit le processus d'emprunt au roman de Ramón Gómez de la Serna, *La Veuve blanche et noire*. C'est la deuxième version qui est commentée ici. Straram fait référence à sa nouvelle dans *Bribes 1 : Pré-texte et lectures*, *op. cit.*, p. 111 ; pour une description de cette aventure amoureuse, voir *Id.*, *Bribes 2 : Le Bison ravi fend la bise*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, 1976, p. 31, et Séguin, J.-G., *Patrick Straram ou Le Bison ravi : Entretien*, Montréal, Guernica, 1991. Pour une analyse détaillée de la nouvelle et du procédé de détournement, voir Ploegaerts, L. et M. Vachon, « Patrick Straram : un détour par le détournement », *Voix et Images*, vol. XXV, n° 1 (74), automne 1999.

⁴¹ Pour différents exemples de l'emploi du détournement conçu par les situationnistes, voir Debord, G. et G.J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *op. cit.*, p. 2-9.

⁴² *Ibid.*, p. 3.

⁴³ En ce qui concerne les phrases détournées dans *La Société du Spectacle*, voir Jappe, A., *Guy Debord*, Arles, Marseille : Éditions Sulliver/Via Valeriano, 1998, p. 95 et 176.

⁴⁴ « Du rôle de l'I.S. », *Internationale situationniste*, n° 7, avril 1962, p. 18.

⁴⁵ Debord, G. et G.J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *op. cit.*, p. 5.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 9.

CHAPITRE V

Les multiples facettes de l'urbanisme unitaire

LE *FORMULAIRE POUR UN URBANISME NOUVEAU* (1952-1957)

La vision urbaine situationniste subit plusieurs modifications et le concept d'urbanisme unitaire sera redéfini fréquemment par les situationnistes. Ces modifications sont dues aux divergences idéologiques au sujet de l'orientation politique et culturelle du mouvement. Ainsi, la période de l'Internationale lettriste qui s'étend de 1954 à 1957 correspond à l'orientation de base de l'urbanisme unitaire. Ensuite, la période dite « culturelle » de l'Internationale situationniste, de 1957 à 1961, est caractérisée par plusieurs propositions architecturales et urbanistiques. Et enfin, la période dite « politique », qui s'étend de 1962 jusqu'à la dissolution du groupe en 1972, correspond à l'abandon des thèses urbaines. Cet abandon est toutefois problématique dans la mesure où il est possible de considérer l'activité des situationnistes au cours des événements de Mai 68 comme la mise

en pratique d'un urbanisme révolutionnaire. Ces trois orientations de l'urbanisme unitaire, liées l'une à l'autre, expriment de façons différentes la vision utopique de la ville situationniste associée à la transformation de la vie quotidienne et de l'espace.

Le premier à formuler la vision urbaine du mouvement situationniste est le jeune lettriste Ivan Chtcheglov, alias Gilles Ivain. Il écrit le *Formulaire pour un urbanisme nouveau* et présente les bases théoriques et pratiques de l'architecture et de la planification d'une ville expérimentale basée sur le concept d'urbanisme unitaire¹. Chtcheglov propose la création d'une ville expérimentale dont l'architecture et la forme peuvent être modifiées par ses habitants. L'aménagement spatial et les constructions architecturales de la ville sont constitués du rassemblement et de la juxtaposition d'éléments gigantesques et d'éléments plus petits, d'espaces ouverts et ensoleillés et d'espaces fermés et sombres. L'unité de base de la ville expérimentale est le quartier d'état d'âme. Il est conçu en fonction des divers états d'âme que l'on éprouve dans la vie courante : « Quartier Bizarre – Quartier Heureux, plus particulièrement réservé à l'habitation – Quartiers Noble et Tragique (pour les enfants sages) – Quartier Historique (musées, écoles) – Quartier Utile (hôpital, magasins d'outillage – Quartier Sinistre, etc.² » La planification de la ville est basée sur le caractère affectif et non fonctionnel du milieu urbain. Il s'agit d'intégrer l'art dans la vie quotidienne. Pour ce faire, le citoyen s'adonne à plein temps à la dérive urbaine et peut manipuler ou modifier l'ensemble des composantes de l'environnement urbain. Le citoyen est à la fois créateur et agent de planification du milieu urbain. Cette ville expérimentale est un espace de jeu qui conduit à l'adoption d'un comportement ludique-constructif.

ESPACE FONCTIONNEL VERSUS ESPACE LUDIQUE

Le *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, par son style et sa formulation, figure clairement au sein de la tradition utopique des avant-gardes culturelles. L'urbanisme nouveau de Chtcheglov s'inscrit dans le projet révolutionnaire entamé par le futurisme, le dadaïsme

et le surréalisme qui consiste en l'abolition de la notion d'art et son intégration à la vie quotidienne. Selon *Potlatch*, le programme dadaïste de destruction de l'art et de l'écriture et l'adoption de nouveaux comportements dans le cadre de spectacles, de discours et de promenades intentionnellement farfelues ont contribué aux bouleversements nécessaires à la transformation de la vie quotidienne. Il en est de même pour les surréalistes et la recherche sur le subconscient qu'ils ont appliquée à la peinture, au cinéma, à l'écriture et à certains aspects de la vie quotidienne (déambulation urbaine). Chtcheglov considère que cet héritage est perdu dans la ville rationnelle d'aujourd'hui : « Nous nous ennuyons dans la ville, il n'y a plus de temple du soleil. Entre les jambes des passantes les dadaïstes auraient voulu trouver une clef à molette, et les surréalistes une coupe de cristal, c'est perdu³. » Néanmoins, *Potlatch* considère que le travail accompli par ces avant-gardes ne peut être nié et qu'il demeure actuel. La transformation de la vie quotidienne est urgente dans la métropole moderne, d'autant plus qu'elle est caractérisée par l'ennui et la banalisation : « Se trouvant devant la nécessité de construire rapidement des villes entières, on est en train de bâtir des cimetières en béton armé où de grandes masses de la population sont condamnées à s'ennuyer à mort⁴. » Il en est de même pour l'architecture qui n'utilise les nouveaux matériaux de construction que pour construire des maisons carrées. De plus, la production des nouveaux biens de consommation, qui devait libérer l'humain des soucis matériels, ne fait qu'accroître son aliénation. « Entre l'amour et le vide-ordure automatique la jeunesse de tous les pays a fait son choix et préfère le vide-ordure », déplore Chtcheglov⁵. *Potlatch* considère donc que le potentiel de la production moderne dans toutes ses sphères d'activité nécessite alors une organisation et un mode de vie supérieurs.

Les situationnistes pensent ne pas être les seuls à s'opposer à la planification rationnelle et fonctionnelle de la ville. Ils ont raison puisque les enquêtes sociologiques de l'époque indiquent que « 75 % des habitants des grands ensembles rêvent de posséder un pavillon avec un jardin⁶ ». Pour l'Internationale situationniste, ces enquêtes démontrent le refus de la population de vivre dans le milieu urbain

planifié par le capitalisme moderne. Il s'agit selon eux des premiers éléments de résistance à la société du spectacle. Une résistance qui « devra être soutenue et éclairée par une organisation révolutionnaire réellement résolue à connaître toutes les conditions du capitalisme moderne et les combattre⁷ ». Le rôle de cette organisation consiste à libérer « un instinct de construction actuellement refoulé chez tous : libération qui ne peut aller sans les autres aspects de la conquête d'une vie authentique⁸ ». Ainsi, ce qui différencie le projet de la transformation de la vie quotidienne des situationnistes du mouvement dadaïste et des surréalistes, c'est précisément cette volonté de modifier en même temps l'espace et le vécu. Les situationnistes considèrent que l'organisation spatiale et temporelle de la vie quotidienne de la ville est le reflet d'une civilisation mécanique basée sur une architecture froide « qui mène à fin de course aux loisirs ennuyés⁹ ». Ils désirent donc utiliser l'architecture pour modifier les conceptions actuelles du temps et de l'espace. L'architecture est alors conçue en tant que moyen de connaissance et moyen d'action. Pour Chtcheglov, « l'architecture est le plus simple moyen d'*articuler* le temps et l'espace, de *moduler* la réalité, de faire rêver¹⁰ ». Pour ce faire, l'élément de base de cette conception de l'architecture sera l'unité d'ambiance, qui incorpore à la fois l'espace physique et sa dimension affective. Cette définition de l'architecture constitue l'élément clé de l'urbanisme unitaire.

L'urbanisme unitaire consiste à utiliser les décors actuels et à en construire de nouveaux sur la base d'un aménagement ludique, afin de libérer l'instinct de construction de l'individu. *Potlatch* oppose l'imagination à la rationalisation et le jeu au fonctionnalisme. Le jeu est donc à la base des propositions de la ville expérimentale du *Formulaire pour un urbanisme nouveau* et des propositions architecturales et urbaines formulées par *Potlatch* et l'Internationale situationniste. La notion de jeu est basée sur une adaptation des thèses de Hui-zinga¹¹. Ce dernier considère le développement de toute culture comme le résultat de son instinct de jeu et non de rationalisation. *L'homo ludens* (l'homme qui joue) caractérise le projet situationniste de la conquête de la vie authentique et de la construction supérieure

d'un milieu urbain. L'*homo ludens* s'adonne à l'aménagement ludique du milieu urbain.

Le *Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris* de 1955 est une satire des plans d'aménagement rationnel de la ville et illustre très bien le caractère ludique de la vision urbaine de l'Internationale situationniste. Voici quelques exemples des propositions du *Projet d'embellissements* :

Ouvrir le métro, la nuit, après la fin du passage des rames.
En tenir les couloirs et les voies mal éclairés par de faibles lumières intermittentes.

Par un certain aménagement des échelles de secours, et la création de passerelles là où il en faut, ouvrir les toits de Paris à la promenade.

Munir les réverbères de toutes les rues d'interrupteurs ;
l'éclairage étant à la disposition du public.

Abolition des musées, et répartition des chefs-d'œuvre artistiques dans les bars (l'œuvre de Philippe de Champaigne dans les cafés arabes de la rue Xavier-Privas ; le *Sacre*, de David, au Tonneau de la Montagne-Geneviève)¹².

Les situationnistes ne sont pas les premiers à proposer que les œuvres d'art soient exposées à même les lieux publics et à prôner l'abolition des musées. Étienne Cabet (1788-1856), auteur de *Voyage en Icarie* et reconnu par Marx comme l'inventeur du « communisme utopique », proposera, un siècle plus tôt, l'incorporation des objets d'art dans les lieux fréquentés par le peuple. Les propositions d'aménagement de *Potlatch* mettent en évidence la nécessité de s'approprier l'espace urbain afin de transformer la vie quotidienne et d'intégrer les arts dans la vie de tous les jours. Ainsi, les propositions architecturales du mouvement situationniste sont basées sur la création d'environnements urbains pouvant être modifiés « en partie ou totalement suivant la volonté de ses habitants¹³ ».

L'appropriation de l'environnement urbain par les citoyens s'étend jusqu'au contrôle de l'ambiance sonore et de l'éclairage du milieu urbain. Par exemple, Debord et Jacques Fillon réalisent des expériences de constructions métagraphiques tridimensionnelles

basées sur le son et les jeux de lumière (une sorte de sculpture sonore et lumineuse). En 1959, Wyckaert conçoit un projet orchestral pour « une peinture à la chaîne avec division du travail sur la base de la couleur¹⁴ ». Tout aspect du milieu urbain, si minime soit-il, doit être harmonisé à l'ensemble afin de créer un environnement fonctionnel passionnant. Le dépassement du fonctionnalisme signifie alors l'inclusion de la fonction psychologique de l'ambiance dans la construction du milieu urbain et de son architecture. Ce fonctionnalisme passionnant établit donc un rapport psychologique entre la fonction, la construction et l'usage de l'espace urbain.

LE CARACTÈRE BAROQUE DE L'ARCHITECTURE SITUATIONNISTE

L'architecture et l'aménagement de la ville en fonction de l'urbanisme unitaire s'inspirent de deux sources principales : la ville actuelle et l'imaginaire pictural. Selon Chtcheglov, il existe « certains angles *mouvants*, certaines perspectives *fuyantes* » dans la métropole qui permettent d'entrevoir les concepts architecturaux et urbains de la ville expérimentale de l'urbanisme nouveau. Il faut les chercher « sur les lieux magiques des contes du folklore et des écrits surréalistes : châteaux, murs interminables, petits bars oubliés, caverne du mammoth, glace des casinos¹⁵ ». C'est dans le vieux Paris, « au niveau de complexité d'une ville ancienne », que les situationnistes entrevoient les formes et les constructions spatiales éventuelles de la ville expérimentale de l'urbanisme nouveau¹⁶.

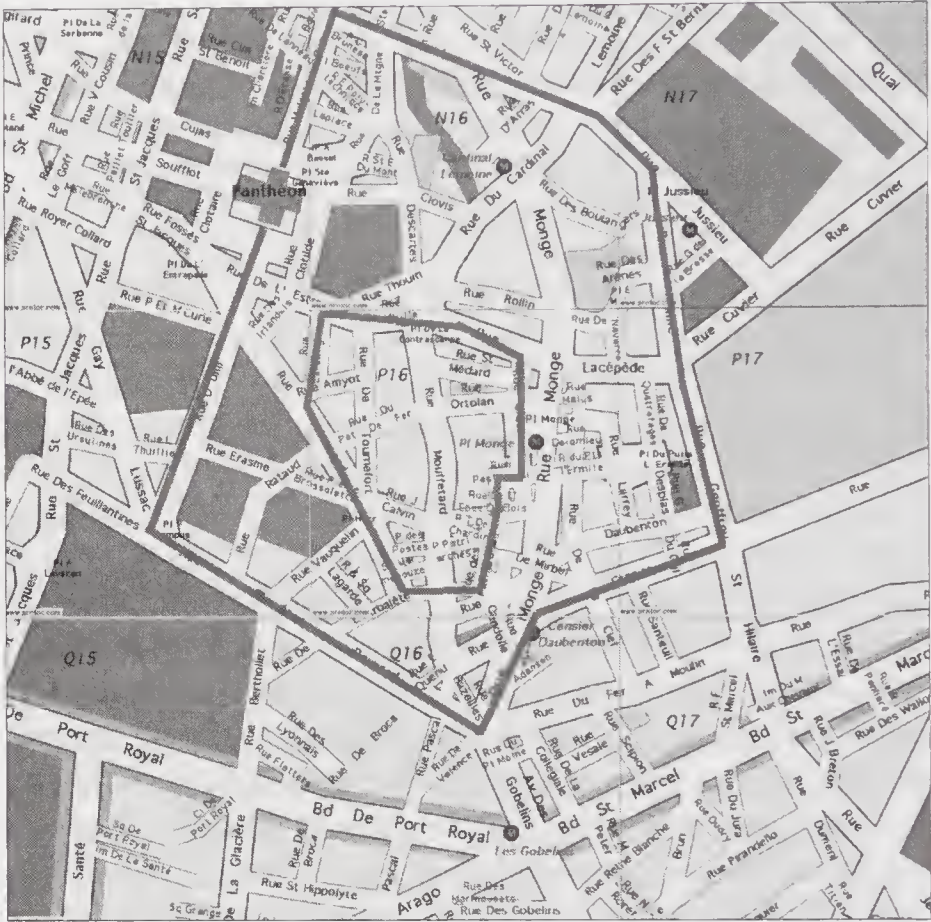
Les situationnistes s'appliqueront à trouver ces espaces à travers la dérive et la psychogéographie, tout en adoptant un mode de vie urbain qui corresponde à celui de la future ville expérimentale. Dès 1954, *Potlatch* déclarait : « Nous expérimentons des comportements, des formes de décoration, d'architecture, d'urbanisme et de communication propres à provoquer des *situations* attirantes¹⁷. » Au cours de l'existence du mouvement situationniste, ces différents espaces (quartiers, édifices, îles ou parcs) seront principalement situés dans les sept premiers arrondissements de Paris, tels que représentés sur

les deux cartes psychogéographiques de Debord et Jorn (illustrations 6.5 et 6.6).

À Paris, il est actuellement recommandé de fréquenter : la Contrescarpe (le Continent) ; le quartier chinois ; le quartier juif ; la Butte-aux-Cailles (le labyrinthe) ; Aubervilliers (la nuit) ; les squares du 7^e arrondissement ; l'Institut médico-légal ; la rue Dauphine (Nesles) ; les Buttes-Chaumont (le jeu) ; le quartier Merri ; le parc Monceau ; l'île Louis (l'île) ; Pigalle ; les Halles (rue Denis, rue du Jour) ; le quartier de l'Europe (la mémoire) ; la rue Sauvage¹⁸.

Ces espaces psychogéographiques constituent les prototypes de l'aménagement sous l'urbanisme unitaire. Ce qui importe aux yeux des situationnistes, c'est l'unité d'ambiance des différents lieux. La Butte-aux-Cailles est associée au labyrinthe, les Buttes-Chaumont au jeu, alors que le quartier ouvrier d'Aubervilliers ne doit être fréquenté que la nuit. À l'opposé de l'uniformisation et de la ségrégation sociale et physique de la ville rationnelle, l'urbanisme unitaire est basé sur l'hétérogénéité sociale et culturelle du milieu urbain (quartiers juif, chinois et nord-africain, etc.). L'urbanisme unitaire est mouvant et mobile. Il est sans frontières puisqu'il « prétend constituer une unité totale du milieu humain où les séparations, du type travail-loisirs, collectifs-vie privée, seront finalement dissoutes¹⁹ ». Ainsi, l'interpénétration des espaces privé et public constitue pour les situationnistes une caractéristique importante de l'espace urbain. C'est le cas, entre autres, du quartier de la Contrescarpe qui a tant fasciné les membres de l'Internationale lettriste. Ces derniers le dénomment *Continent de la Contrescarpe*. L'élément clé de la description cartographique de ce continent est la rue Mouffetard (illustration 5.1). Cette rue étroite, bordée d'édifices où se juxtaposent petits commerces et logements, permet une constante interaction sociale. La rue devient alors un lieu de socialisation où se confond l'activité privée (manger, siroter un café) avec l'activité publique (commerce, etc.).

ILLUSTRATION 5.1
Carte du *Continent de la Contrescarpe*



Il en est de même pour le quartier des Halles dont l'étude psychogéographique de Khatib divise le quartier en quatre zones physiques associées à des unités d'ambiance (illustrations 5.2 et 5.3). La mouvance et l'hétérogénéité de ces anciens quartiers contribuent fortement à leur attrait pour les situationnistes. Ces derniers considèrent que l'architecture « influentielle » de ces quartiers conduit au jeu et à la dérive. De plus, les situationnistes proposent différents aménagements pour renforcer « le développement sur une grande

Une unité d'ambiance n'est pas toujours limitée à la forme étroite des vieux quartiers. Le square des Missions étrangères révèle une unité d'ambiance basée sur un espace ouvert, ensoleillé et isolé. La description de cet espace urbain par Bernstein étonne par l'absence de commentaires sur l'architecture des maisons bourgeoises du XIX^e siècle qui bordent le square. Ce qui constitue son unité d'ambiance, c'est l'espace physique du square en forme de fourche. Une branche « s'enfonce entre des murs noirs, de plus de dix mètres de haut » et l'autre « est surplombée sur sa gauche par les mêmes murs de pierre et bordée à droite de façades de belle apparence²¹ ».

ILLUSTRATION 5.3

Plan n° 2 : courants internes et communications extérieures des Halles²²



De plus, la présence d'un buste de Chateaubriand contribue à la constitution de l'urbanisme symbolique que revendique Chtcheglov. Ce dernier considère que l'architecture doit incorporer « des bâtiments chargés d'un grand pouvoir évocateur et influentiel, des édifices symboliques figurant les désirs, les forces, les événements passés, présents et à venir²³ ». Il n'est donc pas surprenant que la statue de Chateaubriand, en guise de dieu délimitant les frontières (termes), ait attiré les psychogéographes situationnistes.

L'inspiration pour une nouvelle forme d'urbanisme provient aussi du domaine de la peinture. Certaines peintures sont littéralement des maquettes pour la construction de nouveaux espaces urbains. Ainsi, le peintre Chirico est considéré comme un précurseur de l'architecture situationniste.

Certaines toiles de Chirico, qui sont manifestement provoquées par des sensations d'origine architecturale, peuvent exercer une action en retour sur leur base objective, jusqu'à la transformer : elles tendent à devenir elles-mêmes des maquettes. D'inquiétants quartiers d'arcades pourraient un jour continuer, et accomplir, l'attraction de cette œuvre²⁴.

Le caractère déroutant de la division spatiale des tableaux de Chirico exprime le rapport affectif à l'espace que recherchent les situationnistes. L'examen de ces peintures révèle une conception de l'espace-temps qui leur plaît : « Dans les peintures de Chirico (période des Arcades) un *espace vide* crée un *temps bien rempli*²⁵. » (illustration 5.4) En d'autres mots, l'urbanisme unitaire cherche à redéfinir le temps et l'espace par l'absence ou la présence de l'objet ou de la construction architecturale. Une telle conception spatiale associée à une architecture mobile ne peut qu'enrichir l'exercice de la dérive des citoyens dans la ville.

Ce rapport entre la représentation de l'espace dans la peinture et son évocation affective est exemplifié par la « découverte » de la rotonde de Claude-Nicolas Ledoux au cours d'une dérive par Debord et Wolman²⁶. Située à la Barrière de La Villette, place Stalingrad, la rotonde est un exemple d'architecture néoclassique. Elle constitue

un modèle d'urbanisme unitaire par sa vue panoramique sur le canal d'Ourcq que Debord compare aux peintures de Claude Lorrain (illustration 5.5). L'unité d'ambiance est ici créée par la dichotomie entre l'architecture néoclassique de la rotonde et le passage à très proche distance de la courbe du métro suspendu. L'attraction psychogéographique de cet ensemble rappelle « les illustrations, pour les livres des très jeunes écoliers, où une intention didactique fait réunir sur une seule image un port, une montagne, un isthme, une forêt, un fleuve, une digue, un cap, un pont, un navire, un archipel²⁷ ». À travers la peinture, Debord et Chtcheglov cherchent à illustrer la force affective que doivent adopter l'architecture et la planification urbaine sous l'urbanisme unitaire.

L'urbanisme unitaire est donc basé sur la juxtaposition de différentes formes urbaines, la mobilité des unités architecturales et la présence pêle-mêle des quartiers d'état d'âme, c'est-à-dire l'unité d'ambiance. L'ensemble de ces éléments révèle le caractère baroque de l'urbanisme unitaire.

ILLUSTRATION 5.4

Giorgio de Chirico, *Station Montparnasse* (1914)

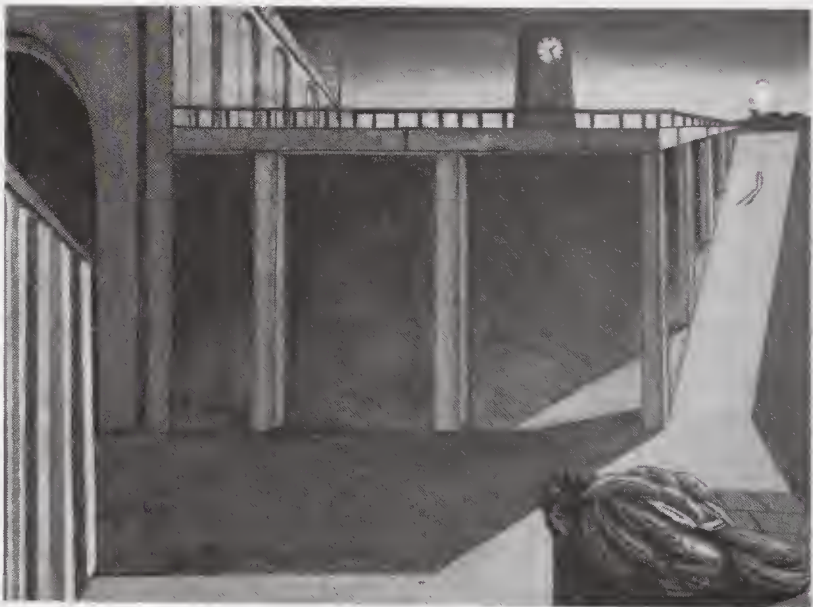


ILLUSTRATION 5.5

Claude Lorrain, *Le Retour d'Ulysse* (1644)

L'esquisse de Debord intitulée *Essai pour une transposition baroque-influentielle du village défendu* illustre la conception baroque et ludique de l'urbanisme unitaire (illustration 5.6). Il s'agit d'une forteresse peuplée de cinquante mille deux cent quatre-vingts personnes exercées au maniement d'armes et protégée par un nid de mitrailleuses et une route minée. Le croquis de Debord est particulièrement intéressant du point de vue de l'adaptation des caractéristiques architecturales et urbaines de l'urbanisme unitaire. Le village est inspiré de la forme médiévale de la ville et construit à partir de différentes formes architecturales. L'urbanisme unitaire ne consiste pas en un style spécifique d'architecture ; il en assimile plusieurs. Le village est composé d'une imitation de la muraille de Chine à l'est, de villas luxueuses et d'un rempart de château fort à l'ouest. L'éclairage de la forteresse est fourni par deux phares, l'un pour le jour et l'autre pour la nuit. Le bateau situé au centre de la forteresse est en l'honneur

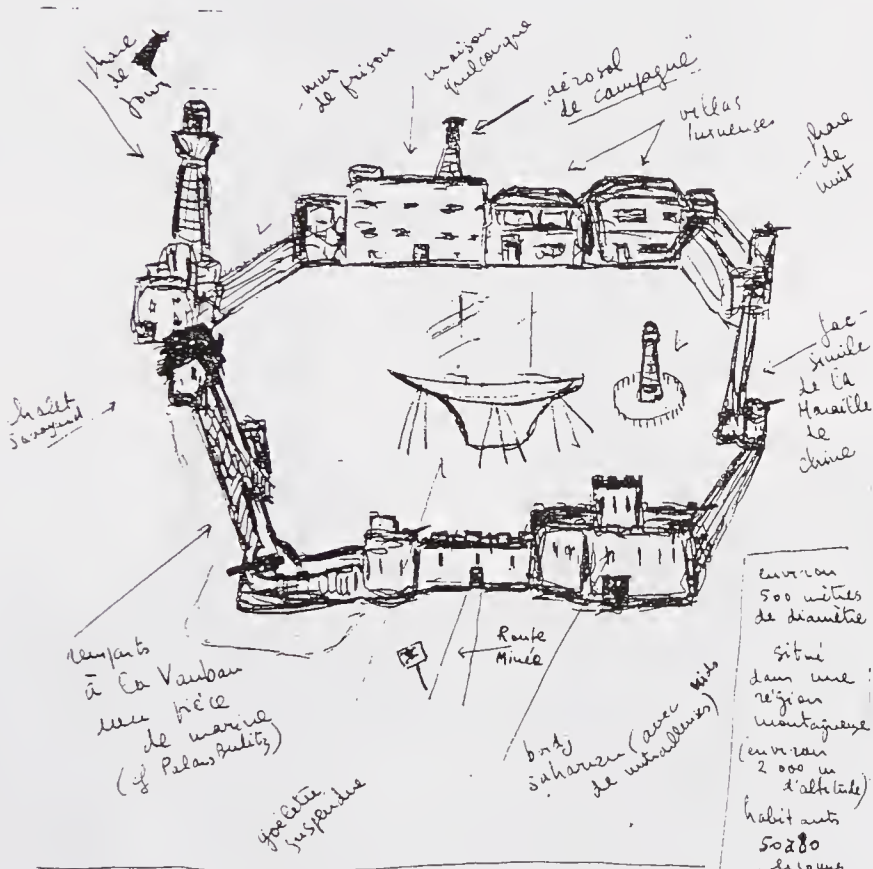
de Chtcheglov. Ce bateau n'est pas sans rappeler la reproduction du *Santa Maria* dans le *West Edmonton Mall*. L'esquisse de Debord s'inspire des autres constructions baroques qui ont fasciné les situationnistes.

Des individus très divers ont ébauché, par des démarches apparemment de même nature, quelques architectures intentionnellement déroutantes, qui vont des célèbres châteaux du roi Louis de Bavière à cette maison du Hanovre, que le dadaïste Kurt Schwitters avait, paraît-il, percée de tunnels et compliquée d'une forêt de colonnes d'objets agglomérés. Toutes ces constructions relèvent du caractère baroque, que l'on trouve toujours nettement marqué dans les essais d'un art intégral, qui serait complètement déterminant²⁸.

Cette fascination est due au caractère déroutant de l'architecture de ces constructions qui favorise la dérive et un comportement ludique. Ces modèles d'unité d'ambiance illustrent le concept d'art intégral appliqué à l'architecture et à l'urbanisme. Le *Palais idéal* du Facteur Cheval représente pour les situationnistes un exemple important de l'intégration de l'art dans la vie quotidienne par la modification et l'appropriation de l'espace (illustration 5.7). Debord et Asger Jorn ont admiré ce facteur qui ramassait quotidiennement des pierres le long de sa route pour bâtir au jour le jour sa maison idéale dans son jardin de Hauterive. Sur le plan architectural, le caractère baroque de l'urbanisme unitaire n'est pas limité aux ornements surajoutés. Chtcheglov conçoit très bien une solution structurale moderne pour recréer l'unité d'ambiance d'une construction ancienne. Ainsi, le pouvoir poétique du château de Louis de Bavière, qui a inspiré le logo de Walt Disney, peut être évoqué dans la construction d'immeubles modernes « par la conservation d'un strict minimum de lignes, la transposition de certaines autres, l'emplacement des ouvertures, la situation topographique, etc.²⁹ ».

ILLUSTRATION 5.6

Essai pour une transposition baroque-influentielle du village défendu
 Croquis de Guy Debord, n.d.³⁰



ESSAI POUR UNE TRANSDITION BAROQUE-INFLUENTIELLE
 LE DU VILLAGE DEFENDU

(La goûlette suspendue est là simplement comme monument élève à Gilles Ivain)

- ① l'assade du Far West.
- ② le Lager des Boërs.
- ③ le ring des Huns.

autres éléments moins proches
 presque ne participant pas de la forme circulaire :

- le bordj saharéen
- le camp de la Région lomaine

C'est principalement sur le plan des formes architecturales que l'emploi du détournement figure dans les propositions urbaines de l'Internationale situationniste. Le stade baroque de l'urbanisme unitaire est fondé sur le détournement des formes architecturales actuelles et passées pour la construction du complexe architectural. Debord envisage même l'utilisation de toutes sortes d'objets détournés, tels que « des grues ou des échafaudages métalliques savamment disposés prenant avantageusement la relève d'une tradition sculpturale défunte », pour la construction « d'un milieu urbain dynamique en liaison avec des styles de comportements dynamiques³¹ ». Cette description n'est pas sans faire écho au *Merzbau* du dadaïste Kurt Schwitters que les situationnistes donnaient comme exemple d'architecture baroque³².

ILLUSTRATION 5.7

Le Palais idéal du Facteur Cheval bâti dans son jardin de Hauterive

ILLUSTRATION 5.8

Merzbau de Kurt Schwitters



Schwitters étend la technique du collage et du recyclage à la réalisation d'une sorte de sculpture en forme de colonne qui envahit tout l'espace de son atelier et traverse le plafond (illustration 5.8). Cette sculpture architecturale incorpore dans sa composition toutes sortes d'objets familiers. Il en est de même pour les maquettes de *New Babylon* de Constant qui ressemblent à des échafaudages métalliques.

Le stade baroque de l'urbanisme unitaire correspond au détournement d'une panoplie de styles architecturaux, que ce soit à l'échelle d'un édifice ou à celle d'un quartier. Les objets et les lieux sont détournés pour créer l'unité d'ambiance nécessaire au jeu et à la dérive continue des citoyens. De tels détournements avaient été suggérés par *Potlatch* avec la proposition d'ouvrir les prisons au grand public et d'en faire des sites touristiques. Cet amalgame de formes et de styles architecturaux est basé sur l'idée que « tous les éléments, pris n'importe où, peuvent faire l'objet de rapprochements nouveaux³³ ». L'aménagement d'un milieu urbain sur la base d'un éclectisme historique de l'architecture est censé conduire à la richesse de l'unité d'ambiance.

L'interférence de deux mondes sentimentaux, la mise en présence de deux expressions indépendantes, dépasse leurs éléments primitifs pour donner une organisation synthétique supérieure. Tout peut servir³⁴.

Les matériaux et le milieu urbain existant constituent alors une source inexploree de détournement pour la ville unitaire.

Il est inévitable d'établir une relation entre le détournement de formes architecturales et le courant postmoderniste en architecture. Ce dernier est aussi basé sur l'éclectisme et une critique de l'architecture moderne. Il suffit pour l'instant de préciser que le postmodernisme est un courant architectural à l'opposé de l'urbanisme unitaire, qui constitue à la fois un projet social, artistique, urbanistique, architectural et une critique de la société capitaliste et communiste. Certes, l'architecture postmoderne n'aurait pas déplu aux situationnistes. Mais ce courant est profondément ahistorique alors que l'urbanisme unitaire est fondé sur l'appropriation de la ville comme *le milieu de l'Histoire* par ses citoyens.

Le stade baroque de l'urbanisme unitaire ne signifie pas uniquement le détournement architectural d'un édifice, il incorpore plusieurs styles d'architecture au sein de la ville. En désirant étendre le détournement à l'aménagement urbain, Debord pense qu'« il ne serait sans doute indifférent à personne que l'on reconstituât minu-

tieusement dans une ville tout un quartier d'un autre³⁵ ». Cette reconstitution d'un quartier ne ferait qu'embellir l'existence dans la ville situationniste et accentuer son côté déroutant. Le détournement constitue donc pour l'urbanisme unitaire l'instrument privilégié pour la construction de situations qui conduisent au jeu. Le détournement des formes architecturales, d'objets et de matériaux alimente et instruit la dérive au sein de l'environnement urbain.

L'aspect baroque de l'urbanisme unitaire est considéré comme une phase temporaire pour en arriver à un urbanisme qui deviendrait le cadre et l'occasion de jeux passionnants.

Le théâtre et la fête, la fête théâtrale, sont les moments dominants de la réalisation baroque, dans laquelle toute expression artistique particulière ne prend son sens que par sa référence au décor d'un lieu construit, à une construction qui doit être pour elle-même le centre d'unification ; et ce centre est le *passage*, qui est inscrit comme un équilibre menacé dans le désordre dynamique de tout³⁶.

Les situationnistes considèrent ce stade comme nécessaire dans la mesure où le baroque constitue une tentative d'art intégral à partir de la transformation du décor matériel de l'espace urbain. Ainsi, l'ensemble baroque de l'aménagement de l'urbanisme unitaire consiste en l'intégration de l'art dans la vie quotidienne et dans le lieu construit. Tel que l'évoque Chtcheglov, avec l'urbanisme unitaire, « chacun habitera dans sa "cathédrale" personnelle », expression des passions de l'individu et de sa perception de l'espace qu'il s'est approprié. La ville situationniste se bâtit dans un désordre dynamique dont l'équilibre est maintenu par l'individualité des espaces.

LA POÉTIQUE DE L'ESPACE PRIVÉ : LA « CATHÉDRALE » PERSONNELLE »

Les situationnistes abordent l'espace urbain en fonction des unités d'ambiance. Ainsi, le décor matériel des espaces privés et publics doit refléter l'intégration de l'art dans la vie quotidienne : « Ce que l'on veut faire d'une architecture est une ordonnance assez proche

de ce que l'on voudrait faire de sa vie³⁷. » Le développement urbain consistant en une utilisation capitaliste de l'espace, le lieu privé du situationniste doit être une critique vivante de la ville rationnelle. Loin de constituer des espaces d'isolement ou de séparation, le lieu privé et le lieu public réunissent des créateurs de leur propre vie : « Un appartement, comme le quartier, conditionne les gens qui l'habitent. Cependant, un appartement pourrait être déterminé par ces gens. Il pourrait être leur épreuve, leur miroir. Leur caisse de résonance³⁸. » Ainsi, la lutte contre la banalisation de l'espace et l'isolement/ séparation de l'individu par la planification de l'habitat se déroule aussi sur le terrain de l'espace privé. Cette idée du lieu privé en tant que reflet créatif de l'activité quotidienne critique est omniprésente dans la vie de Patrick Straram. Déjà à l'époque de l'Internationale lettriste, Chtcheglov, Debord et Straram s'échangeaient leurs métagraphies pour « décorer » leur univers quotidien³⁹. L'appropriation de son espace privé constitue une extension de l'activité culturelle quotidienne de Straram.

La première publication de Straram fait état de l'importance qu'il accorde tout au long de sa vie à son espace privé. La chambre 13 du 407, rue de La Gauchetière est le premier lieu qu'il habite à Montréal, l'endroit « où se pensent et commencent une errance et une écriture qui n'auront plus cesse », déclare Straram dans la réédition de la nouvelle *Tea for one*⁴⁰. Cette chambre est le point de départ de sa dérive montréalaise. Il s'agit d'une chambre typique du Montréal de la fin des années 1950 : un immense lit, un lavabo et un petit réfrigérateur. Il investit cette chambre de son passé, de son présent et de son futur par les objets de son quotidien.

Une commode avec un miroir, sur laquelle j'ai placé mon phono [...] Dans le couvercle de ma machine à écrire, j'ai une photo d'un coureur cycliste, une photo de Thelonious Monk avec Coltrane, une photo magnifique et bouleversante que j'avais faite de ma femme, nue, allongée [...] Quatre petits objets aussi, toute une mythologie personnelle, comme tatouage : une flèche portant le mot **café**, une locomotive, un saxophone et un squelette blanc mi-

nuscule qu'on peut plier en plusieurs attitudes, remarquablement fait⁴¹.

Cet espace est personnalisé par Straram et devient un espace de vie, une unité d'ambiance. Les objets dans l'univers de Straram et des situationnistes n'ont pas une valeur marchande et n'incitent pas au fétichisme de la marchandise. Ils ont une valeur émotionnelle et sentimentale : ils cimentent leurs amitiés et leur histoire commune. L'objet est alors complémentaire à l'identité historique de l'individu, au même titre qu'un tatouage. Sur les murs de la chambre, Straram affiche un portrait de lui dessiné par Ivan Chtcheglov « au crayon sur une feuille d'un rouge mat, la gueule entourée des signes et des mots de mon histoire – une histoire qui s'est poursuivie depuis l'époque fabuleuse et frappante du dessin, mais dont rien n'a jamais renié aucun des éléments analysés et transcrits par Ivan⁴² ». À nouveau, l'espace est investi d'un objet qui intègre le passé et les souvenirs de Straram. Ce portrait lui renvoie l'image de sa jeunesse situationniste avec l'Internationale lettriste. Ayant quitté le groupe il y a à peine quatre ans, Straram prend soin d'indiquer qu'il demeure fidèle à cette représentation de lui-même par Ivan⁴³. Il continue d'être le jeune lettriste qui veut transformer la société par la critique de la vie quotidienne et l'appropriation de l'espace. La chambre s'intègre dans une unité d'ambiance plus vaste qui est celle de la ville de Montréal. Les bruits ambiants (musiciens qui chantent le soir dans l'immeuble d'en face) et la lumière de la ville sont intégrés dans la description de la chambre. Les sirènes des voitures de police et de pompiers sont qualifiées ironiquement de « rénovation » de la sensibilité urbaine : « des crevaisons de l'espace qui grattent les nerfs et suspendent le souffle⁴⁴ ». L'attention à ces détails révèle la dynamique qui s'engage entre l'unité d'ambiance personnelle (la chambre de Straram) et celle du quartier. *Tea for one* illustre aussi le processus d'appropriation de l'espace, du quartier et de la ville par la longue dérive de Straram dans la ville de Montréal. Cet aspect, sur lequel nous reviendrons plus longuement, correspond à une pratique urbaine fondamentale de l'urbanisme unitaire.

Pour Vaneigem, l'utilisation capitaliste de l'espace « n'est rien que l'éducation dans un espace où l'on perd son ombre, où l'on achève de se perdre à force de se chercher dans ce qui n'est pas soi⁴⁵ ». Il s'oppose à l'industrialisation de la vie privée qui consiste à habiter une maison composée de machines et de meubles fabriqués à la chaîne. L'habitat moderne, la machine à habiter annoncée par les « utopistes » du XIX^e et par le courant fonctionnaliste, est devenu une réalité après la Seconde Guerre mondiale. Le projet humaniste du modernisme de bâtir et de loger les masses est considéré par le situationnisme comme un cauchemar. L'adoption des grands ensembles d'habitation et le développement de la banlieue à Montréal au cours des années 1960 et 1970 équivalent à l'isolement des individus et à une organisation stéréotypée de la vie quotidienne. L'Internationale situationniste oppose la notion « habiter » à celle d'habitat donnée par l'architecture et l'urbanisme modernes. À nouveau, les thèses urbaines de Lefebvre coïncident avec celles du situationnisme. Dans *La Révolution urbaine*, Lefebvre précise que cette distinction lui apparaît essentielle dans la vie de l'être humain. L'habitat est considéré comme un concept issu de la pensée urbanistique du XIX^e siècle qui réduit l'être humain à quelques actes élémentaires (manger, dormir, se reproduire) et exclut littéralement l'acte même d'habiter⁴⁶. C'est Heidegger qui restitue ce concept en commentant la poésie de Hölderlin. Ce dernier écrit « L'homme habite en poète ». Une formule que les situationnistes auraient certainement aimée. L'être-dans-le-monde de Heidegger ne peut connaître son rapport avec la nature et sa propre nature que dans l'acte d'habiter. Pour Lefebvre, « l'être humain ne peut pas ne pas bâtir et demeurer, c'est-à-dire avoir une demeure où il vit, sans quelque chose de plus (ou de moins) que lui-même : sa relation avec le possible comme avec l'imaginaire⁴⁷ ». Une perspective que Chtcheglov envisage déjà en 1953 dans le *Formulaire pour un urbanisme nouveau* en revendiquant la construction de « bâtiments chargés d'un grand pouvoir évocateur et influentiel ». Les situationnistes et Lefebvre adoptent cette perspective à la suite des travaux de Gaston Bachelard sur l'espace. Ce dernier considère que la maison est « une des grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de

l'homme⁴⁸ ». Le rêve est alors le principe liant de cette intégration. Cette notion d'intégration et de rêve est à la base de la proposition de Chtcheglov, qui considère que « le rêve a son point de départ dans la réalité et se réalise en elle » et que l'architecture est la clé pour « moduler » la réalité et faire rêver. Lorsque Chtcheglov déclare que chacun habitera sa cathédrale personnelle dans la ville situationniste, il en appelle à la notion d'habiter et non à celle d'habitat. Vaneigem illustre cette distinction en indiquant que le clochard « sans doute, mieux que quiconque, mesure-t-il, parmi les poubelles où le contraint de vivre une interdiction d'habiter, combien bâtir sa vie et bâtir sa demeure ne se distinguent pas dans le seul plan de vérité qui soit, la pratique⁴⁹ ».

Il n'est donc pas surprenant de constater que le premier volume autobiographique de Straram, *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, débute avec une citation de *La Poétique de l'espace* de Bachelard. *Bribes 1*, un recueil de huit textes écrits au début des années 1970, illustre avec force le concept d'habiter qu'applique Straram tout au long de sa vie⁵⁰. La première section du livre s'intitule « Point de départ » et consiste en un court commentaire sur son premier logis à Montréal accompagné de sept photographies illustrant cet espace de vie. La boucle est complétée à la fin du recueil avec « Point d'orgue », une série de trois photographies (intérieur et extérieur) de la taverne Wilson, un lieu public que Straram considère comme son second domicile, accompagnée d'un court commentaire. Au sens figuré, point d'orgue signifie l'apothéose. Ainsi, la taverne Wilson, que Straram transforme en lieu de rencontres et d'échanges pendant un certain temps au cours des années 1970, constitue l'apothéose de ce parcours de lecture de l'espace quotidien exposé dans *Bribes 1*. Finalement, deux autres textes sont aussi intimement liés à l'espace, soit *Un vivre selon sa critique* (éloge de l'Asociación Española) et *Traces blues/domicile situation dire/vivre* (l'appartement sis au 5040, avenue de l'Esplanade).

ILLUSTRATION 5.9.A

L'appartement du 1415, rue Chomedey :
espace de vie de Patrick Straram au cours des années 1960⁵¹



« Le lieu où tout commence » est l'appartement du 1415, rue Chomedey, situé à l'ouest du centre-ville de Montréal « entre 4 rues contenant l'entièreté d'un bourg⁵² ». Chomedey est l'espace de vie privilégié de Straram au cours des années 1960. Il y demeure de 1962 jusqu'à son départ pour la Californie, au mois de janvier 1968. La courte description de Straram est révélatrice de la place qu'occupe ce lieu au cours de son séjour à Montréal.

J'ai vécu là la pire misère, des fêtes magnifiques, d'insensées aventures amoureuses, l'amour avec le cactus-ookpik, mes premiers travaux d'écriture et de radio au Québec, une irremplaçable intensité de « voyages », et de réflexion⁵³.

Les photographies illustrent l'unité d'ambiance de cette cathédrale personnelle. Les murs sont tapissés d'affiches de cinéma reflétant les occupations de chroniqueur de cinéma et de jazz de Straram au cours des années 1960 (illustrations 5.9.a et 5.9.b). Deux affiches retiennent tout particulièrement notre attention, celle du film *À tout prendre*, dans lequel il est figurant, et de *La Terre à boire*, dans lequel il est à la fois scénariste et figurant. Ses passions sont extériorisées dans cet espace physique par la présence des affiches, sa collection de disques et les divers documents (la revue *Parti pris*, le *Cahier du cinéma*) qui jonchent sa table de travail. Les murs de son logis renvoient au quotidien de Straram et, à son tour, son activité et sa production culturelle modifient l'espace qu'il habite. L'acte d'écrire, d'écouter de la musique et de regarder un film est alors retranscrit dans son espace de vie. Au-dessus du cadre de la porte, Straram a posé une plaque portant son nom. Geste ultime d'appropriation de l'espace : l'appartement est « corps et âme », comme le dit Bachelard dans *La Poétique de l'espace*.

ILLUSTRATION 5.9.B

L'appartement du 1415, rue Chomedey :
 espace de vie de Patrick Straram au cours des années 1960⁵⁴



La deuxième cathédrale personnelle de Straram est l'appartement du 5040, avenue de l'Esplanade présenté dans *Bribes 1* sous le titre *Traces blues/domicile situation dire/vivre* (illustrations 5.10.a et 5.10.b)⁵⁵. Comme le titre l'indique, la description de l'activité culturelle de Straram est intégrée à son espace de vie quotidien. La notion d'habiter est alors très explicite dans ce texte. Le texte est précédé d'une citation de Lefebvre sur l'opposition entre l'habiter et l'habitat, suivie de six photographies de l'extérieur et de l'intérieur de l'appartement sur l'avenue de l'Esplanade. De plus, onze photographies de différentes affiches que l'on trouve dans l'appartement accompagnent le texte. Ces affiches sont les ancrages référentiels des propos de Straram au sujet des situations/moments de sa vie au Québec et de sa dérive californienne. La construction du texte intègre l'écriture et l'espace de vie à travers les objets et les affiches du quotidien. Par exemple, un collage métagraphique de Godard/Janis Joplin est reproduit dans le texte afin de représenter la rencontre de deux mondes qui ont marqué la vie de Straram dans l'espace québécois et dans le « déplacement/coupure en Californie ». Ce montage de l'affiche et de la photo est le « **signe** le plus flagrant d'un **habiter** et du **style de vie** qui l'engendre puis s'y déroule, dans une pratique quotidienne québécoise et les structures d'une globalité dans l'Histoire de [s]on "être"⁵⁶ ». Ainsi, l'interpénétration de l'art, de la vie quotidienne et de l'espace est à la base même de la construction de ce texte. Tout se passe comme si Straram n'avait qu'à regarder les objets qui l'entourent et les affiches sur les murs pour se souvenir des situations/moments qui ont marqué sa vie quotidienne. L'espace textuel est alors le reflet de l'espace de vie et vice-versa : tous deux sont élaborés à partir de la transformation de la vie quotidienne et de l'espace de vie.

Straram habite ce logement au cours des années 1970. Il s'agit de l'espace de vie correspondant à la période d'activité et de production culturelles la plus intense de Straram. Ce logement possède un décor complètement différent de celui de l'appartement de la rue Chomedey. Il est le reflet de la nouvelle identité que Straram acquiert au cours de son voyage en Californie. C'est au cours de cette période qu'il adopte le nom de Bison ravi (anagramme de Boris Vian) et

l'image contre-culturelle de l'Amérindien errant. L'adoption d'un nouveau nom et d'un comportement expérimental dans sa vie quotidienne est alors traduite dans son espace de vie par la présence de nombreuses images de bisons et d'autochtones (la photo de Sitting Bull) et d'une affiche de Boris Vian (illustration 5.10.a).

ILLUSTRATION 5.10.A

**L'appartement du 5040, avenue de l'Esplanade :
espace de vie de Patrick Straram au cours des années 1970⁵⁷**



ILLUSTRATION 5.10.B

**L'appartement du 5040, avenue de l'Esplanade :
espace de vie de Patrick Straram au cours des années 1970⁵⁸**



Les éléments du décor matériel de cette cathédrale personnelle sont des « signes de propriété/référentiel » exprimant son individualité et ses passions. À la suite d'une longue liste descriptive des « choses » contenues dans son appartement, Straram indique sa volonté d'habiter l'espace : « les toiles, gravures, objets et plusieurs

métagraphies de moi et **ordonnance en fonction d'une pratique de l'habiter**⁵⁹ ». Cette synthèse du quotidien, de l'art et du lieu fait œuvre de vie dans l'univers de Straram.

Affiches, peintures, dessins, objets.

Le documentaire/discours où j'habite s'articule répétition de la production de mon vivre et sans cesse l'avènement de celle-ci.

L'appartement avenue de l'Esplanade a, est ce sens, signe du vivre que je désire, qui signifie mon plaisir à vivre⁶⁰.

Ce passage n'est pas sans rappeler la critique de *Potlatch* de la caserne cubique de Le Corbusier qui se termine en disant que « le décor détermine les gestes : nous construisons des maisons passionnantes⁶¹ ». Les appartements de Straram s'affichent donc en tant que lieux de résistance à la banalisation de l'espace. L'espace situationniste constitue une unité d'ambiance où se déroulent et s'expriment les passions de l'être humain à travers le jeu.

Ainsi, la matérialisation dans l'espace des passions de l'individu constitue une partie intégrante de son identité individuelle. L'architecture baroque situationniste est basée sur ce principe d'expression de soi. En décrivant son appartement de l'avenue Papineau, Straram résume cette dimension identitaire de l'espace de vie : « L'habiter identité. C'est pourquoi j'ai fait du lieu ce graffito/poème symphonique, dont chaque élément m'avertit d'un agir faisant sens bien au-delà du décoratif, de l'accidentel ou du momentané⁶². » Il n'est donc pas étonnant de constater l'effarement de Straram lorsqu'il apprend au cours de son hospitalisation en 1983 qu'il doit quitter cet appartement à cause d'un incendie.

Ma propriétaire m'enjoint de me trouver un autre appartement, au moment où je recommençais à vivre dans ce lieu que je me suis fait pendant des années, avec mes milliers de livres et de disques, plusieurs peintures originales, quantité d'affiches, des placards/photos, cent objets singuliers/mon système de son a déjà été volé/en plein délabrement, sans plus savoir aucunement ce que je vais

faire, j'écris ces quelques pages trop brèves pour « Les Herbes Rouges » 113/115⁶³.

Ce déracinement atteint son paroxysme lorsqu'il découvre son appartement entièrement saccagé et constate qu'une grande partie de ses livres et de sa collection de disques ont été volés : « un vandalisme sans borne... 20 ans de pulvérisés... ». Il ne réussira jamais plus à se recréer une cathédrale personnelle et terminera sa vie dans un petit HLM sur la rue Saint-Timothée. Le cinéaste Séguin tourne une scène dans cet appartement, qui est un véritable fouillis, et Straram décrit son antre tout en énumérant les quelques possessions qu'il lui reste.

Voilà l'antre dans lequel je vis ma pire crise de psychose... paranoïde... maniaco-dépressive... il y a Godard à côté de moi... Henri Lefebvre à côté de moi... Claire Lejeune... là, malheureusement la chai-/se cache le goulot de la bouteille, c'est une photo de moi, à l'origine publiée dans « L'Internationale situationniste »... c'est à Paris⁶⁴.

La perte et le vandalisme de ses biens matériels équivalent à une perte de l'unité d'ambiance possible dans son espace de vie quotidien. De l'habiter, Straram passera à l'habitat.

Straram, n'ayant pas réussi à reconstituer dans son HLM ce rapport situation/domicile/quotidien, tente d'habiter le bar-bistro non loin de chez lui. Il transforme cet espace en un lieu de rencontres et d'échanges culturels et artistiques et le renomme *Blues clair* lors du tournage du film de Séguin. Ainsi, l'appropriation et la modification de l'espace privé en fonction de la transformation du quotidien s'étendent à l'espace public. Cette transformation est caractérisée chez Patrick Straram par la pratique de la dérive urbaine préconisée par les situationnistes et un rapport affectif à l'espace qui relève de la psychogéographie. Pour Straram, la ville se présente comme un espace de dérive et les lieux publics, tout comme les lieux privés, ont une signification particulière sur le plan personnel, culturel et politique. Ces lieux sont alors transformés en foyers de résistance contre la déshumanisation et l'isolement issus du développement de la ville rationnelle et fonctionnelle.

LA VILLE COMME ESPACE DE DÉRIVE

L'expérience ambulatoire associée à une pratique et à une production culturelle décrivant le milieu urbain caractérise plusieurs mouvements d'avant-garde. La dérive urbaine que pratiquent les situationnistes n'est donc pas un nouveau moyen d'exploration de la ville. Cette pratique trouve ses antécédents avec le flâneur de Baudelaire et les déambulations des surréalistes.

La notion de flânerie chez Baudelaire, étudiée par Walter Benjamin, peut être associée au concept situationniste de dérive⁶⁵. Baudelaire compose une grande partie de son œuvre au cours de la modernisation de la capitale sous Haussmann, alors que les situationnistes sont témoins du processus d'aménagement rationnel de Paris. Les poèmes de Baudelaire expriment la transformation du citoyen dans le courant historique du XIX^e siècle avec la naissance du capitalisme industriel, les révolutions et le renouveau urbain. Témoin littéraire de la transformation de Paris opérée par Haussmann, Baudelaire cherche un nouveau langage pour décrire, sous une forme nouvelle, la convergence des innombrables changements de la vie urbaine liés à l'accélération du rythme de vie avec les nouvelles voies de circulation et le travail industriel, la destruction des quartiers pauvres, la construction de larges boulevards et l'arrivée de la foule sur la place publique. La poésie de Baudelaire, notamment *Tableaux parisiens* et *Le Spleen de Paris*, exprime cette quête d'un nouveau langage littéraire pour décrire l'impact que cette profonde transformation de la vie urbaine a sur l'homme⁶⁶.

L'appréhension de la nouvelle forme de la vie citadine s'accompagne de la pratique de la flânerie dans les rues et les arcades de Paris. Pour le flâneur, la ville est un spectacle, un lieu d'émerveillement (positif ou négatif) qu'il reconnaît comme fixe en apparence. En apparence seulement, puisque le flâneur remarque le caractère éphémère de la forme de la métropole moderne.

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas ! Que le cœur d'un mortel⁶⁷).

Le flâneur voit la ville en constante mutation. Une observation qui n'échappe pas aux situationnistes qui, un siècle plus tard, procèdent au détournement de cette citation pour dénoncer le processus de démolition et de construction issu de la planification rationnelle et fonctionnelle de Paris⁶⁸.

Selon Benjamin, la flânerie est une pratique urbaine qui est née avec le capitalisme moderne, son architecture et les phénomènes de foule. Les arcades et les cafés de boulevard permettent au flâneur d'observer la foule sur la place publique. Assis à une terrasse d'un café, il se retrouve seul, tout en étant dans la foule. Pour le flâneur, les lieux publics sont des espaces de vie qui permettent l'exhibition de la vie privée en public, et la foule est alors un spectacle qui offre l'occasion d'étudier, d'observer les actions de nature individuelle et privée sous les yeux de tous. Pour Baudelaire, « jouir de la foule est un art » et le flâneur « jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui⁶⁹ ».

La promenade faite en flânant ne conduit pas à transformer la ville. Flâner, c'est l'acte de ralentir physiquement son activité afin d'observer la foule et les transformations de la ville moderne. Selon Benjamin, « le grand magasin est le dernier refuge du flâneur⁷⁰ ». La flânerie a donc contribué à « la création de nouveaux consommateurs à la fin du XIX^e et du XX^e siècle⁷¹ ». Aujourd'hui, cette pratique urbaine se résume au lèche-vitrine : le flâneur moderne, c'est le consommateur qui déambule dans les centres commerciaux où s'étaient dans toute leur splendeur les biens de consommation.

Les romans *Nadja* et *Le Paysan de Paris* sont intimement liés à l'expérience urbaine de Breton et d'Aragon et soulignent l'intérêt des surréalistes pour la ville⁷². Les surréalistes ne sont pas indifférents à l'impact psychologique du milieu sur l'individu : « les parcours d'une seule rue [...] – la rue Richelieu par exemple – pour peu qu'on y prenne garde, livrent, dans l'intervalle du numéro qu'on pourrait préciser des zones alternatives de bien-être et de malaise⁷³ ». En 1924, Breton affirmait déjà : « la rue que je croyais seule capable

de livrer à ma vie ses surprenants détours, la rue avec ses inquiétudes et ses regards était mon véritable élément : j'y prenais comme nulle part ailleurs le vent de l'éventuel⁷⁴ ». Cet intérêt pour l'espace urbain conduit les surréalistes à expérimenter certaines dérives. En 1923, Aragon, Morise, Vital et Breton entreprennent une déambulation à partir de Blois, une ville de campagne choisie au hasard. Les quatre surréalistes se rendent à Blois par train et déambulent à travers la Sologne en passant par Salbris, Gien, Cour-Cheverny et Romorantin. La dérive devait durer dix jours. Elle se termine au bout de trois jours dans une atmosphère de discorde⁷⁵. Selon Breton, il s'agit d'une « exploration nullement décevante, quelle qu'ait été l'exiguïté de son rayon, parce qu'aux confins de la vie éveillée et la vie de rêve, par là on ne peut plus dans le style de nos préoccupations d'alors⁷⁶ ». En d'autres mots, la dérive est un succès mitigé et l'expérience n'est pas répétée par les surréalistes. Il semble que la dérive ne permette pas l'exploration du subconscient que recherche le surréalisme, contrairement à l'automatisme et à la technique du rêve éveillé.

L'expérience déambulatoire des surréalistes et du flâneur offre une perspective différente de la ville en se concentrant sur les aspects affectifs de l'environnement urbain. C'est donc la dimension affective du rapport entre l'homme et le milieu urbain qui est mise en valeur. Il en est de même pour les productions culturelles de Baudelaire et du mouvement surréaliste dont la description de l'espace et de la vie quotidienne résulte d'une expérience affective du milieu. Baudelaire fait ainsi l'éloge de la modernité urbaine par le biais du flâneur, qui cherche à saisir le caractère éphémère et changeant de la ville moderne. D'ailleurs, certains romans de Breton et d'Aragon mettent en scène des flâneurs dont la vie quotidienne dans la ville est guidée par le hasard, la coïncidence, l'inconscient et le désir.

En ce qui concerne les situationnistes, ils entrevoient l'expérience de la dérive urbaine au sein de l'urbanisme unitaire dans un cadre beaucoup plus systématique. À l'opposé de l'expérience du flâneur et des déambulations surréalistes, la dérive situationniste n'est pas entièrement basée sur le hasard. Selon Debord, l'échec de la dérive des surréalistes est dû à « une insuffisante défiance à l'égard

du hasard et de son emploi toujours réactionnaire⁷⁷ ». Les situationnistes considèrent que l'action du hasard est naturellement conservatrice parce qu'elle tend, et cela même dans l'exploration d'un nouveau milieu, « à tout ramener à l'alternance d'un nombre limité de variantes, et à l'habitude⁷⁸ ». Breton lui-même souligne ce phénomène en reconnaissant qu'au cours des années ses promenades dans Paris l'ont toujours ramené aux mêmes espaces familiers⁷⁹. Pour les situationnistes, cette constatation est basée sur les travaux de Chombard de Lauwe sur l'espace quotidien des individus. Ce dernier illustre « l'étroitesse du Paris réel dans lequel vit chaque individu [...] géographiquement un cadre dont le rayon est extrêmement petit » en représentant sur une carte les parcours effectués au cours d'une année par une étudiante du XVI^e arrondissement⁸⁰. Cette carte illustre aux yeux des situationnistes la force de l'habitude dans les trajets quotidiens et suscite en eux l'indignation qu'il soit possible de vivre de la sorte. Il est ironique de constater que, trente ans plus tard, Debord décrit l'étroitesse géographique de son Paris, situé « à l'intérieur d'un triangle défini par l'intersection de la rue Saint-Jacques et de la rue Royer-Collard ; celle de la rue Greneta ; celle de la rue du Bac et de la rue de Commaillles », en indiquant qu'il n'aurait « jamais ou guère quitté cette zone, qui (lui) a parfaitement convenu, si quelques nécessités historiques ne (l)'avaient à plusieurs fois obligé à en sortir⁸¹ ». Un espace urbain guère plus grand que celui de l'étudiante du XVI^e arrondissement observé par Chombard de Lauwe.

La dérive n'est donc pas entièrement basée sur le hasard, elle est « indissolublement liée à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif⁸² ». Le terrain de la dérive est subordonné à l'étude psychogéographique du milieu urbain destiné à identifier les unités d'ambiance. Le problème est que, pour déterminer le caractère psychogéographique de l'espace, il faut effectuer une dérive urbaine. Cette contradiction naît du fait qu'aucune méthode d'écologie urbaine ne permet d'étudier les variations affectives du milieu urbain. La dérive a donc une double nature : elle est un mode de vie au sein de la ville actuelle et future caractérisé par un comportement ludique-constructif et une méthode d'analyse qui permet « d'établir

les premiers relevés des articulations psychogéographiques d'une cité moderne⁸³ ». En d'autres mots, la dérive est à la fois une pratique urbaine et un moyen de faire un relevé de terrain afin de déterminer les espaces psychogéographiques des villes.

Les situationnistes désirent rationaliser le concept de dérive en une technique ou une méthode d'étude et d'aménagement de la ville en fonction de l'urbanisme unitaire. Ce processus de rationalisation de la dérive est précisé par les critères méthodologiques que développe Debord dans son essai sur la théorie de la dérive. Ces critères s'appliquent aux deux aspects de la dérive. Ainsi, bien que l'on puisse effectuer une dérive seul, il est suggéré de le faire en groupe de quatre ou cinq participants. De plus, différents moyens de communication et de circulation peuvent être utilisés au cours d'une dérive. Par exemple, l'utilisation de walkies-talkies est adaptable à une dérive, en tant que comportement ludique dans l'espace urbain, de même qu'à celle d'un relevé de terrain. Il en est de même pour les taxis et les autobus qui sont utilisés à la fois pour le jeu et l'étude de l'espace psychogéographique. Le champ spatial de la dérive dépend de l'objectif, à savoir si « cette activité vise plutôt à l'étude d'un terrain ou à des résultats affectifs déroutants⁸⁴ ». Ainsi, l'étendue du terrain à couvrir au cours d'une dérive est déterminée en fonction de la nature même de la déambulation urbaine. Le champ spatial est donc plus ou moins précis s'il s'agit d'un relevé de l'espace psychogéographique, et entièrement vague dans le cas d'une activité ludique dans le milieu urbain. Ces critères sont importants parce qu'ils visent à rendre la dérive déroutante. Il ne faut pas oublier que la dérive s'oppose en tant que mode de vie urbain à la routine et au train-train de la vie quotidienne.

La dérive peut donc se dérouler en une journée ou s'échelonner en étapes successives au cours de plusieurs semaines, voire plusieurs mois. À ce sujet, Chtcheglov révisé sa proposition de dérive continue établie dans le *Formulaire* en limitant la dérive « au dimanche pour les uns, à une semaine en bonne moyenne : un mois, c'est beaucoup⁸⁵ ». Il considère la limite extrême comme étant trois à quatre mois, comme il l'avait fait au cours des années 1953-1954. La révision de la durée d'une dérive est motivée par l'impact psycho-

logique de cette pratique urbaine. Selon Chtcheglov, la dérive continue menace l'individu « d'éclatement, de dissolution, de dissociation, de désintégration » et conduit donc « à retomber dans ce que l'on nomme "la vie courante", c'est-à-dire en clair "la vie pétrifiée"⁸⁶ ». Il est ironique de constater que la dérive continue peut conduire précisément à ce qu'elle désire enrayer, c'est-à-dire à l'aliénation de la vie quotidienne.

Les descriptions de l'espace urbain dans l'œuvre de Straram sont inspirées de la pratique urbaine de la dérive. Straram décrit ses comportements ludiques dans la ville et décrit l'espace urbain sous la forme d'un relevé psychogéographique des unités d'ambiance. Ainsi, certaines productions culturelles de Straram mettent l'accent uniquement sur le caractère expérimental de la dérive (comportement ludique), d'autres présentent la ville et ses unités d'ambiance et, enfin, certaines combinent les deux aspects de la dérive urbaine. Afin d'illustrer cette dimension de la vision urbaine dans la vie et l'œuvre de Straram, nous examinons tour à tour certaines de ses dérives dans Saint-Germain-des-Prés, à Montréal et en Californie.

Saint-Germain-des-Prés : la dérive comme mode de vie

L'une des premières nouvelles de Straram publiées au Québec, *L'Air de nager*, se déroule en grande partie à Saint-Germain-des-Prés⁸⁷. Tel que mentionné antérieurement, ce quartier constitue le point de référence initial de l'expérience urbaine et de l'apprentissage intellectuel de Straram. Écrite en Colombie-Britannique en avril 1957, la première des quatre parties de cette nouvelle relate une dérive de quelques jours opérée par Straram et quelques amis dans les rues de Saint-Germain-des-Prés. Cette nouvelle, métagraphique par l'utilisation d'une typographie différente pour certaines sections et la présence de nombreuses citations, s'inspire des comptes rendus des dérives urbaines des situationnistes à Paris.

Le texte accorde une importance toute particulière au comportement ludique, provocateur et rêveur qu'adopte le narrateur en fonction des différentes unités d'ambiance des bars et des cafés. Le

caractère ludique de la dérive est établi dès le début du récit. Le narrateur (c'est-à-dire Straram) reçoit la visite d'un ami venu lui rembourser mille francs : « Outre que cet argent permettait d'aborder une situation, qui sinon aurait tourné court, j'interprétais l'incident comme bon augure, un signe flagrant de *bonne aventure*⁸⁸. » Ce hasard est alors l'excuse pour opérer une dérive avec comme point de départ le Royal Saint-Germain, suivi de la mère Moineau et de La Pergola.

Tant que nous étions restés au « Royal », j'avais nagé dans le courant double d'une ivresse lucide bonne à alerter l'esprit. Dès que nous sortîmes dans la nuit froide et éclatante, je laissais jouer l'ivresse, maîtresse, conservant la lucidité sans lui laisser montrer le bout du nez⁸⁹.

Ainsi, la nouvelle relate différents moments/situations caractérisés par le comportement ludique qu'adoptent les participants au cours de la dérive. Par exemple, Straram, « pour jouer le jeu et son scandale », vole une serviette en cuir à la sortie du café La Pergola. Après une poursuite et une engueulade avec le propriétaire de la serviette, Straram réussit à se dissimuler parmi la foule. Cette description d'une dérive urbaine, caractérisée par un comportement ludique propre au scandale, s'apparente étroitement au compte rendu d'une dérive de l'Internationale lettriste intitulée *Rencontres et troubles consécutifs à une dérive continue*⁹⁰. Ce texte relate la dérive effectuée par Straram et plusieurs lettristes dans les rues et les bars des rues Xavier-Priva et Vieille du Temple et dans le voisinage du Pont-Neuf (l'ancien quartier des surréalistes) et de la Contrescarpe au cours des mois de décembre 1953 et janvier 1954. Il y a très peu de différences entre ces deux textes en ce qui concerne le comportement ludique-constructif adopté au cours des dérives. Les deux récits font état de rencontres hasardeuses, de bravades, de provocations et de bagarres.

Cette dimension expérimentale de la vie quotidienne dans la nouvelle de Straram est fort appréciée par Debord. Ce dernier compare la nouvelle de Straram à *Nadja* et à *L'Amour fou* de Breton.

J'aime surtout « L'Air de nager », y compris comme forme d'écriture tendant au compte rendu complet des moments

d'une aventure (le surréalisme dépassé, des livres comme « Nadja » et « L'amour fou » justement sont formellement sur la voie d'une expression directement sortie de la vie quotidienne, de l'expérience de son dépassement, pour revoir à modifier cette vie)⁹¹.

Debord poursuit en disant : « On ferait un livre étonnant, en mélangeant les chapitres écrits par les différents "auteurs" de ce groupe du début des années 1950. Sur son éclatement, sa diaspora, ses voyages de diverses natures, sa fuite à travers le même morceau du temps. » Ayant lui-même écrit (*Mémoires*, 1958) et produit un film (*Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 1959) sur cette période, voilà que Debord caresse l'idée d'écrire un ouvrage collectif. Cet attachement romantique à l'époque de l'Internationale lettriste par Debord est égal à celui de Straram.

L'Air de nager décrit si bien l'expérience situationniste de dérive que Debord indique qu'il a « ajouté, à la lecture, les histoires qu'il vivai(t) (lui)-même en avril 57⁹² ». C'est au cours de cette année que les situationnistes analysent l'espace psychogéographique de Paris⁹³. Dans une lettre subséquente, Debord relate à Straram une dérive dans le vieux village de Cagnes-sur-Mer⁹⁴. Debord indique qu'il s'est rappelé au cours de cette dérive un extrait de *L'Air de nager* sur l'amour. L'interpénétration de ces deux dérives illustre à quel point cette pratique urbaine associée à un comportement expérimental n'était partagée que par ce petit groupe d'initiés.

Saint-Germain-des-Prés est alors le prototype de l'espace culturel et social de Straram. Cet espace urbain, qu'il affectionnera tout au long de sa vie, représente le modèle d'une pratique urbaine future et d'un mode de vie ludique. À Montréal, Straram reproduit ce mode de vie lettriste : il ne cessera d'opérer des dérives et d'afficher un comportement ludique propre à créer des situations.

Montréal : dérive culturelle et politique

La nouvelle *Tea for one* et le film *La Terre à boire* de Straram illustrent très bien sa vision de Montréal en tant qu'espace de dérive. Le choix de ces deux productions culturelles s'explique par leur importance respective dans le contexte à la fois littéraire et cinématographique de la « redécouverte » de Montréal au cours des années 1960. L'intérêt de la nouvelle *Tea for one* est double. D'une part, cette nouvelle relate, à partir d'une dérive urbaine, l'exploration et la découverte de la ville par Straram dès son arrivée à Montréal. D'autre part, Straram publie à nouveau ce texte, avec un ajout, au cours des années 1980, sous le titre *Blues clair, tea for one/no more tea*. Cette réédition est accompagnée de seize photos (André Lamoureux) illustrant les unités d'ambiance décrites dans le texte. Bien que ces photos aient été prises vingt ans auparavant, elles reflètent les principales caractéristiques physiques, économiques, sociales et culturelles de la dérive de Straram le long du boulevard Saint-Laurent. Dans la deuxième partie de cette réédition, Straram rédige un « compte rendu » de son expérience au sein du milieu culturel de Montréal depuis les années 1960. À la relecture de sa nouvelle, Straram apprécie la mise en valeur de la pratique urbaine de la dérive qui caractérise son rapport à la ville : « J'aime ainsi faite la relation d'une errance qui n'a plus cessé depuis⁹⁵. » *Blues clair, tea for one/no more tea* offre alors une vision de la ville en tant qu'espace d'une dérive qui s'étend des années 1960 à 1980.

La publication de *Tea for one* coïncide, en littérature, avec un regain d'intérêt chez les écrivains québécois francophones pour l'espace romanesque de Montréal au cours des années 1960. En effet, après une absence prolongée au cours des années 1950, Montréal redevient un espace privilégié pour les écrivains⁹⁶. Cette réflexion critique sur la ville par les auteurs francophones s'accompagne en 1963 d'un numéro spécial sur Montréal dans la revue *Liberté* et, l'année d'après, de la publication d'un dossier intitulé « Montréal la ville des autres » dans *Parti pris*. L'intérêt de la nouvelle de Straram réside dans l'intégration de la composante expérimentale de sa dérive

et de celle du relevé de terrain de l'espace psychogéographique pour décrire ses déambulations sur le boulevard Saint-Laurent et les rues adjacentes. Historiquement, le boulevard Saint-Laurent est l'une des principales artères de la ville de Montréal et symbolise la division linguistique de la métropole. Aujourd'hui, le caractère métropolitain de Montréal n'est plus aussi marqué par cette rue. Cependant, le boulevard Saint-Laurent demeure caractérisé par l'hétérogénéité et constitue un haut lieu de socialisation au sein de la ville.

Le récit autobiographique relate le parcours emprunté par Straram pour se rendre chez son éditeur de la rue Molière. Partant de sa chambre sur la rue de La Gauchetière, Straram déambule le long du boulevard Saint-Laurent qu'il arpente jusqu'au parc Jarry. L'éditeur étant absent, il retourne chez lui en parcourant un tracé beaucoup plus sinueux le long des rues transversales et parallèles qui s'entrecoupent. Tout se passe comme si le premier parcours, en ligne droite, permettait d'identifier les différentes unités d'ambiance et que le deuxième parcours, en zigzag, exprimait le caractère labyrinthen de la ville.

Tea for one illustre le processus d'appropriation de la ville par la dérive. Le récit ne constitue pas uniquement une description détaillée de la ville. Straram cherche à relever les unités d'ambiance qui existent au cours des années 1960 sur le boulevard Saint-Laurent, de Sainte-Catherine jusqu'au parc Jarry. Les différentes unités d'ambiance sont tour à tour décrites à partir de ses souvenirs de Paris et en fonction de la vision de l'urbanisme unitaire. Seul, Straram opère une dérive qui lui permet d'étudier les espaces psychogéographiques de Montréal. Après quatre ans passés dans les camps de bûcherons de la Colombie-Britannique, Straram est déterminé à habiter Montréal : « Je ferai tout pour être dans la ville. » Ayant établi temporairement sa cathédrale personnelle dans la petite chambre de la rue de La Gauchetière, il part à la dérive afin d'habiter la ville.

La première unité d'ambiance, entre la rue Sainte-Catherine et l'avenue des Pins, est caractérisée par la présence de commerces russes, polonais et bulgares avec « des vitrines ou des étalages de cuisine épicée avec des inscriptions pour faire rêver⁹⁷ ». La description de la vie du quartier est associée aux histoires invraisemblables

que racontait le père de Chtcheglov. Après des Pins, Straram se rend dans le quartier juif, et à nouveau cet espace est associé à celui de Paris et de la période de Saint-Germain-des-Prés. Cette juxtaposition de dérives (Paris et Montréal) facilite le processus d'appropriation de la ville en éliminant le dépaysement. Le fait d'être étranger dans la ville rehausse l'expérience de la dérive qui est comparable aux déambulations du citoyen dans la *New Babylon* de Constant. Tout est nouveau et sujet à la construction de situations.

Au cours de cette dérive, Straram découvre l'ancien hôtel de ville du Mile-End. Œuvre de l'architecte J.E. Vanier, ce bâtiment pourvu d'une tourelle (style château fort) est l'un des rares exemples d'architecture pittoresque construits à Montréal au XX^e siècle. Une photo de cet édifice se trouve dans *Blues clair, tea for one/no more tea*. À l'époque, l'édifice regroupait sous le même toit la salle du conseil, la caserne de pompiers, le poste de police, la cour du greffier, etc. L'impact psychogéographique de ce bâtiment sur Straram n'est pas sans rappeler le caractère baroque des unités d'ambiance rêvées par *Potlatch* et Chtcheglov : « Beau bâtiment, l'ambiance accroche [...] Dépayasant parce qu'en pleine ville, remarquable en soi parce que pion possédant de rares pouvoirs si on le tient pour un **lieu** possible dans un nouvel urbanisme⁹⁸. » Cet urbanisme nouveau est évoqué par Straram dans le cadre de propositions d'aménagement imaginaires, ludiques et fantaisistes des lieux qu'il a visités et qu'il aurait désiré transformer en différentes cathédrales personnelles.

Encore une de mes villas possibles, celle où j'utiliserais la caserne pour salle de jeux avec plantes tropicales dans une serre miniature, où j'installerais une bibliothèque importante au premier étage, une grande salle pour musiques et un bar réservé aux initiés ou aux couples magnifiques première pièce derrière la terrasse. Il y a comme ça une sorte de blockhaus blanc sur un promontoire devant la mer à Puerto de la Selva, une ruine à mille mètres d'altitude dans le Dauphiné, une maison en bordure de la forêt de Rambouillet et un moulin sur l'île d'Ibiza où je me suis vu habiter, comme je me suis vu construire dans la boucle de la Bow en pleines Rocheuses,

près de Frascati à une demi-heure de Rome, sur un îlot de la Columbia au bas de Revelstoke, ou commence ce que j'imagine, ce que je **pense** au Mexique⁹⁹.

Tel que suggéré par Chtcheglov, Straram envisage l'architecture en tant que moyen pour « moduler » la réalité et faire rêver. L'hôtel de ville du Mile-End est donc l'un de ces rares bâtiments au sein de Montréal offrant « certains angles *mouvants*, certaines perspectives *fuyantes* » permettant « d'entrevoir d'originales conceptions de l'espace¹⁰⁰ ». Cette vision d'une ville planifiée en fonction de l'urbanisme unitaire est brusquement gâchée lorsque Straram arrive près du quartier italien. Il constate que cette section de la ville « s'étale en banlieue. Entrepôts, voies ferrées, buildings en briques sales, alignements de petits pavillons mal coquets, cafés anonymes¹⁰¹ ». De l'unité d'ambiance baroque, Straram passe à celle de la banlieue dont les cafés anonymes symbolisent la glaciation de la vie quotidienne.

Ce premier parcours établit dès lors une psychogéographie de Montréal caractérisée par l'hétérogénéité sociale et culturelle et, sur le plan physique, par une architecture et une forme urbaines d'influence américaine et européenne. Dans un poème sur Montréal, Straram résume bien cette image de la ville qu'il a acquise au cours des années 1960.

Drapeau dictature dénaturation absurde/abjecte
(autoroute Concordiavillageolympique) la détérioration
détériore

COUPEZ LES ARBRES
mais c'est ville que j'aime

Éreintements
errances émeuvent baroque populaire (escaliers pignons
rotondes

baies ruelles jardins)
décor/vécu à nul autre pareil défiguré in english made in
U.S.A

mais c'est ville que j'aime comme aucune au monde
MONTRÉAL¹⁰².

La nouvelle *Tea for one* inclut les deux aspects de la dérive urbaine situationniste, soit l'impact affectif du milieu urbain et un relevé de l'espace psychogéographique. Le trajet de retour est caractérisé par un parcours labyrinthien et l'adoption d'un comportement ludique et rêveur. Afin de varier le décor, Straram emprunte un circuit en zig-zag et effectue plusieurs détours. Il se laisse attirer par une affiche publicitaire sur telle rue, tourne soit à droite, soit à gauche, parce qu'il aime le nom d'une rue ou encore parce qu'il a aperçu un petit café. Le spectacle des escaliers des logements bordant la rue Saint-Dominique évoque en lui plusieurs impressions associées à l'architecture de l'urbanisme unitaire.

Spectacle que j'ai déjà remarqué à l'est, dans les petites rues adjacentes à Saint-Hubert et Papineau, et que je n'ai jamais vu qu'à Montréal : ces centaines d'escaliers qui montent au premier étage, et parfois au second, droits parfois, le plus souvent en spirales, devant les façades. On a l'impression d'escalades invraisemblables, d'un décor de théâtre populiste, d'une gymnastique inutile et bizarre. Il y a je ne sais quelle allégresse et je ne sais quel charme baroque dans tous ces escaliers qui montent devant les maisons, en pleine rue¹⁰³.

Plus tard, il dérive sur la rue Sanguinet, « rue triste, fermée, de banlieue sinistre et bancale, une rue sanguinaire sans un mot » et associe ce quartier ouvrier au quartier arabe de Paris qu'il fréquentait avec Chtcheglov¹⁰⁴. Straram était loin de se douter que, dans ce quartier aux « façades insalubres, tordues, lépreuses, lézardées », il allait participer à l'aventure du Conventum et animer des ateliers pour l'Atelier d'expression multidisciplinaire (l'ATEM). À la fin de sa dérive, Straram indique que le quadrilatère Sainte-Catherine/Saint-Laurent/Ontario/Craig constitue « (s)es lignes de démarcation, (s)es équateurs, jetées d'où voir et vivre les archipels de l'insomnie et les réveils d'îles¹⁰⁵... ». Il s'agit pour lui d'un espace où les gens se reconnaissent.

Ainsi, la ville comme espace de dérive caractérise la pratique et la vision urbaines de Straram. Dans ses chroniques, ses livres et ses

émissions de radio, Straram fait fréquemment référence à cette pratique urbaine. Par exemple, l'une des chroniques de Straram dans la revue *Liberté* relate « dans une durée littéraire, aussi proche que possible de la durée réelle », la dérive urbaine qu'il effectue avec le réalisateur Alain Resnais lors de sa visite à Montréal.

Alain Resnais à Montréal a accepté de participer à tout ce qui pourrait directement ou indirectement aider le Centre d'art de l'Élysée, demandant seulement s'il pourrait profiter de quelques heures pour **dériver**, la dérive lui paraissant le seul moyen de connaître un peu une ville étrangère – (je crois que nous sommes quelques-uns convaincus de l'excellence de ce procédé¹⁰⁶.)

Ils dérivent au hasard des courses de taxi sur le Plateau Mont-Royal et sur les rues Saint-Denis, Saint-Christophe et Sainte-Catherine. Au cours de cette dérive, Resnais ne cesse de photographier l'espace urbain, soit « une arcade, une vue avec son alignement insensé d'escaliers, une publicité délirante [...] l'édifice sur Craig, devant St-Urbain, qui a brûlé dernièrement est entièrement recouvert depuis de blocs de glace assez fabuleux¹⁰⁷ ». Ils longent le boulevard Saint-Laurent et photographient le théâtre Midway, et, par la suite, effectuent une excursion dans le quartier chinois. Resnais et Straram adoptent même un comportement ludique au cours de la dérive.

Comment maintenant dire cette dérive sur la rue Sainte-Catherine, chez Bertrand-disques et chez Eaton ? Comment raconter l'achat chez Eaton, au rayon quincaillerie, à des vendeuses abasourdies, de tous les objets à peu près inutilisables une fois subtilisée la notice explicative¹⁰⁸ ?

Ce passage révèle alors la grande difficulté qu'éprouve Straram à communiquer par écrit l'expérience ludique d'une dérive. Une difficulté que partage l'Internationale situationniste à en juger par l'absence de compte rendu de dérive décrivant cet aspect. À partir des années 1970, la composante ludique de cette pratique urbaine

dans l'œuvre de Straram sera éclipsée au profit de relevés psychogéographiques. Le passage suivant caractérise le style qu'il adopte alors afin de décrire différentes unités d'ambiance de Montréal.

Trottoir est, entre librairie Déom et le clocher Saint-Jacques à la beauté brute de garouine bleui par le froid qui lamine le ciel, l'Atelier Nouvelle Compagnie Théâtrale, Louis Quilicot/bicyclettes, restaurant La Pichollette/Terrasse du Quartier Latin, café Soma, Éditions du Jour, Antoine Robichaud luthier, Librairie Encyclopédique, La Bouquinerie/La librairie Québécoise, café Picasso, les Durs à Cuir, Saint-Malo/Bistro à Jojo, la Galoche le café à fleurs oranges et crème glacée molle et tilleul le plus sympathique sur ce trottoir « in », la Chasse-Galerie/antiquités, artisanat, l'Alternatif/magasin québécois du disque rock (et musique noire américaine d'aujourd'hui et prospective du 21^e siècle). Des deux bords, Tourist-Rooms en masse¹⁰⁹.

Ce passage décrit la dérive qu'il fait pour se rendre à un nouveau café qu'il fréquente peu après son retour de la Californie au début des années 1970. Le processus descriptif de Straram est similaire à celui qu'utilise *Potlatch* pour décrire les espaces urbains privilégiés par l'Internationale lettriste. Il s'agit d'une longue liste de lieux notés en fonction de certaines caractéristiques spécifiques : un état d'âme, une atmosphère ou une construction architecturale originale. L'énumération des lieux cherche à restituer l'impact visuel qu'éprouve le psychogéographe au cours d'une dérive dont chaque pas annonce un nouveau lieu au sein de l'unité d'ambiance. Cet ensemble hétéroclite de lieux est alors harmonisé par le rapport affectif qui définit l'ambiance de la rue ou du quartier propre à la construction de situations/moments. Dans ce cas-ci, il s'agit de l'appropriation du café L'Étoile (1616, rue Bernard), « un établissement où s'établit un lien profond avec (Straram) à partir d'une identité fondée dans l'anonymat, la place publique à hauteur d'hommes¹¹⁰ ».

Ainsi, la pratique de la dérive de Straram se démarque de la flânerie et des déambulations surréalistes par son caractère ludique associé à la transformation et à l'appropriation de l'espace. Cette pratique urbaine de Straram témoigne d'un mode de vie qui s'oppose

radicalement à celui dicté par l'organisation sociale et physique de la ville rationnelle et fonctionnelle. Pour Straram, l'espace est un terrain de jeu qu'il s'approprie pour ses propres fins. Cette pratique urbaine est conçue dans le cadre de la lutte contre l'aliénation et la routine de la vie quotidienne. La sécurité et le conformisme des trajets habituels de l'individu sont bouleversés par la dérive. Cette pratique fait éclater le petit univers restreint que l'on parcourt quotidiennement dans la ville. La dérive offre l'occasion de vivre et de connaître l'ensemble des conditions d'existence des citoyens au sein de multiples milieux urbains. De la même façon que le flâneur n'appartient à aucune classe sociale, le *dériveur* est libre de toute attache économique qui impose une routine et un mode de vie aliénant.

La Terre à boire : une image ludique de Montréal

Dans le film *La Terre à boire*, Montréal est présentée comme un espace de dérive. En 1964, Straram écrit le scénario et le dialogue et joue un rôle de figurant dans le film de Jean-Claude Bernier, *La Terre à boire*¹¹¹. Comme nous l'avons déjà mentionné, ce film s'inscrit dans cette « découverte » de Montréal au cours des années 1960 par les cinéastes québécois. Cette période de développement du cinéma « moderne » au Québec fut alimentée par l'établissement de l'Office national du film à Montréal (1956) et l'avènement de la télévision. Selon Euvrard, ces deux événements ont permis aux cinéastes québécois de « travailler au Québec dans des institutions fédérales échappant au contrôle idéologique des notables canadiens-français traditionnels¹¹² ». Ainsi, de 1960 à 1965, une importante production de courts métrages met en scène l'espace montréalais en illustrant les conditions de vie des travailleurs (*À Saint-Henri le 5 septembre*) et son caractère multiculturel (*Golden Gloves, Un jeu si simple, Dimanche d'Amérique*)¹¹³. Le thème de la ville comme lieu d'initiation et d'occasions favorables pour les jeunes est illustré par *À tout prendre, La Terre à boire* et *Le Chat dans le sac*¹¹⁴. En 1965, la ville de Montréal est un personnage à part entière dans le film de Gilles Carle, *La Vie heureuse de Léopold Z*¹¹⁵. Ce film raconte les déboires de Léopold, pré-

posé au déneigement, au cours d'une tempête de neige la veille de Noël. Pour Euvrard, un des aspects remarquables de ces films est « l'aisance avec laquelle les personnages se déplacent dans la ville, la fluidité de leurs parcours, les sentiments de l'espace urbain¹¹⁶ ».

Cette période du cinéma québécois correspond à l'émergence du cinéma direct. Ce dernier désigne « un cinéma qui capte en direct (sur le terrain – hors studio) la parole et le geste au moyen d'un matériel (caméra et magnétophone) synchrone, léger et facilement maniable, c'est-à-dire un cinéma qui établit un contact direct avec l'homme, qui tente de coller au réel le mieux possible¹¹⁷ ». Il n'est donc pas surprenant de constater une attention toute particulière dans les films de Jutras, Carle et Groulx portée aux scènes de la vie quotidienne à Montréal¹¹⁸. Une deuxième influence importante dans la représentation de la vie quotidienne et de l'espace urbain provient des cinéastes de la Nouvelle Vague française de la fin des années 1950. Les techniques cinématographiques et les thèmes abordés par le cinéma de la Nouvelle Vague inspirent profondément les cinéastes québécois. La Nouvelle Vague a démontré qu'il était possible de faire du bon cinéma de fiction sans grande expérience de tournage et, souvent, sans argent. L'aventure cinématographique de Straram avec *La Terre à boire* est donc profondément influencée par le cinéma de la Nouvelle Vague et son maître à penser, Jean-Luc Godard.

La Terre à boire raconte l'histoire amoureuse de Barbara (Geneviève Bujold), une jeune bourgeoise naïve, et de Patrick (Patrick Straram), un jeune intellectuel impénétrable, anticonformiste et chroniqueur culturel et artistique à la radio. Straram joue donc son propre rôle¹¹⁹. Patrick est marié avec Diane (Pauline Julien), une célèbre chanteuse qui habite dans une villa luxueuse. Le départ outre-mer de Michel (Gilles Pelletier), le père de Barbara, permet à Patrick de passer plusieurs jours avec sa maîtresse. Le couple vit une série de moments intenses de plaisir et d'actes spontanés. Tous deux se promènent, à pied ou en voiture, dans les rues de Montréal, en particulier sur la rue Sainte-Catherine et la rue Dorchester. Ils invitent à dîner Dominique (Patricia Nolin), dîner au cours duquel les deux femmes écoutent avec fascination les propos de Patrick au sujet de l'amour libre et de la communication entre homme et femme. En-

suite, les deux amoureux passent une journée dans les manèges du Parc Belmont, se promènent dans le parc du Mont-Royal et vont à un bal masqué donné par la femme de Patrick. Barbara, ne sachant pas que Patrick est marié, invite Diane à rejoindre son père à Nice lors de sa tournée en Europe. Le bal terminé, Patrick part avec Barbara et passe deux journées entières avec elle sans retourner chez lui. À son retour, Diane, quelque peu jalouse, lui fait une scène et Patrick la quitte à nouveau pour rejoindre sa maîtresse. Michel informe Barbara de son retour à Montréal. Elle s'empresse, en compagnie de Patrick, d'aller l'accueillir à l'aéroport de Dorval. À la surprise de Patrick, Michel arrive en compagnie de Diane. Fou de jalousie, il quitte précipitamment l'aéroport. La dernière scène se déroule dans une voiture le long des quais du port de Montréal. Patrick annonce à Diane qu'il désire la quitter. Diane, ne désirant pas le perdre, fonce à toute vitesse dans un mur. Patrick sort de la voiture couvert de sang, marche vers un navire et tombe dans le fleuve Saint-Laurent.

Le film comporte très peu de dialogues. La relation amoureuse entre Barbara et Patrick est présentée sous la forme d'une série de moments/situations intenses, passionnés et ludiques. L'espace urbain de Montréal est alors un décor matériel, un terrain de jeu au sein duquel l'*homo ludens* (Patrick et Barbara) vit selon ses passions et ses désirs. L'image de la ville dans le film *La Terre à boire* est aussi basée sur un jeu de va-et-vient entre deux représentations urbaines : celle de la métropole américaine moderne et celle de la ville européenne¹²⁰.

Montréal, ce « décor/vécu à nul autre pareil défiguré in english made in U.S.A. » apparaît dès le début du film avec une prise de vue panoramique du centre-ville la nuit¹²¹. On y voit le fleuve Saint-Laurent et à l'arrière-plan s'étend la ville éclairée par la lumière de ses gratte-ciel. En 1964, le paysage urbain de Montréal commence à être dominé par les gratte-ciel, tels l'édifice CIL (1962), la tour de la Banque canadienne impériale de commerce (1959-1962) et la Place Ville-Marie (1958-1962). La présence de grues sur les chantiers de certains de ces édifices indique le processus de modernisation en cours à l'époque. Cette image de Montréal en tant que métropole moderne américaine est réaffirmée par la prise de vue, à partir de la rue Dorchester, de l'imposante architecture de la Place Ville-Marie,

les différentes séquences tournées à l'aéroport de Dorval et les nombreuses scènes illustrant l'activité sociale et commerciale des rues Sainte-Catherine, Dorchester et Saint-Laurent.

Le mouvement et la vitesse caractérisent le rythme de vie de la métropole. Le va-et-vient des avions à l'aéroport de Dorval et l'activité frénétique des gens éblouis par les néons et les vitrines des magasins donnent l'impression que Montréal ne dort jamais (*24 hours city*). Ainsi, la ville apparaît comme la scène d'un spectacle offrant une multitude de choses à voir (vitrines de magasins, affiches de cinéma, foule) et à entendre (bars, cafés, spectacles, accordéonistes).

Dans *La Terre à boire*, la modernité se révèle beaucoup plus dans la transformation des valeurs et l'adoption d'un mode de vie ludique que dans l'érection des gratte-ciel et la présence de la société de consommation. On décèle chez les personnages une liberté d'action et de mouvement qui stimule la réflexion et l'action. Plusieurs scènes de la vie quotidienne témoignent de ce mode de vie ludique qu'adoptent les personnages. Par exemple, Barbara et Dominique jouent au mannequin dans une salle d'essayage. Plus tard, Patrick, en compagnie de Barbara, arrête brusquement sa voiture au milieu de la rue et court chez un fleuriste pour acheter des fleurs. Cette image de l'*homo ludens* circulant dans les rues de Montréal parmi la foule atteint son paroxysme lorsque Patrick, après avoir spontanément acheté un livre dans une librairie, se met à courir dans les rues du centre-ville de Montréal. Cette course frénétique parmi les passants est accompagnée d'une trame sonore jazzy¹²². Un montage de prises de vues sous divers angles de l'arrivée de Patrick au coin des rues Sainte-Catherine et de la Montagne (magasin Ogilvy's) symbolise le caractère labyrinthien de la ville moderne. Le comportement ludique de Patrick est à son comble lorsque, parmi les gens qui s'assemblent autour de lui, il pose le livre sur la plaque commémorative du magasin Ogilvy's et y inscrit une dédicace. Il s'agit d'une mise en abyme puisque la dédicace est le titre du film. La ville apparaît dès lors comme un théâtre, un espace de jeu qui offre de multiples possibilités intellectuelles (librairies, École des arts et métiers) et culturelles (cinéma)¹²³.

La représentation de Montréal à l'image d'une ville européenne, à mi-chemin entre Paris et la cité-jardin, survient immédiatement après avoir dépeint celle-ci comme une métropole américaine moderne. Après la scène du départ de Michel à l'aéroport de Dorval, Barbara se dépêche pour ne pas arriver en retard à un cours de dessin à l'École des arts et métiers (entre les rues Saint-Denis et Sainte-Catherine). L'architecture européenne de cet édifice et l'atmosphère de la session de dessin, où pose un modèle nu entouré de chevalets et de jeunes artistes, transportent le spectateur dans un tout autre univers. C'est donc par le biais de la culture et de l'architecture que l'image de la ville européenne est superposée à celle de la ville américaine. Montréal est alors un microcosme de Paris. Barbara, Dominique et Patrick vont à un bal masqué dans une villa bourgeoise entourée d'arbres. L'appartement de Barbara ressemble à un petit studio de Saint-Germain-des-Prés. On mentionne que Patrick fréquente certains lieux de rencontres artistiques de la ville (l'Asociación Española), et on le voit dans son appartement en train de siroter un verre de vin et de lire la revue *Parti pris*. Un accordéoniste jouant pour le jeune couple en face du magasin La Baie sur la rue Sainte-Catherine est tout ce qu'il y a de plus parisien. Une marche dans le parc du Mont-Royal donne l'impression que Patrick et Barbara sont au bois de Boulogne, à Paris. Finalement, la scène finale au port de Montréal aurait pu tout aussi bien être tournée au bord des quais de la Seine.

On a déjà mentionné que cette transposition de l'atmosphère parisienne dans la représentation de Montréal était fréquente dans l'œuvre de Straram. En ce qui concerne *La Terre à boire*, ce phénomène s'explique aussi par l'influence du cinéma de la Nouvelle Vague. Le film de Bernier et Straram est un pastiche du cinéma de la Nouvelle Vague tant au niveau visuel (méthode de tournage, angles et prises de vues) qu'au niveau de l'histoire (la vie quotidienne relatant les hauts et les bas d'un groupe de jeunes gens). Toutefois, au-delà de cette transposition d'images et de l'influence de Godard, Straram incorpore la vision urbaine de l'urbanisme unitaire par la construction de moments/situations, la dérive et un mode de vie ludique.

Californie : l'homo ludens en dérive

Le séjour de Straram en Californie (1968-1970) résulte d'une aliénation croissante au sein du milieu culturel montréalais. En 1971, Straram explique son exil californien lors d'une interview pour *La Presse*.

Je suis allé en Californie parce que je venais, coup sur coup, de perdre mon emploi à *Sept-Jours*, à *TV-Hebdo*, à *MacLean* [...] Bref, plus de travail. Écœuré de travailler dans le vide. Je ne me prends pas pour autant pour un saint, je me prends pour un don Quichotte [...] Il fallait donc quitter la rue, ici à Montréal : pour moi, et en terme (sic) d'utilité pour la société au sein de laquelle je vis, il fallait aller écrire. En Californie, on m'a reçu¹²⁴.

Cette longue dérive est rapportée d'abord par la publication d'*En train d'être en train vers où être, Québec...*, un journal tabloïd publié le 4 avril 1971. Ce dernier est par la suite reproduit en 1972 dans le recueil *Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon*¹²⁵. Cet ouvrage se divise en deux parties, chacune de vingt-quatre séquences. La première partie, *Irish coffees*, relate sous forme de poèmes et de courts textes les premières impressions de Straram de la Californie à partir du No Name Bar de Sausalito en banlieue de San Francisco. La deuxième partie, *Vin rouge*, datée de 1969 et 1970, comporte des textes plus longs et raconte les moments/situations de sa dérive lors de son séjour au ranch *Vallée de la Lune* (alias Mar-Jon) à Sonomac.

Le projet d'écriture de cette dérive est ambitieux. Témoin du mouvement contre-culturel américain, Straram cherche un nouveau langage pour décrire sous une forme nouvelle la convergence des innombrables changements culturels, économiques et politiques liés aux mouvements de contestation américains. Il cherche à exprimer la transformation culturelle qui se manifeste à travers la musique, la drogue, l'amour libre, le *peace and love*, la lutte contre la guerre du Vietnam, le racisme, etc.

C'est le pourquoi ici du graffiti et de folk-rocks. Inscriptions, n'importe où, selon l'inspiration/impulsion du « moment ». Dans une « permanence » de sons, de cadences, de combinaisons, d'associations de matières, permanence fondamentalement celle du folk-rock, cet univers sonore [...] que je circonscrirai ici entre Bob Dylan, Rolling Stones, The Band et Grateful Dead. Accessoirement, on peut aussi bien sûr mentionner miniatures, vignettes, ballades, tableaux d'un opéra, solos au long d'une jam-session, affiches, panoramiques, gags dont on fait un récit fabuleux en buvant entre camarades dans une taverne ou sur le bord d'une route¹²⁶.

Cette vision « sonore et musicale » de la Californie et de la contre-culture s'inspire d'un texte de Lefebvre traitant, entre autres, du rôle ambigu de la musique au sein de l'environnement urbain¹²⁷. Straram considère que la musique dans les mouvements de contestation et les mouvements underground représente la dernière instance de la répression, le contre-espace et le contre-regard de la vie aliénée. Ainsi, le jazz correspond à une musique révolutionnaire d'émancipation pour les Noirs, et le folk-rock (rock and roll) à la rébellion de la jeunesse¹²⁸. Afin de rapporter textuellement sa dérive dans cet espace de révolte marqué par la musique, Straram renoue avec l'écriture métagraphique situationniste qu'il considère « comme morale, comme méthode d'approche du et de participation au monde, comme mode et style de vie¹²⁹ ». Il utilise donc le procédé littéraire de l'écriture métagraphique pour décrire les moments/situations de sa dérive californienne en jouant avec les mots, la typographie, la langue (anglais et français), la mise en pages, les polices, l'inclusion de photographies, d'affiches, etc.

Le jeu est donc à la base de la rédaction d'*En train d'être en train vers où être, Québec...* et d'*Irish coffees*. Par exemple, dans *Irish coffees*, l'aspect ludique est introduit au début des différentes sections du recueil par le biais de citations d'auteurs surréalistes (Breton, Queneau) portant précisément sur les jeux de langage, l'imagination et la poésie. L'ouvrage de Straram est le compte rendu de la dérive d'un *homo ludens* qui relate l'adoption de comportements expérimentaux et

décrit (relevé de terrain) certains espaces psychogéographiques culturels et politiques de la contre-culture californienne. Tout comme les comptes rendus de dérives situationnistes, celui de Straram relève d'une expérience intense et personnelle difficilement déchiffrable à moins d'y avoir participé.

La première partie, *Irish coffees*, est caractérisée par de courts textes (style télégraphique) relatant des moments/situations survenus en 1968 à Berkeley et à Sausalito.

À 10 heures 10
 au Grill Callie
 6ème rue entre Folsom et Clementina
 après la nuit en prison de San Francisco
 et une sentence suspendue de 30 jours
 pour ivresse sur la voie publique je crois
 je bois 3 Lucky Lager
 et m'achète des Lucky Strike¹³⁰.

De Saint-Germain-des-Prés en passant par Montréal jusqu'en Californie, Straram a fréquemment opéré des dérives en état d'ébriété. Ainsi, le voyage de Montréal à San Francisco se déroule dans un état d'ivresse conduisant à un comportement scandaleux. L'alcool a été pour Debord, Straram et plusieurs situationnistes le compagnon de route par excellence pour expérimenter de nouveaux comportements et opérer des dérives. Alors que Debord écrit un « éloge » à l'alcool dans *Panégyrique*, tome premier, Straram discute de son alcoolisme lors du tournage du film *Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi* de J.-G. Séguin. Il n'est donc pas surprenant de constater que les principaux espaces psychogéographiques californiens de Straram sont des bars et des cafés, soit le No Name Bar à Sausalito, le Heinhold's First and Last Chance, un bar à Oakland où buvait Jack London, de même que son ranch et les ruines de sa maison baptisée *Wolf House*.

Il y a un élément de pèlerinage littéraire important dans la dérive californienne de Straram, qui suit les traces de Jack London (*Le Cabaret de la dernière chance*, *Le Talon de fer*) et de Malcolm Lowry (*Au-dessus d'un volcan*), deux auteurs qu'il a découverts au cours de sa jeunesse. On constate à nouveau l'appropriation et l'interprétation

symbolique de l'espace par le biais de l'imaginaire (littéraire). Ainsi, au cœur de la contre-culture américaine, Straram termine une dérive ayant débuté trente ans plus tôt dans sa chambre du grenier de la maison des Haies chez sa grand-mère en compagnie des livres de Malcolm Lowry et de Jack London.

À près de 40 ans, toutes les digressions de Malcolm Lowry sur les lois des séries et les coïncidences/structures n'ont plus de surprise pour moi, j'ai entièrement assimilé pourquoi j'aimais tant Karl [*son oncle*], comme lequel j'entends « finir » et dont j'ai demandé la collection des livres de Jack London à mon père, qui m'en a déjà envoyé certains, quand je vivais sur le ranch Mar-Jon à Vati, à Sonoma, à 5 milles du ranch [de] Jack London¹³¹.

En Californie, Straram crée son propre espace psychogéographique culturel et politique en s'appropriant les lieux qu'il associe à des espaces de rencontre de Montréal et de Saint-Germain-des-Prés. Le No Name Bar, où on lui offre des bières gratuitement à tous les jours, devient pour lui l'équivalent de l'Asociación Española. Le café Mediterraneo lui rappelle le Mabillon et La Pergola. Le Bill's Drive In (un petit magasin de bière près du ranch *Vallée de la Lune*) et les bars/restaurants Stone House et Juanita constituent de véritables « **lieux de rencontres** » qu'il assimile à nouveau à l'Asociación Española et à la taverne Novo Rex. Cet espace psychogéographique inclut un cinéma de répertoire à Berkeley, le Telegraph Repertory Cinema, animé par Tom Luddy le Sunrise Wolf, que Straram considère comme son Centre d'art de l'Élysée en Californie¹³². Les textes de la deuxième partie, *Vin rouge*, illustrent très bien cette interpénétration des lieux de dérives parisiens, californiens et montréalais. Par exemple, le texte *Un rose le poids de toi et moi dans tout ce rose Big Pink* constitue un relevé psychogéographique de Berkeley comparable à la nouvelle montréalaise *Tea for one*. Dans ce relevé, Straram fait constamment allusion à la pratique urbaine de la dérive afin de décrire différents éléments d'unité d'ambiance (rues, magasins, théâtres et bars) et leur impact affectif.

À la vitesse du nom qu'elle porte à merveille l'avenue
 Telegraph
 de tant de magasins de disques les musiques giclées dans
 la rue [...]
 librairie Shakespeare & Co. et librairie Moe's (Moïse ?)
 boutiques à l'insolite extravagant mot de passe et style de
 vie
 et la boutique à Miller à la stupéfiante beauté
 kaléidoscope [...]
 et je dérive
 le même et autre
 fouillant en moi et la musique de Big Pink
 quel est le langage que je parle l'amour que je fais
 nourri des poèmes d'Aragon de Cendrars de Neruda de
 Miron
 de tant de blues et de tant de folk-rock
 face à face avec « La Société du spectacle » de l'ami Debord
 « l'extrémisme cohérent des Situationnistes »
 café au lait ou café expresso
 au Mediterraneum
 qui me rappelle Mabillon et Pergola¹³³.

Pour Straram, l'environnement urbain n'est pas neutre. La dérive permet de révéler le conflit spatial entre la production de l'espace « spectaculaire » et les lieux publics de résistance culturelle et politique. Que ce soit à Saint-Germain-des-Prés au cours des années 1950, en Californie pendant les années 1960 ou à Montréal, les foyers de résistance et d'opposition à la société capitaliste dans la ville se trouvent dans la rue, les cafés, les bars et autres lieux de rencontre et de regroupement.

La première partie d'*Irish coffees* se termine par un montage de six pages de photographies composé d'une photo du bar First and Last Chance de Jack London, de la reproduction de la couverture des livres de Gaston Miron (*L'Homme rapaillé*) et de Pierre Vallières (*Nègres blancs d'Amérique*), de photos de Buster Keaton, Janis Joplin, Brecht, d'un musicien de jazz et du groupe Grateful Dead. Ce collage d'images illustre visuellement la dérive passionnelle, politique et culturelle de Straram, de Saint-Germain-des-Prés, en passant par

Montréal, jusqu'au milieu contre-culturel californien. Le collage des cartes du Québec et de la Californie utilise la technique du montage photographique (illustration 5.11). Cette nouvelle carte n'est pas sans faire écho à la cartographie « influentielle » de Debord et d'Asger Jorn (illustrations 6.5 et 6.6). Straram utilise la même technique cartographique que celle employée pour la carte de *Naked City* afin d'illustrer l'espace psychogéographique. Il s'agit du détournement de deux segments de cartes géographiques sur lesquelles il indique, par des points noirs, les villes de Montréal et de Saint-Antoine-sur-le-Richelieu, au Québec, et les villes de San Francisco, Berkeley, Sausalito et Sonoma en Californie¹³⁴. Une flèche à double sens permet d'illustrer l'interpénétration politique et culturelle entre les divers espaces psychogéographiques des villes qu'il affectionne. Une légende composée d'une iconographie symbolique permet d'exprimer la transformation de la vie quotidienne liée aux espaces affectifs. Le petit icône de l'Amérindien et le symbole de la lutte révolutionnaire représentent l'adoption d'une nouvelle attitude, celle de l'Amérindien errant, et la radicalisation politique de Straram au cours de sa dérive californienne.

Les textes de *Vin rouge* relatent en détail les moments/situations caractérisés par l'adoption de nouveaux comportements expérimentaux. En Californie, Straram poursuit son projet de transformation de la vie quotidienne dans le cadre d'une quête identitaire visant à devenir maître de son espace et de son histoire. Il peaufine son image de nomade et accompagne sa signature de quatre signes amérindiens :



Ces signes représentent respectivement « camaraderie, élimination des ennemis, paix, accomplissement intégral¹³⁵ ». L'intérêt de Straram pour la lutte des Amérindiens est issu de l'occupation d'Alcatraz par le groupe d'activistes Indians of All Tribes représentant différentes tribus amérindiennes des États-Unis. Straram considère l'occupation d'Alcatraz par les Amérindiens comme l'un des « moments intenses et instructifs » de son séjour californien¹³⁶.

L'occupation d'Alcatraz débutera au mois de novembre 1969 et se terminera en 1971. Cette occupation aura un retentissement international et sensibilisera le public américain aux conditions de vie des Amérindiens. C'est après Alcatraz que le gouvernement américain change sa politique des affaires indiennes et adopte des mesures d'autodétermination.

ILLUSTRATION 5.11

**Carte psychogéographique de Montréal
et de la Californie par Patrick Straram ¹³⁷**



Straram appuie l'occupation d'Alcatraz et reproduit la *Proclamation to the White Father and all His Peoples* d'Indians of All Tribes avec quelques photos dans le journal tabloïd *En train d'être en train vers où être, Québec...* Il mentionne également cette lutte dans *Irish coffees*¹³⁸. À l'atelier de Vaillancourt à San Francisco, il rencontre Blue Cloud, un des principaux agitateurs d'Alcatraz. Ce dernier lui offre la fameuse affiche de Sitting Bull qui est reproduite à la fin du journal tabloïd *En train d'être*. Cette affiche de Sitting Bull fut modifiée par Straram qui n'appréciait pas le crucifix qu'il portait autour du cou. Straram colle « un cercle de beads d'un très stylisé Thunderbird, l'Oiseau du Tonnerre, le porteur sacré de toute joie à jamais, de l'accomplissement intégral de l'homme réel » afin de cacher le crucifix¹³⁹.

Indians of All Tribes revendique l'appropriation de l'île d'Alcatraz pour y établir quatre centres institutionnels (éducatif, spirituel, écologique et de formation) afin de renouveler la culture amérindienne. Les contestataires prévoient transformer Alcatraz en musée afin de symboliser l'oppression de leur peuple.

Une section du musée présente les objets que l'homme blanc a donnés aux Amérindiens en retour des terres et des vies qu'il a prises : maladies, alcoolisme, pauvreté, effondrement de la culture. (Symbolisés par des vieilles boîtes de conserve, fil de fer barbelé, pneus, contenants de plastique, etc.). Les cellules de la prison seront conservées comme symbole des prisonniers amérindiens qui ont été incarcérés pour avoir défié l'autorité de l'homme blanc et de ceux qui ont été emprisonnés dans les réserves¹⁴⁰.

Ce détournement architectural aurait plu aux situationnistes, ainsi que l'affiche d'agit-prop d'Indians of All Tribes ayant pour slogan « Une révolution n'est pas un spectacle ! Il n'y a pas de spectateurs ! Tout le monde y participe sans le savoir¹⁴¹ ! ». L'image de l'Amérindien adoptée par Straram trouve ses sources dans ce mouvement révolutionnaire qui revendique l'appropriation de l'espace et de sa culture. Plusieurs éléments de cette lutte ne sont pas sans rappeler à Straram le discours situationniste de l'appropriation de l'espace et de la lutte contre l'aliénation. En adoptant le nom de

Bison ravi, Straram fait le pont entre son passé situationniste de Saint-Germain-des-Prés et une vision de l'américanité associée à l'image de l'Amérindien militant contre l'oppression.

Ainsi, les différents textes de *Vin rouge valley of the moon* relatent l'expérimentation de nouveaux comportements à propos de l'amitié (*Mort amor, lettres à la lettre*), de l'amour/camaraderie (*The blues is a feeling blues clair*), du désir de communication authentique (*Emploi du temps à plein temps*), de la drogue (*La myra belle l'amie licska*) et de la liberté sexuelle (*Joan my Lady Jane*). Ce choix n'est pas sans surprendre, le mouvement contre-culturel étant alors caractérisé par une explosion des comportements¹⁴². En ce qui concerne Straram, cette expérimentation s'inscrit dans une pratique (la dérive) et un mode de vie qui découlent de la critique de la vie quotidienne entreprise par Debord et Lefebvre.

Dès son arrivée en Californie, Straram constate « que tout le mouvement culturel, qui paraissait le plus dissident et le plus réfractaire a été complètement récupéré¹⁴³ ». En 1972, il publie un article cinglant sur la récupération bourgeoise de la musique et du phénomène contre-culturel associé à Woodstock¹⁴⁴. Ce qu'il retiendra de sa dérive au sein du mouvement contre-culturel, c'est son caractère politique : l'occupation d'Alcatraz par Indiens of All Tribes, les Black Panthers, la guerre du Vietnam, le racisme, la politique réactionnaire du gouverneur de la Californie, Ronald Reagan, la mort de Martin Luther King et la popularité de la révolution culturelle chinoise. Ces différentes questions politiques sont intégrées dans le discours de la vie quotidienne de Straram et illustrent la radicalisation de sa pensée politique. Cette dernière est d'autant plus singulière qu'elle relie les luttes politiques du Québec et celle des Noirs avec les luttes d'émancipation du Tiers-Monde. La vision politique de Straram, quelque peu incohérente et tous azimuts, est liée à un désir de dénoncer l'injustice, l'inconsistance et l'indifférence des individus vis-à-vis de la société capitaliste. On constate alors que sa dérive californienne a permis à Straram de redécouvrir ce qu'il avait appris des situationnistes et de Lefebvre, à savoir que la révolution nécessite une transformation de la vie quotidienne et de l'espace et « qu'il faut à tout révolutionnaire une part en lui **d'homo ludens**¹⁴⁵ ».

NOTES

¹ Chtcheglov, I., « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 15-20.

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ Constant, « Une autre ville pour une autre vie », *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 37.

⁵ Chtcheglov, I., « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *op. cit.*, p. 18.

⁶ Anonyme, « Critique de l'urbanisme », *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, p. 5-13.

⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁹ Chtcheglov, I., « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *op. cit.*, p. 16.

¹⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹¹ Huizinga, J., *Homo Ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris : Gallimard, 1972.

¹² Debord, G., « Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris ». In *Poitlatch (1954-1957)*, Paris : Gallimard, 1996, p. 203-206. Ce texte est aussi un détournement d'une enquête menée par les surréalistes au sujet des possibilités d'embellissements irrationnels d'une ville publiée dans le n° 6 de la revue *Surréalisme au service de la révolution*. Voir *Révolution surréaliste (1924-1929)*, Paris : Éditions J. Michel Place, 1975.

¹³ Chtcheglov, I., « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *op. cit.*, p. 16.

¹⁴ Voir Fillon, « Tout ordre neuf ». In Debord, G., *Poitlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 116-119 et « De l'ambiance sonore dans une construction plus étendue », *Ibid.*, p. 164-166 et « Le détournement comme négation et comme prélude », *Internationale situationniste*, décembre 1959, n° 3, p. 10-11.

¹⁵ Chtcheglov, I., « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *op. cit.*, p. 15.

¹⁶ Debord, G., « Positions situationnistes sur la circulation », *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 36.

¹⁷ *Id.*, *Poitlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁸ *Ibid.*, p. 208.

- ¹⁹ *Id.*, « Positions situationnistes sur la circulation », *op. cit.*, p. 36.
- ²⁰ Khatib, A., « Essai de description psychogéographique des Halles », *Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, p. 17.
- ²¹ Bernstein, M., « Le square des Missions Étrangères ». In Debord, G., *Poulatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 109-110.
- ²² Khatib, A., « Essai de description psychogéographique des Halles », *op. cit.*, p. 14 et p. 16 respectivement.
- ²³ Chtcheglov, I., « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *op. cit.*, p. 18.
- ²⁴ Debord, G., « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les Lèvres nues*, n° 6, septembre 1955, p. 13-14.
- ²⁵ Chtcheglov, I., « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *op. cit.*, p. 18.
- ²⁶ Debord, G., « Deux comptes rendus de dérives », *Les Lèvres nues*, n° 9, novembre 1956, p. 10-13.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 10.
- ²⁸ « L'architecture et le jeu ». In Debord, G., *Poulatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 157.
- ²⁹ Chtcheglov, I., « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *op. cit.*, p. 19.
- ³⁰ *Cahier métagraphique de Guy Debord, comportant des notes, des lettres et croquis adressés à Ivan Chtcheglov*, Fonds Patrick-Straram, Bibliothèque nationale du Québec, mss-391-9-2, non daté.
- ³¹ Debord, G. et G. J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n° 8, mai 1956, p. 8.
- ³² Voir Collectif, *Schwitters* (Catalogue MNAM), Paris : Centre Georges-Pompidou, 1994 et Elderfield, J., *Kurt Schwitters*, London : Thames and Hudson, 1985.
- ³³ Debord, G. et G. J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *op. cit.*, p. 2.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 3.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 7.
- ³⁶ Debord, G., *La Société du Spectacle*, Paris : Gallimard, 1992, p. 183.
- ³⁷ Debord, G., « L'architecture et le jeu ». In Debord, G., *Poulatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 156.
- ³⁸ Lausen, V., « Répétition et nouveauté dans la situation construite », *Internationale situationniste*, n° 8, janvier 1963, p. 58.
- ³⁹ Voir Straram, P., « Métagraphie : l'almanach manifeste », Montréal : Les Éditions de l'Aurore, p. 108-123. Debord précise dans une lettre à Ivan Chtcheglov : « Très jolies ébauches méta-

graphiques. Mon cher Ivan, je vais les rajouter à ma décoration murale (château d'Ivich par projection de Mercator) », voir Fonds Patrick-Straram, Bibliothèque nationale du Québec, mss 391-9-2. Une description détaillée de la chambre de bonne de Straram à Paris se trouve dans Straram, P., *Blues clair, quatre quatuors en trains qu'amour advienne*, Saint-Laurent, Québec : Éditions du Noroît, 1984, p. 98.

⁴⁰ *Id.*, « Tea for one », *Écrits du Canada français*, n° 6, 1960, réédité dans Straram, P., *Blues clair, tea for one/no more tea*, Montréal : Les Herbes rouges, n° 113-115, 1983, p. 35 ; voir notamment la recension de Marcotte, G., « Vie des lettres, Tea for one de Patrick Straram », *Le Devoir*, 19 mars 1960, et Fredette, N., *Montréal en prose, 1892-1992*, Montréal : l'Hexagone, 1992, p. 357-380.

⁴¹ *Ibid.*, p. 12.

⁴² *Ibid.*, p. 13. Ce dessin de Straram par Ivan n'est pas sans rappeler une page de *Mémoires* de Guy Debord où se trouve une photo de Straram entourée de courtes phrases. Voir Debord, G., *Mémoires*, Paris : Les Belles lettres, 1993 (c1958).

⁴³ À peine arrivé en Colombie-Britannique, Straram communique avec Debord en indiquant qu'il continue à être conséquent avec l'esprit de l'Internationale lettriste. « On ne m'a pas encore sorti du Canada !... Cela ne saurait tarder peut-être ? Mon comportement n'est plus seulement une énigme, il terrorise, sans qu'on puisse me reprocher aucun geste, aucun mot illicites. Au contraire, conduite exemplaire qui achève de dépayser... », voir Straram, P., « On nous écrit de Vancouver ». In Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁴ Straram, P., « Blues clair, tea for one/no more tea », *op. cit.*, p. 12.

⁴⁵ Vaneigem, R., « Commentaires contre l'urbanisme », *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, p. 34-35.

⁴⁶ Pour une revue détaillée des concepts d'habiter et d'habitat en urbanisme, voir « "Habitat" et "habiter" », *Urbanisme*, n° 298, janvier-février 1998.

⁴⁷ Voir Lefebvre, H., *La Révolution urbaine*, Paris : Gallimard, 1970.

⁴⁸ Voir Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, Paris : PUF, 1957.

⁴⁹ Vaneigem, R., « Commentaires contre l'urbanisme », *op. cit.*, p. 37.

⁵⁰ *Bribes 1* fait partie d'un projet d'écriture métagraphique autobiographique de Straram qui ne fut jamais complété. La série devait avoir sept volumes, soit Straram, P., *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, 1975 ; *Id.*, *Bribes 2 : Le Bison ravi fend la bise*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, 1976, suivi de *Bribes 3 : Le Stade du miroir/cinéma et politique*, *Bribes 4 : Fragments d'écrire*, *Bribes 5 : Morale/mon existentialisme marxiste*, *Bribes 6 : L'amour/camaraderie*, *Bribes 7 : Au jour le jour*. Une ébauche du matériel pour *Bribes 5*, *6* et *7* se trouve dans le Fonds Patrick-Straram, voir Bibliothèque nationale du Québec, mss 391-1-10, mss 289-1-1, mss 391-1-11.

⁵¹ Straram, P., *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, *op. cit.*, p. 21.

⁵² De 1958 à 1962, Straram habite successivement la chambre 13, 407 rue de La Gauchetière; 2, avenue Amesbury, app. 489; et 1769, rue Saint-Hubert, app. 2. De 1962 à 1968, il habite au 1415, rue Chomedey, app. 4. De retour de Californie, il emménage au 5040, avenue de l'Esplanade de 1971 à 1977. Vers la fin des années 1970, des problèmes de santé et de longues périodes d'hospitalisation affectent Straram. Il habite au 5051, avenue Papineau qu'il doit quitter à cause d'un incendie à l'étage du bas. Il terminera sa vie dans un HLM au 1650, rue Saint-Timothée, app. 405. Dans ses archives, Straram a conservé un dossier de plus de soixante photographies de ses logements, voir Fonds Patrick-Straram, Bibliothèque nationale du Québec, mss 389-14-11.

⁵³ Straram, P., *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, op. cit., p. 23.

⁵⁴ Straram, P., *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, op. cit., p. 22.

⁵⁵ Ce texte a été publié sous le même titre pour la première fois dans le n° 7 de la revue *OVO Photo*, mai 1972, p. 63-70.

⁵⁶ Straram, P., *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, op. cit., p. 105.

⁵⁷ Straram, P., *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, op. cit., p. 88.

⁵⁸ Straram, P., *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, op. cit., p. 89.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 85.

⁶¹ Conord, A.F., « Construction de taudis ». In Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, op. cit., p. 26.

⁶² Straram poursuit en indiquant que cet appartement avenue Papineau « est le premier dans ma vie qui me convienne si entièrement, avec à l'autre bout du couloir le salon, l'armoire violette à vitres dans le mur, la grande cuisine/salle à manger, la chambre à coucher peau de bison tous cataclysmes sur le lit... ». L'appartement était situé juste en face du cinéma *Le Bijou*. Le balcon du logis était « exactement au même niveau dans l'axe du vasistas de la cabine de projection ». Finalement, le texte est accompagné de deux photographies. La première montre Straram assis dans son appartement et est sous-titrée « du lieu où je vis et l'écris », et la deuxième montre Straram dans un studio radiophonique et est sous-titrée « au lieu où je dis l'écriture ». Voir, Straram, P., *Blues clair, quatre quatuors en trains qu'amour advienne*, op. cit., p. 100-101 et p. 113-114.

⁶³ *Id.*, *Blues clair, tea for one/no more tea*, op. cit., p. 46-47.

⁶⁴ Voir Séguin, J.-G., *Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi*, scénario, 1988, p. 176-177; *Id.*, *Work in Progress : vidéo 4 : une Labatt Bleue et un cigare...*, Cinémathèque québécoise, n.d.

⁶⁵ Benjamin, W., *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris : Petite Bibliothèque Payot/39, 1979, p. 82.

⁶⁶ Pour une analyse intéressante de l'œuvre de Baudelaire en relation avec la modernité et l'aménagement urbain de Haussmann, voir Bernam, M., *All That is Solid Melts Into Air*, New York : Penguin, 1982.

⁶⁷ Baudelaire, C., *Les Fleurs du mal*, Paris : Livre de Poche, 1972, p. 211.

⁶⁸ L'article de la destruction de la rue Sauvage a pour titre une citation détournée de Baudelaire, «La forme d'une ville change plus vite... ». In Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 224-225.

⁶⁹ Baudelaire, C., *Le Spleen de Paris*, Paris : Livre de Poche, 1972, p. 54.

⁷⁰ Benjamin, W., *op. cit.*, p. 82.

⁷¹ Traduction de l'auteur. La citation en anglais est la suivante : « the formation of the new shopper of the late nineteenth and twentieth centuries ». Voir Chorney, H., *City of Dreams : Social Theory and the Urban Experience*, Toronto : Nelson Canada, 1990, p. 130.

⁷² Voir Breton, A., *Nadja*, Paris : Gallimard, 172 (1998, 1964, c1928) ; Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris : Gallimard, 1953 (c1926). En ce qui concerne la relation entre les surréalistes et la ville, voir Bancquart, M.C., *Le Paris des surréalistes*, Paris : Éditions Seghers, 1972.

⁷³ *Id.*, « Pont-Neuf », *La Clé des champs*, Hollande : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1967, p. 276-277.

⁷⁴ *Id.*, « La confession dédaigneuse ». In *Les Pas perdus*, Paris : Gallimard, 1990 (c1969). Il est intéressant de voir que dans *Nadja*, Breton oppose la fréquentation de la rue au travail et admette qu'il est contraint « d'accepter l'idée du travail comme nécessité matérielle » (*Id.*, *Nadja*, *op. cit.*, p. 60). Trente ans plus tard, les membres de l'Internationale lettriste confrontés au même dilemme refuseront tout compromis et s'opposeront radicalement au travail.

⁷⁵ Pour une description détaillée de cette dérive, voir Breton, A., *Entretiens 1913-1952*, Paris : Gallimard, 1952.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Debord, G., « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, novembre 1956, p. 7. Ce texte sera reproduit dans *Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, p. 19-23.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁷⁹ Le texte de Breton « Pont-Neuf » (voir note 84) consiste en une description affective des espaces parisiens que les surréalistes fréquentaient, en particulier le quartier du Pont-Neuf. Au cours des mois de décembre 1953 et janvier 1954, les membres de l'Internationale lettriste opèrent une dérive dans ce quartier qu'ils adopteront pendant un certain temps. Voir « Deux comptes rendus de dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, novembre 1956, p. 10-13.

⁸⁰ Debord, G., « Théorie de la dérive », *op. cit.*, p. 6.

⁸¹ *Id.*, *Panégryrique*, tome premier, Paris : Gallimard, 1993, p. 51.

- ⁸² *Id.*, « Théorie de la dérive », *op. cit.*, p. 6.
- ⁸³ *Ibid.*, p. 9.
- ⁸⁴ Debord, G., « Théorie de la dérive », *op. cit.*, p. 8.
- ⁸⁵ Chtcheglov, I., « Lettres de loin », *Internationale situationniste*, n° 9, août 1964, p. 38.
- ⁸⁶ *Ibid.*, p. 38.
- ⁸⁷ Straram, P., *L'Air de nager*. In *Cahier pour un paysage à inventer*, Montréal, s. éd., n° 1, 1960, p. 36-52. Le titre provient du poème intitulé *Tournesol* de Breton. Voir Breton, A., *L'Amour fou*, Paris : Gallimard, 1966 (c1937).
- ⁸⁸ *Ibid.*, p. 37.
- ⁸⁹ *Ibid.*, p. 38.
- ⁹⁰ Debord, G., « Deux comptes rendus de dérive », *op. cit.*, novembre 1956, p. 10-12.
- ⁹¹ Voir *Lettre de Guy Debord à Patrick Straram* datée du 25 août 1960, Fonds Patrick-Straram, Bibliothèque nationale du Québec, mss 391-5-16, p. 2.
- ⁹² *Ibid.*, p. 2.
- ⁹³ C'est au cours de 1957, année de la création de l'Internationale situationniste, que sont produites et reproduites plus de quatre cartes psychogéographiques de Paris, soit *The Naked City* ; *Guide psychogéographique de Paris/Discours sur les passions de l'amour* ; *Axe d'exploration et échec dans la recherche d'un Grand Passage situationniste* ; *The Most Dangerous Game/Pistes psychogéographiques vraies ou fausses*.
- ⁹⁴ Voir *Lettre de Guy Debord à Patrick Straram* datée du 31 octobre 1960, Fonds Patrick-Straram, Bibliothèque nationale du Québec, mss 391-7-70.
- ⁹⁵ Straram, P., *Blues clair, tea for one tea/no more tea*, *op. cit.*
- ⁹⁶ Parmi les romans de l'époque, notons Basile, J., *La Jument des Mongole*, Montréal : Jour, 1964 ; Girouard, L., *La Ville inhumaine*, Montréal : Parti pris, 1964 ; Renaud, J., *Le Cassé*, Montréal : Parti pris, 1964 ; et deux importantes études sur Montréal et le roman : Vachon, G.A., « L'espace politique et social dans le roman québécois », *Recherches sociographiques*, vol. 7, n° 3, 1966, p. 259-279 et Sirois, A., *Montréal dans le roman canadien*, Montréal : Didier, 1968.
- ⁹⁷ Straram, P., *Blues clair, tea for one/no more tea*, *op. cit.*, p. 14.
- ⁹⁸ *Ibid.*, p. 16.
- ⁹⁹ *Ibid.*, p. 16.
- ¹⁰⁰ Ivain, G., « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *Internationale situationniste*, juin 1958, n° 1, p. 15.

- ¹⁰¹ Straram, P., *Blues clair, tea for one/no more tea*, *op. cit.*, p. 17.
- ¹⁰² *Id.*, 4X4/4X4, Montréal : Les Herbes rouges, 1974, p. 35.
- ¹⁰³ *Id.*, *Blues clair, tea for one/no more tea*, *op. cit.*, p. 28.
- ¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 29.
- ¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 30.
- ¹⁰⁶ Straram, P., « Resnais à Montréal », *Liberté*, n° 22, avril 1962, p. 277. Alain Resnais est un réalisateur français né à Vannes en 1922. Il a réalisé, entre autres, *Nuit et brouillard* (1955), *Hiroshima mon amour* (1959), *L'Année dernière à Marienbad* (1961), *Muriel ou le temps d'un retour* (1963), *La guerre est finie* (1966), *Je t'aime, je t'aime* (1968), *Providence* (1976), *Mon oncle d'Amérique* (1980), *La vie est un roman* (1983), *L'Amour à mort* (1984), *Mélo* (1986), *I Want to Go Home* (1989), *Contre l'oubli* (1991), *Smoking/No Smoking* (1993) et *On connaît la chanson* (1997).
- ¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 278.
- ¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 279-280.
- ¹⁰⁹ Straram, P., *Questionnement socra/critique*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, 1974, p. 148-149. Ce passage illustre la psychogéographie montréalaise dans l'œuvre de Straram.
- ¹¹⁰ *Ibid.*, p. 149.
- ¹¹¹ Bernier, J.G., *La Terre à boire*, Les Films du nouveau Québec, 1964. Les interprètes sont Geneviève Bujold, Pauline Julien, Patricia Nolin, Gilles Pelletier et Patrick Straram. La musique est de Stéphane Venne.
- ¹¹² Euvrard, M., « Représentation de Montréal au cinéma », *24 Images*, n°s 39-40, automne 1988, p. 58.
- ¹¹³ Aquin, H., *À Saint-Henri le 5 septembre*, ONE, Montréal, 1962 ; Groulx, G., *Golden Gloves*, ONE, Montréal, 1961 ; *Id.*, *Un jeu si simple*, ONE, Montréal, 1965 ; Carle, G., *Dimanche d'Amérique*, ONE, Montréal, 1961.
- ¹¹⁴ Jutras, C., *À tout prendre*, Les Films Cassiopée/Orion Films, 1963 ; Groulx, G., *Le Chat dans le sac*, ONE, Montréal, 1964.
- ¹¹⁵ Carle, G., *La Vie heureuse de Léopold Z*, ONE, Montréal, 1965.
- ¹¹⁶ Euvrard, M., « Représentation de Montréal au cinéma », *op. cit.*, p. 59.
- ¹¹⁷ Marsolais, G., *L'Aventure du cinéma direct*, Paris : Seghers, 1974, p. 22.
- ¹¹⁸ Selon M. Beauchamp, Montréal est le « lieu que ses explorateurs filmaient comme le territoire d'une expérience immédiate, celui que foulaient les pas de personnages fraîchement révélés à leur modernité », *Id.*, « Images de Montréal au cinéma », *24 Images*, n°s 39-40, automne 1988, p. 70.

¹¹⁹ Ce n'est pas la première fois que Straram interprète son propre rôle dans un film. Dans *À tout prendre* de Claude Jutra, il joue le rôle du figurant, Nicolas, critique de cinéma et ami de Jutras. Ce film est considéré comme un modèle presque parfait de ce que l'on appelle l'« auto-biofilmage ». Il était courant dans les films de l'époque que les actrices et les acteurs conservent leur prénom pour leur rôle afin d'accentuer l'aspect « documentaire », donc « vécu », du film.

¹²⁰ L'histoire de l'architecture et de l'urbanisme à Montréal est caractérisée par des périodes d'influences européennes et américaines. Au cours des années 1960, Montréal est particulièrement influencée par l'architecture et les théories urbaines américaines. Il ne fait aucun doute que ce tiraillement entre « l'américanité » et « l'euroanéité » caractérise l'image de Montréal présentée dans plusieurs films de l'époque (et encore aujourd'hui).

¹²¹ Straram, P., *4x4/4x4*, *op. cit.*, p. 35.

¹²² Le jazz comme musique d'ambiance est aussi utilisé pour les scènes où déambule un personnage dans les rues de Montréal dans le film de Gilles Groulx intitulé *Le Chat dans le sac* (1964). Le jazz exprime le rythme frénétique de la ville moderne.

¹²³ Une interview radiophonique de Straram avec une comédienne constitue la musique de fond pour une des scènes de la vie nocturne de Montréal.

¹²⁴ Voir Martel, R., « Propos du Bison ravi », *La Presse*, Montréal, 8 mai 1971, p. D3.

¹²⁵ Straram, P., *En train d'être en train vers où être, Québec...*, Montréal : L'Obscène Nyctalope, 1971, *Id.*, *Irish coffees*, Montréal : L'Hexagone/L'Obscène Nyctalope, 1972.

¹²⁶ *Id.*, *Irish coffees*, *op. cit.*, p. 9.

¹²⁷ Lefebvre, H., « Musique et sémiologie ». In Groddeck, G.W. et M. Schneider (éd.), *Musique en jeu*, Paris : Éditions du Seuil, 1972. Straram examine tout particulièrement ce texte de Lefebvre sur la musique, qu'il cite abondamment, dans *Questionnement socra/critique*, *op. cit.*, p. 143-176.

¹²⁸ Les situationnistes admirent aussi le jazz pour son caractère révolutionnaire et le considèrent surtout comme étant issu du peuple : « Dans le jazz seul, qui possède la spontanéité et la vitalité découlant de la proximité de ses débuts, nous pouvons reconnaître un art qui jaillit naturellement d'une ambiance créative, et qui est à peu près populaire. » Voir Trocchi, A., « Technique du coup du monde », *Internationale situationniste*, n° 8, janvier 1963, p. 51.

¹²⁹ *Id.*, *Irish coffees*, *op. cit.*, p. 9.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 28. Straram habitera temporairement dans l'atelier du sculpteur Armand Vaillancourt au 757, rue Folsom à Sausalito pendant un festival du film. Au cours de cette période, Vaillancourt réalise une sculpture-fontaine commandée par la ville de San Francisco. Lors de l'inauguration en 1971, Vaillancourt et un autre sculpteur québécois créent un scandale en inscrivant *Vive le Québec Libre* à l'acrylique rouge sur la sculpture. Plus tard, les musiciens de U2 demanderont à Vaillancourt d'appuyer le graffiti *Stop the traffic, Rock and Roll* qu'ils avaient fait sur sa fontaine.

¹³¹ Straram, P., « Wolf House & Cabaret de la Dernière Chance, François de la Panam ». In *Bribes 1 : Pré-textes et lectures, op. cit.*, p. 58. Ce texte était initialement prévu comme préface au livre de Jack London *Le Talon de fer* que devaient publier les Éditions de l'Étincelle. Straram explique l'importance qu'il accorde à Lowry et à London à partir de leur mode de vie et de leurs écrits. Le texte est accompagné de plusieurs photos, cartes et dessins se rapportant à la fois à l'enfance de Straram et au bar, au ranch et à la maison de Jack London.

¹³² *Id.*, *Irish coffees, op. cit.*, p. 46. En ce qui concerne les autres lieux californiens fréquentés par Straram, voir le texte « Groovin' high rue Grove at Bill's drive in », p. 83-89. Il importe d'indiquer que cette appropriation de l'espace aura des conséquences en dehors des frontières de la Californie. Par exemple, lorsque Minou Petrowski rencontre Straram en Californie, il l'invite au No Name Bar. À son retour à Montréal, Minou suggère à tous et à chacun de visiter ce lieu. Où que soit Straram, il ne cesse de renouer avec la pratique situationniste de l'espace urbain.

¹³³ *Ibid.*, p. 109 et 118.

¹³⁴ Saint-Antoine-sur-le-Richelieu est la ville où habite le cinéaste québécois Gilles Groulx. Straram séjournera fréquemment chez lui au cours des années 1960 et 1970.

¹³⁵ *Id.*, « Métagraphie : l'almanach manifeste ». In *Bribes 1 : Pré-textes et lectures, op. cit.*, p. 113.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 96.

¹³⁷ Straram, P., *Irish coffees, op. cit.*, p. 61.

¹³⁸ Voir *Id.*, *En train d'être en train vers où être, Québec...*, *op. cit.*, p. 3, 15, 27. Le journal inclut aussi la reproduction du logo d'Indians of All Tribes, d'affiches agit-prop et de photos de l'occupation d'Alcatraz. Il cite abondamment la documentation du mouvement amérindien étasunien dans *Irish coffees, op. cit.*, p. 207-208, 210. En ce qui concerne l'occupation d'Alcatraz, voir Blue Cloud, P. (ed.), *Alcatraz is not an Island*, Berkeley : Wingbow Press, 1972 et Smith, P.C., *Like a Hurricane : The Indian Movement from Alcatraz to Wounded Knee*, New York : New Press, 1996.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 28. Voir *Id.*, *Bribes 1 : Pré-textes et lectures, op. cit.*, p. 96. Ce passage dans *Bribes 1* relate aussi sa rencontre avec Peter Blue Cloud.

¹⁴⁰ Traduction de l'auteur. Voir Indians of All Tribes, *Proclamation to the White Father and all His Peoples*, California : San Francisco, November 1969.

¹⁴¹ Traduction de l'auteur du slogan : « A revolution is not a spectacle ! There are no spectators ! Everyone participates whether they know it or not. » Voir Straram, P., *En train d'être en train vers où être, Québec...*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴² Au sujet de la philosophie de la contre-culture, voir Roszak, T., *The Making of a Counter-culture*, Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1995 (c1968) et Bissonnet, M., « Les fondements philosophiques de la contre-culture », *Chroniques*, juin-juillet 1976, n^{os} 18-19, p. 15- 38.

¹⁴³ Martel, R., « Propos du Bison ravi », *op. cit.*, p. D3.

¹⁴⁴ Straram, P., « Le grand fascisme ordinaire ou Walt Disney n'est pas mort, se porte bien à Woodstock », *Champ « Libre 3 »*, *Cahiers québécois du cinéma*, 1972, p. 78a-85b.

¹⁴⁵ *Id.*, *Irish coffees*, *op. cit.*, p. 186.

CHAPITRE VI

L'urbanisme en tant qu'art intégral

La vision urbaine de l'Internationale lettriste s'inspire donc de l'imaginaire (littéraire et pictural) et de l'exploration de la ville moderne à travers la dérive urbaine et les études psychogéographiques. Le développement pratique et conceptuel de l'urbanisme unitaire est toutefois limité au petit cercle de *Potlatch* qui pratique une politique de non-participation dans le domaine culturel et économique. Ainsi, l'urbanisme unitaire sous l'Internationale lettriste est réduit à une critique de la ville rationnelle et au mode de vie ludique qu'adoptent ses membres. Le développement de l'urbanisme unitaire est marqué par les tensions et divergences idéologiques au sein du groupe. D'une part, certains membres désirent développer une production culturelle situationniste et, d'autre part, l'expérimentation de nouveaux comportements conduit quelques membres « à divers aboutissements occultistes et qui frisent même la théosophie¹ ». En cherchant à éliminer ces tendances, *Potlatch* est réduit « à

un isolement et à une inefficacité également absolus, et favorisant à la longue un certain immobilisme, une dégénérescence de l'esprit de critique et de découverte² ». Bref, l'Internationale lettriste est à la croisée des chemins, elle doit se renouveler ou faire cavalier seul.

Au cours des années 1956-1957, l'Internationale lettriste décide d'élargir son champ d'action en recherchant l'unification de plusieurs groupes d'avant-garde. Cependant, l'Internationale lettriste ne désire pas faire de compromis sur l'urbanisme unitaire et sa critique du courant de pensée rationnel et fonctionnel. Ainsi, *Potlatch* boycotte le Festival de l'art d'avant-garde organisé à Marseille dans l'immeuble de Le Corbusier appelé *Ville radieuse*. Son refus est double : d'une part, l'Internationale lettriste n'accepte pas de collaborer à un festival financé par divers ministères; d'autre part, les lettristes refusent d'être associés à un regroupement d'avant-garde qui désire imposer une vision cohérente de l'art moderne. Pour *Potlatch*, ce festival constitue un exemple de récupération bourgeoise des idées révolutionnaires d'une avant-garde devenue inoffensive par « ses redites anarchiques et fragmentaires³ ». Les situationnistes décident plutôt de participer au Congrès d'Alba, en Italie, convoqué par le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste. Contrairement au Festival de la Ville radieuse qui fait parade des arts modernes, le Congrès d'Alba cherche à jeter les bases pour unifier différents groupes d'avant-garde autour d'une plate-forme révolutionnaire. Le Congrès adopte un programme provisoire basé sur l'urbanisme unitaire et la construction de situations. L'unification sous l'Internationale situationniste du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste et de l'Internationale lettriste marque l'entrée officielle de nombreux travailleurs culturels dans le mouvement situationniste. La participation d'Asger Jorn, du peintre italien Pinot-Gallizio et de l'architecte Constant contribue à redéfinir le concept d'urbanisme unitaire.

La création de l'Internationale situationniste marque le passage de la formulation d'une utopie urbaine vers l'élaboration de ses possibilités culturelles, architecturales et urbaines. De 1957 à 1961, l'urbanisme unitaire occupe une place centrale dans le programme situationniste. L'Internationale situationniste, ayant déterminé que la lutte révolutionnaire doit se dérouler sur le terrain culturel, oriente

l'ensemble des notions (culturelles, architecturales, etc.) développées sous l'Internationale lettriste dans cette direction. Le concept d'urbanisme unitaire est alors redéfini comme « l'emploi de l'ensemble des arts et des techniques, comme moyens concourant à une composition intégrale du milieu⁴ ». Il s'agit donc d'un projet artistique révolutionnaire basé sur l'intégration des arts (*gesamtkunstwerk*). L'Internationale situationniste considère dès lors que le dépassement de l'art, une idée en germe dans le *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, ne peut se réaliser qu'à partir d'une transformation radicale de l'architecture et de l'urbanisme⁵.

Au cours de cette période, deux interprétations différentes de l'urbanisme unitaire s'affrontent au sein de l'Internationale situationniste. La première, représentée par Debord, conçoit l'urbanisme unitaire en tant que projet politique et culturel dans le cadre de la lutte contre la société capitaliste. La deuxième, représentée par l'architecte Constant, entrevoit le développement de la vision urbaine de l'Internationale situationniste principalement dans le domaine de l'architecture et de l'aménagement de la ville future. Ces divergences ne seront résolues qu'en 1961 avec la démission de Constant et l'exclusion des autres travailleurs culturels.

L'orientation de l'urbanisme unitaire en tant que projet artistique est guidée par la nouvelle politique culturelle établie dans le *Rapport sur la construction des situations* de Debord. Pour l'Internationale situationniste, la révolution ne se limite pas uniquement à la lutte de classes autour de la production industrielle et l'État. La révolution vise la libération des passions et des habitudes résultant de l'exploitation. Pour ce faire, l'Internationale situationniste entend « définir de nouveaux désirs en rapport avec les possibilités d'aujourd'hui⁶ ». Dorénavant, le dépassement de l'art constitue la base de son programme d'action révolutionnaire. Il ne s'agit pas seulement de bouleverser les concepts établis, d'adopter de nouveaux comportements ou encore de créer un nouveau courant artistique. L'Internationale situationniste se charge de construire des ambiances nouvelles qui soient à la fois le produit et l'instrument de comportements nouveaux.

L'idée centrale continue d'être la construction de situations qui « commence au-delà de l'écroulement moderne de la notion de spectacle⁷ ». Il s'agit de « briser l'identification psychologique du spectateur au héros, pour entraîner ce spectateur à l'activité, en provoquant ses capacités de bouleverser sa propre vie⁸ ». En d'autres mots, l'individu est un constructeur qui façonne les événements de sa vie quotidienne. Plusieurs aspects de la construction de situations rejoignent la remise en question de la notion classique du spectacle par Brecht. Les expériences théâtrales de Brecht, visant à fondre la scène et la salle et à faire du spectateur un acteur, ont été une source d'inspiration pour les situationnistes. L'Internationale situationniste entend explorer la construction de situations à partir de l'adoption de nouveaux comportements et de la modification de l'espace. À cet effet, les situationnistes s'engagent à créer une architecture « influentielle » et des espaces affectifs pour modifier et transformer la vie courante.

Il ne s'agit certes pas de la première tentative avant-gardiste d'intégrer les arts à l'architecture et à l'urbanisme. Historiquement, cet exercice signifiait l'incorporation des autres arts (peinture, sculpture, etc.) au sein d'un même mouvement esthétique. En d'autres mots, les arts étaient incorporés à une théorie et à une pratique culturelles qui partageaient les mêmes préoccupations du point de vue de la forme. Ce processus aboutissait fréquemment à la création d'un nouveau courant artistique. Par exemple, le Bauhaus a recherché l'art intégral à travers la formulation contemporaine du courant de pensée rationnelle et fonctionnelle.

L'Internationale situationniste pense être en mesure de dépasser ce stade d'intégration de l'art avec sa nouvelle interprétation de l'urbanisme unitaire.

Il faut envisager cet ensemble comme infiniment plus étendu que l'ancien empire de l'architecture sur les arts traditionnels, ou que l'actuelle application occasionnelle à l'urbanisme anarchique de techniques spécialisées, ou d'investigations scientifiques comme l'écologie⁹.

L'Internationale situationniste veut éviter que l'urbanisme unitaire soit réduit à un courant d'architecture ou à un courant esthétique. L'urbanisme unitaire, en tant que projet d'art intégral, englobe l'ensemble des nouvelles formes architecturales et urbaines de même que le détournement des formes existantes. Ainsi, l'urbanisme unitaire oppose à la domination d'un courant esthétique architectural le concept d'unité d'ambiance qui permet une panoplie de styles et de formes urbaines. L'unité d'ambiance incorpore alors tous les aspects du milieu, que ce soit l'environnement sonore, l'éclairage ou la distribution des biens de consommation. L'unité de base de l'urbanisme unitaire permettant la réalisation de l'art intégral est le quartier. On constate que Debord conserve la notion de quartier et d'unité d'ambiance de Chtcheglov tout en précisant que « chaque quartier pourra tendre à une harmonie précise, et en rupture avec les harmonies voisines ; ou bien pourra jouer sur un maximum de rupture d'harmonie interne¹⁰ ».

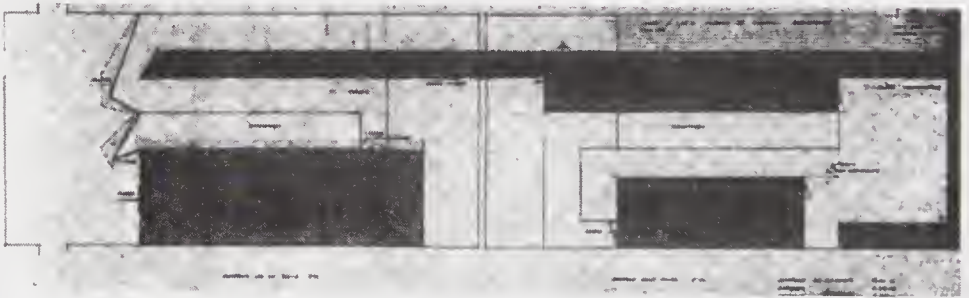
L'urbanisme unitaire en tant qu'art intégral constitue une réitération des notions développées sous l'Internationale lettriste. On assiste à une consolidation des caractéristiques de l'urbanisme unitaire au sein de l'élaboration politique du programme d'action situationniste sur le terrain de la lutte culturelle. Au cours de cette période, les propositions architecturales et les productions culturelles de l'Internationale situationniste constituent des instruments de propagande pour la transformation de la société.

Le projet de construction d'un labyrinthe au Stedelijk Museum à Amsterdam, en 1959-1960, illustre bien la nouvelle orientation de l'urbanisme unitaire (illustration 6.1)¹¹. Le projet consiste à transformer deux salles du musée en un labyrinthe auquel on accède à partir d'une rue voisine grâce à une brèche pratiquée directement dans le mur. La construction du projet implique un dénivellement du plafond variant de 5 mètres (partie blanche du plan) à 2,44 mètres (partie grise du plan). La peinture industrielle de Pinot-Gallizio et les palissades détournées de Wyckaert sont incorporées dans la construction de tunnels dans le labyrinthe. Ces éléments ne sont pas seulement décoratifs ; ils font partie intégrante de la forme du labyrinthe (obstacles et mobiles). La conception intérieure du labyrinthe est basée

sur la construction d'un milieu mixte qui allie « le mélange de caractères intérieurs (appartement aménagé) et extérieurs (urbains)¹² ». Pour ce faire, le labyrinthe est conçu en fonction de la rupture d'harmonie interne créée par différentes ambiances sonores, climatiques (pluie, brouillard) et divers obstacles (porte barrée ou coulissante). Le labyrinthe est une microdérive faisant partie d'un parcours psychogéographique qui incorpore le centre de la ville d'Amsterdam. Ce parcours est effectué par deux équipes de situationnistes qui, pendant une période de trois jours, opèrent une dérive dans Amsterdam. Ces équipes, composées de trois individus, communiquent entre elles avec des walkies-talkies pour donner un compte rendu de leurs dérives.

ILLUSTRATION 6.1

**Plan du projet pour la construction d'un labyrinthe
par l'Internationale situationniste au Stedelijk Museum
à Amsterdam (1959-1960)¹³**



Le projet du labyrinthe permet de voir le jeu des harmonies contrastantes recherché par l'urbanisme unitaire. Ainsi, ce projet est conçu en fonction d'une rupture maximum entre l'harmonie interne du labyrinthe, l'espace institutionnel du musée et l'espace social représenté par la rue. Le labyrinthe illustre sur une échelle réduite les différents quartiers d'état d'âme de la ville expérimentale de Chtcheglov. De plus, ce projet associé à une dérive urbaine souligne l'importance d'établir une unité d'ambiance « en rapport

étroit avec des styles de comportements¹⁴ ». Cet aspect réitère le principe de Chtcheglov qui soutient que « le développement spatial doit tenir compte des réalités affectives que la ville expérimentale va déterminer¹⁵ ». Il ne s'agit pas uniquement de créer des formes mouvantes puisque cette nouvelle architecture doit aussi jouer sur « les effets d'atmosphère des pièces, des couloirs, des rues, atmosphère liée aux gestes qu'elle contient. L'architecture doit avancer en prenant comme matière des situations émouvantes, plus que des formes émouvantes¹⁶ ».

Le projet du labyrinthe comporte une dimension politique qui va au-delà de la mésentente avec la direction du musée. En voulant percer un trou dans le mur du musée, les situationnistes incorporent le musée dans leur projet et, du même coup, la ville d'Amsterdam. Le musée devient une extension du labyrinthe qui à son tour n'est plus qu'une extension du « labyrinthe urbain » qu'est la ville. Il s'agit donc d'une appropriation de l'espace qui va dans le sens de la politique révolutionnaire de l'Internationale situationniste. L'incorporation du musée dans le labyrinthe représente alors l'abolition de la conception bourgeoise de la culture et l'élimination de la « ségrégation spatiale » qui caractérise la planification rationnelle et fonctionnelle.

À la fin des années 1960 et au début des années 1970, l'influence situationniste dans le milieu étudiant québécois se manifeste tout particulièrement à l'Université du Québec à Montréal (UQÀM). L'Université libre d'art quotidien (ULAQ), « organisme anonyme » fondé durant l'occupation de l'École des Beaux-Arts de Montréal, persiste dans ses activités d'inspiration situationniste à l'UQÀM avec la création de groupes tels Point Zéro, Fabulous Rockets et La Quenouille bleue. L'on retient tout particulièrement l'exposition environnement/spectacle *Vive la rue Saint-Denis* organisée par Yves Robillard, Ronald Richard et plusieurs collaborateurs, en mars 1971 à l'école J.J.-Ollier de Montréal. Il s'agit d'un projet semblable au labyrinthe situationniste. Le labyrinthe de la rue Saint-Denis reproduit ce milieu urbain en incorporant trois aspects, soit la publicité (société marchande), l'environnement extérieur (quartier d'état d'âme) et l'architecture de la vie quotidienne. Le projet consiste en trois salles et

un thème central : ce qu'est la rue Saint-Denis. L'exposition s'accompagne de projections de films, de diapositives et d'un labyrinthe où le spectateur doit trouver lui-même la sortie¹⁷. À l'exemple du labyrinthe situationniste, celui de la rue Saint-Denis incorpore l'audio, l'éclairage et la présence d'objets quotidiens. Visuellement, c'est la vie quotidienne qui est représentée dans les films et les diapositives. Cette exposition de deux jours avait pour objectif de stimuler l'animation culturelle et de faire en sorte que le « milieu s'auto-informe ». Bien que les objectifs soient différents, Robillard et Richard adoptent et adaptent les principes de l'urbanisme unitaire afin de créer un espace de jeu et de contestation de la société marchande.

Plus tard, l'exposition *Corridart* (1976), organisée par le programme Arts et Culture du Comité organisateur des Jeux olympiques de Montréal (COJO), rappelle également le projet du labyrinthe situationniste. L'exposition consistait en une série d'œuvres installées de chaque côté de la rue Sherbrooke sur un parcours de neuf kilomètres. *Corridart* se révéla être une critique de la politique municipale de planification urbaine. L'exposition fut démantelée sur l'ordre du maire Jean Drapeau au cours de la nuit du 13 au 14 juillet 1976. Plusieurs œuvres illustraient la faillite du fonctionnalisme. Par exemple, la reproduction d'une façade d'un immeuble de style victorien (M. Charney et G. Dussureault) rappelait la destruction du patrimoine architectural. Les échafaudages photographiques de Jean-Claude Marsan, Pierre Richard et Lucie Ruelland reconstituaient en images l'évolution de la ville de Montréal. Certaines expositions comportaient un caractère ludique, tels les cerfs-volants de Jacques Hurtubise et Claude Thibaudeau et les banderoles enroulées autour des arbres par Cozic¹⁸. À l'image du labyrinthe situationniste d'Amsterdam, l'exposition *Corridart* est à la fois une critique de l'urbanisme, un projet de transformation ludique de l'espace urbain, une intégration de l'art dans le quotidien et une dérive.

LA PROPOSITION ARCHITECTURALE *NEW BABYLON*

La nouvelle orientation de l'urbanisme unitaire, en tant qu'art intégral engagé dans la lutte révolutionnaire, est encadrée par *La Déclaration d'Amsterdam* rédigée par Debord et Constant. Ce manifeste propose en onze points une définition minimale de l'action situationniste¹⁹. Huit des onze points se rapportent directement au champ de l'urbanisme unitaire et réitèrent la nouvelle perspective élaborée dans le *Rapport sur la construction des situations* de Debord. Toutefois, *La Déclaration d'Amsterdam* met en évidence les écarts qui existent entre l'orientation politique et urbanistique de l'Internationale situationniste. Ainsi, le caractère révolutionnaire de certaines résolutions contraste fortement avec d'autres qui portent principalement sur des perspectives concrètes de l'aménagement urbain. Par exemple, la résolution trois préconise de ne pas soutenir les essais de rénovation des arts individuels, ce qui tend à contredire la résolution huit qui revendique comme tâche immédiate des créateurs d'aujourd'hui la création d'ambiances.

Ces contradictions n'empêchent pas Constant d'être nommé directeur du Bureau de recherches pour un urbanisme unitaire à Amsterdam. Constant Nieuwenhuys a d'abord été peintre. En 1948, il participe à la fondation du Groupe expérimental à Amsterdam avec deux autres peintres hollandais aujourd'hui célèbres : Appel et Corneille. Le groupe s'intègre au mouvement d'avant-garde Cobra. C'est au cours de son séjour à Londres en 1950-1951 que Constant s'intéresse à l'architecture et à l'urbanisme. En 1953, il publie avec l'architecte Aldo Van Eijck (l'un des théoriciens de Team X) un manifeste « Pour un colorisme spatial ». À la conférence d'Alba (1956), le peintre Pinot-Gallizio lui suggère de travailler sur le projet d'aménagement d'une cité pour les gitans qui campent sur son terrain. L'idée de la ville couverte, permettant à l'individu d'aménager l'espace à sa guise, est issue de cette expérience²⁰.

Constant dicte l'orientation des travaux de l'urbanisme unitaire (1958-1961) et, sous sa direction, le Bureau produit un bilan de l'urbanisme à la fin des années 1950²¹. Ce texte dépasse le cadre d'une

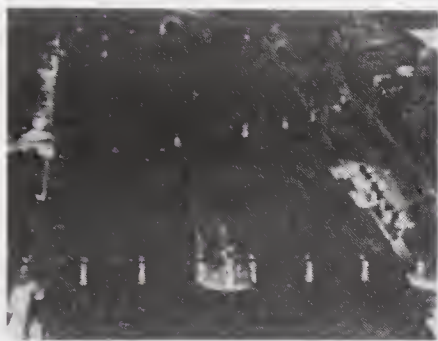
simple critique de l'architecture et de l'urbanisme. On constate une préoccupation importante pour la réalisation de constructions architecturales et urbaines.

L'urbanisme unitaire n'est pas idéalement séparé du terrain actuel des villes. Il est formé à partir de l'expérience de ce terrain, et à partir des constructions existantes. Nous avons autant à exploiter les décors actuels, par l'affirmation d'un espace urbain ludique tel que le fait reconnaître la dérive, qu'à en construire de totalement inédits²².

Pour Constant, il ne s'agit donc plus uniquement d'explorer la ville par la dérive et l'étude psychogéographique afin d'y découvrir les caractéristiques de la ville future. Cette phase, propre à l'Internationale lettriste et à Chtcheglov, est révolue. Constant réoriente l'urbanisme unitaire à partir de propositions architecturales et urbaines qui tiennent compte des éléments de la ville actuelle. Il envisage alors le développement de l'urbanisme unitaire selon le principe de « l'interpénétration (usage de la ville présente, construction de la ville future) [qui] implique le maniement du détournement architectural²³ ». Afin d'illustrer ce principe, un projet d'aménagement d'une île sur la Seine, à Paris, intitulé *Emplacement pour une maison à usage situationniste*, accompagne la publication du bilan de l'urbanisme unitaire. Il s'agit d'une maison recouvrant la largeur de l'île et construite sur le pont du chemin de fer, qui sert de socle à l'édifice (illustration 6.2). Ce projet se démarque des propositions ludiques comme *Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris* de l'Internationale lettriste. La proposition d'aménagement de l'île ne comporte aucun des aspects ludiques qui caractérisent traditionnellement les projets de l'Internationale situationniste. L'accent est mis sur la composition architecturale de la maison. Contrairement au projet du labyrinthe, la maison à usage situationniste ne constitue pas une unité d'ambiance qui favorise un comportement ludique associé à la modification de l'espace.

ILLUSTRATION 6.2

Proposition d'aménagement pour une maison à usage situationniste²⁴



Au point central de l'Allée des Cygnes à Paris, le socle de l'édifice serait l'endroit où le chemin de fer désaffecté coupe l'île, inutilement pour l'instant. La largeur de la maison est celle de l'île, qui communique directement avec les deux rives (15^e et 16^e arrondissements) par les ponts qui se raccordent à ses faces latérales. Ce projet, établissant une habitation permanente, tend à rien de moins qu'à peupler, à l'exemple des stations de l'Antarctique, la troisième île de Paris, jusqu'à ce jour déserte.

La proposition de maison à usage situationniste est basée sur les thèses de l'urbanisme unitaire de Constant élaborées dans « Une autre ville pour une autre vie²⁵ ». Cet article se démarque des autres textes sur l'urbanisme publiés dans le bulletin *Internationale situation-*

niste par l'attention qu'il porte à la forme architecturale et urbaine. Traditionnellement, les situationnistes ont toujours pris garde de ne pas présenter l'urbanisme unitaire comme un simple courant urbanistique. Cet article est le premier texte qui propose une forme architecturale et urbaine spécifique à l'urbanisme unitaire. Il s'agit du modèle de la ville couverte, soit l'utilisation de la structure urbaine déjà existante à laquelle on superpose une construction architecturale. Constant fait une étude comparative de la forme urbaine en fonction de la superficie de l'espace social afin de promouvoir son modèle. Il tente de démontrer que la ville couverte offre un espace social maximal comparativement au quartier de la ville traditionnelle (espace social quasi minimal) et aux « unités d'habitation » de la ville verte, isolées, qui offrent un espace social minimal. Selon Constant, la ville couverte constitue le modèle urbain par excellence pour maximiser la circulation et les réunions publiques puisque « la surface bâtie sera de 100 % et la surface libre de 200 % (parterres et terrasses), tandis que dans les villes traditionnelles les nombres sont de quelque 80 % et 20 % ; et que dans la ville verte cette relation peut au maximum être renversée²⁶ ». Ainsi, la ville couverte est présentée comme étant le modèle architectural et urbain de l'aménagement futur de la ville en fonction de l'urbanisme unitaire.

La ville future doit être conçue comme une construction continue sur piliers, ou bien comme un système étendu de constructions différentes, dans lesquelles sont suspendus des locaux pour logement, agrément, etc., et des locaux destinés à la production et à la distribution, laissant le sol libre pour la circulation et les réunions publiques. L'application de matériaux ultra-légers et isolants, comme on en expérimente actuellement, permettra une construction légère et des supports très espacés. De telle manière que l'on pourra constituer une ville de plusieurs couches : sous-sol, rez-de-chaussée, étages, terrasses, d'une étendue qui peut varier de celle d'un quartier actuel à celle d'une métropole²⁷.

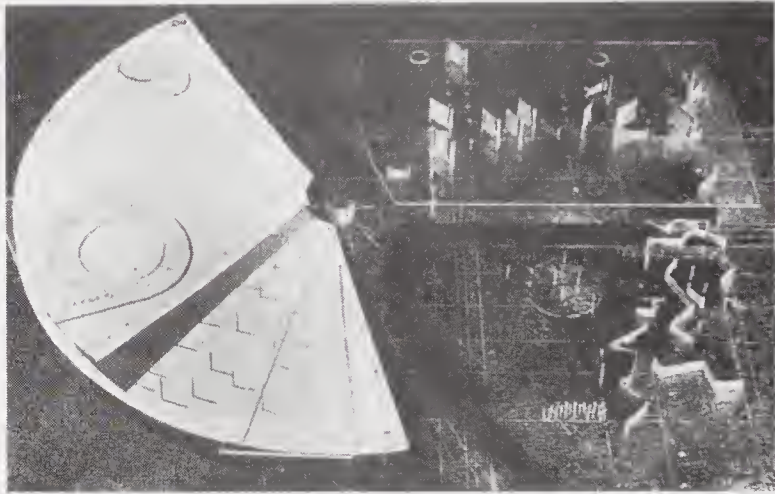
Cette description correspond à la ville mobile et ludique *New Babylon* (illustration 6.3). Les premiers plans et maquettes parurent dans le bulletin *Internationale situationniste* et sont exposés en 1959 au Stedjeilk Museum à Amsterdam²⁸.

New Babylon est l'union des thèses de Constant (« Une autre ville pour une autre vie ») et de Chtcheglov (*Formulaire pour un urbanisme nouveau*). Elle est composée d'un réseau de secteurs qui forme une ville linéaire surélevée du sol. La circulation rapide s'opère au niveau du sol. Cette ville mobile et ludique peut aussi être construite au-dessus de la ville actuelle. Le secteur constitue l'unité de base et correspond au quartier d'état d'âme de Chtcheglov. Construit horizontalement pour laisser le sol libre pour la socialisation, le secteur est très vaste et sert de base à un système de construction mobile qui peut être monté et démonté facilement. L'idée de Chtcheglov d'un environnement urbain qui peut être manipulé pour « moduler » la réalité est réalisée à travers le caractère modulaire des constructions architecturales du secteur. Alors que la ville expérimentale de Chtcheglov dépend économiquement de l'industrie du tourisme, la ville de Constant est basée sur le postulat que l'automatisation et les technologies d'information et de communication permettent le non-travail. Dans les deux cas, la population de la ville est nomade et s'adonne à un comportement ludique-constructif dans l'espace urbain.

ILLUSTRATION 6.3

***New Babylon* : la ville utopique de Constant²⁹**

Exemple d'un secteur individuel : la zone jaune. Le toit de cet îlot constitue un aéroport permettant l'accès au secteur par avion et par hélicoptère. Les deux étages sont aménagés en grandes salles communiquant au moyen de cloisons mobiles. L'atmosphère de ces salles peut être changée par les citoyens de New Babylon. À l'ouest se trouvent la grande maison-labyrinthe et la petite maison-labyrinthe. Ces espaces sont construits de façon irrégulière pour faciliter la dérive.



Vue aérienne de New Babylon. Le plan consiste en plusieurs unités de base (secteurs) reliées par des allées piétonnières pour former un réseau. On circule entre les différents secteurs en marchant (tapis roulant) ou grâce à d'autres moyens de circulation lents (non polluants et silencieux). Le réseau de secteurs permet la création de paysages artificiels et inclut de vastes terrains non bâtis. Les voies de circulation rapide sur le sol sont indiquées par les lignes en dessous des secteurs.

New Babylon représente la vision de Constant d'une ville utopique basée sur la vision de la vie sociale et l'aménagement ludique de l'espace propres à l'urbanisme unitaire. Cette ville mobile et ludique est en filiation directe avec la ville expérimentale de Chtcheglov. La différence fondamentale entre ces deux utopies se situe sur le plan de l'expression architecturale. *Potlatch* et l'Internationale situationniste favorisent le développement d'une architecture baroque pour la création d'unités d'ambiance. L'architecture de *New Babylon* est basée sur le développement technologique des matériaux de construction les plus modernes. Pour Constant, « le caractère choquant qu'exige la construction d'ambiances exclut les arts traditionnels tels que la peinture et la littérature, usées à fond, et devenues incapables d'aucune révélation. Ces arts liés à une attitude mystique et individualiste sont inutilisables pour nous³⁰ ». Une position qui va à l'encontre de la vision de l'Internationale situationniste qui associe de plus en plus la technologie au capitalisme moderne et au monde de la technocratie.

La conception architecturale de *New Babylon* n'est pas sans faire écho à la *Città Nuova* de l'architecte futuriste Antonio Sant'Elia (illustration 6.4). *Città Nuova*, une ville à plusieurs niveaux, anticipe l'architecture mobile que préconise Constant, de même que l'idée d'une architecture éphémère afin que chaque génération puisse construire sa propre ville.

Que d'une architecture ainsi conçue ne peut naître aucune habitude plastique et linéaire car les caractères fondamentaux de l'architecture futuriste seront la caducité et le fait d'être provisoire. LES CHOSES DURERONT MOINS QUE NOUS. CHAQUE GÉNÉRATION DEVRA FABRIQUER SA PROPRE VILLE ³¹.

Ainsi, cinquante ans plus tard, Constant et les situationnistes envisagent une ville idéale sur la base de l'idée du changement permanent et de l'obsolescence rapide. Bien que la forme urbaine et l'architecture de *New Babylon* soient similaires à celles de la *Città Nuova*, la vocation de la cité est différente. *Città Nuova* représente la

machine devenue ville, alors que *New Babylon* est conçue en fonction de l'*homo ludens* libre de toute contrainte économique et qui façonne l'environnement urbain au gré de ses désirs. *Città Nuova* célèbre le développement capitaliste et la consommation, alors que l'économie de *New Babylon* est basée sur le mode d'échange du potlatch. Ce rapprochement entre la ville futuriste et la ville situationniste démontre que la forme architecturale et urbaine d'une ville mobile peut aussi être associée à une vision machiniste et fonctionnaliste de la cité.

ILLUSTRATION 6.4

***Città Nuova* d'Antonio Sant'Elia (1914)**

Constant n'est pas le seul à développer des constructions architecturales de cet ordre. Le concept de la ville surélevée remonte à Le Corbusier qui avait esquissé l'idée d'une ville sur pilotis sous l'inspiration du projet de rue élevée (Rue Future) d'Eugène Hénard développé en 1910³². Vers la fin des années 1950 et pendant les années 1960, les mouvements d'avant-garde, qui rejettent le fonctionnalisme, envisagent aussi la notion de la ville à multiples niveaux à partir de la construction de mégastructures³³. Par exemple, le projet de construction d'un bloc à Tel-Aviv par les architectes Bakema et Van den Broel (1963) et celui des Smithsons et Sigmon pour *Berlin-Hauptstadt* (1958) sont basés sur une architecture de mégastructure et sur le principe de la ville surélevée³⁴. Il en est de même pour les projets prospectifs de l'urbanisme spatial de Yona Friedman du Groupe d'études d'architecture mobile (GEAM). À Montréal, la mégastructure la plus connue est la sphère de l'Expo 67 par l'architecte Buckminster Fuller.

En 1962, la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* publie un numéro spécial sur l'architecture fantastique incluant *New Babylon* côte à côte avec les projets du GEAM³⁵. Les principes du *Programme pour une architecture mobile* (1957) du GEAM et des villes-ponts de Friedman ne sont pas sans faire écho au projet de *New Babylon*. Fondamentalement, Friedman revendique une architecture qui puisse être transformée continuellement grâce à des habitats et à des dispositifs urbanistiques mobiles, interchangeable et recomposables. Friedman et Constant partagent l'idée voulant que « l'habitat soit décidé par l'habitant ». Alors que, pour Constant, c'est le déplacement (dérive) des citoyens qui entraîne la modification architecturale de la ville, Friedman conserve l'idée d'un espace privé à l'abri de la collectivité urbaine où le citoyen déplace son habitat à travers la ville construite sur les principes de l'architecture mobile. Ainsi, Constant et l'Internationale situationniste n'étaient pas les seuls à revendiquer une appropriation de l'espace privé et public par les citoyens. La proposition urbanistique *New Babylon* correspond aux solutions et aux questionnements envisagés par plusieurs avant-gardes architecturales de l'époque.

La vision de Constant de l'urbanisme unitaire est rejetée par l'Internationale situationniste. Constant démissionne après l'expulsion de deux architectes hollandais qui avaient accepté de construire une église. L'Internationale situationniste critique sévèrement Constant. Selon elle, Constant se préoccupe uniquement « des questions de structures de certains ensembles d'urbanisme unitaire » plutôt que « de mettre l'accent sur son contenu (de jeu, de création libre de la vie quotidienne)³⁶ ». Pour l'Internationale situationniste, « les thèses de Constant valorisaient donc les techniciens des formes architecturales par rapport à toute recherche d'une culture globale³⁷ ». Le refus des propositions d'aménagement de la ville utopique de Constant par Debord et l'Internationale situationniste indique qu'ils n'ont jamais voulu donner une forme définitive à leur vision urbaine. *New Babylon* n'a pas été acceptée parce qu'elle exposait l'Internationale situationniste à la récupération institutionnelle et commerciale de son programme et de sa production culturelle. La volonté de conserver un « caractère avant-gardiste pur » est à la source de la révision et du « rejet » des propositions d'aménagements de Constant. Le bilan des activités de l'Internationale situationniste en 1964 indique clairement cette volonté d'être une avant-garde pure. Ainsi, l'Internationale situationniste considère que sa part d'échec, « c'est ce qui est communément considéré comme du succès : la valeur artistique que l'on commence à apprécier parmi nous ; la première mode sociologique ou urbanistique qu'en viennent à trouver certaines de nos thèses ». Le succès de l'Internationale situationniste, « c'est d'avoir résisté aux compromissions qui s'offraient en foule³⁸ ».

En édifiant l'urbanisme unitaire à partir d'une forme architecturale et urbaine précise, l'Internationale situationniste court le risque que l'on considère ce concept comme une solution de rechange moderne à l'architecture et à l'urbanisme rationnels. D'autant plus que certains mouvements architecturaux explorent différentes formes architecturales et urbaines qui ressemblent étrangement à celles développées par Constant. Ainsi, le caractère avant-gardiste des théories d'architecture et d'urbanisme situationnistes est en voie d'être récusé au sein de la société du spectacle. En d'autres mots, le courant de pensée rationnelle et fonctionnelle est en mesure d'intégrer les propo-

sitions d'aménagement situationnistes, sans pour autant conserver ses intentions premières.

Bien que rejetée par l'Internationale situationniste, *New Babylon* représente la seule et unique proposition d'aménagement architectural et urbanistique basée sur l'urbanisme unitaire. Le rejet de *New Babylon* démontre que l'urbanisme unitaire n'a jamais été pensé en fonction de l'architecture et de l'urbanisme en soi. Ce concept a toujours été envisagé à l'intérieur d'un programme d'actions révolutionnaires qui appréhende la transformation de l'individu et de la ville.

ESPACE PSYCHOGÉOGRAPHIQUE

Selon Debord, la géographie telle qu'elle existe se limite à l'étude de l'espace physique et de ses contraintes par rapport au développement économique d'une société. Cette vision réductrice de la géographie concorde avec le développement de la discipline au cours des années 1950 en France. Une telle géographie ne permet donc pas d'analyser l'impact psychologique du milieu sur l'individu. Pour pallier cette lacune, les situationnistes développent la psychogéographie, soit « l'étude des lois exactes et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus³⁹ ». La psychogéographie est considérée comme compatible avec « la perspective matérialiste du conditionnement de la vie et de la pensée par la nature objective », et donc avec les théories architecturales et urbaines du mouvement situationniste.

Plus que toute autre composante de l'urbanisme unitaire, la psychogéographie révèle le caractère phénoménologique et existentiel de la perception de l'espace par les situationnistes. Ainsi, la psychogéographie n'est pas sans rappeler la géographie humaniste de la fin des années 1960 et 1970⁴⁰. Les travaux de Relph, Entrikin, Hopkins et Ley en géographie ainsi que ceux de Norberg-Schultz en architecture se concentrent principalement sur l'analyse du milieu géographique par rapport à son impact cognitif et affectif⁴¹. Certains de

ces travaux, en particulier ceux de Relph, présentent des conclusions similaires à celles des psychogéographes en ce qui concerne l'aménagement rationnel et fonctionnel de la ville. Par exemple, le concept de *placelessness* aurait probablement été détourné par les situationnistes parce qu'il exprime très bien l'homogénéisation de l'espace et la dissolution de l'autonomie et de la qualité des lieux. L'étude de l'influence du décor matériel sur l'homme se rapproche aussi des travaux sur les zones existentielles de la ville (région d'ennui versus région de stimuli, etc.). La psychogéographie, tout comme la géographie existentielle, procède à une description du milieu urbain en fonction des changements d'ambiance. À cet effet, la perception existentielle de l'espace urbain en matière d'aménités démontre que plus on est près du centre-ville, plus le stress s'accroît, et que plus on en est éloigné, plus le sentiment de sécurité augmente. Le phénomène est le même en regard des stimuli (élevés au centre-ville) et de l'ennui (associé à la banlieue). Un détournement situationniste de ces résultats permet alors d'illustrer les variations du caractère affectif des unités d'ambiance entre le centre-ville, les quartiers centraux et la banlieue. Ainsi, la géographie existentielle confirme la critique situationniste en ce qui a trait à la glaciation de la vie quotidienne qui caractérise la banlieue (zone d'ennui).

Il est possible d'établir de nombreuses relations entre les multiples courants de la géographie humaine et la psychogéographie. Élaboré au cours des années 1950, ce concept aborde plusieurs thèmes qui seront explorés par la géographie humaniste une décennie plus tard. Cependant, les similarités entre les deux domaines s'estompent rapidement lorsqu'on en vient à situer la psychogéographie dans son juste cadre, c'est-à-dire l'urbanisme unitaire. La psychogéographie n'a de « géographique » que la deuxième partie de son appellation. Le concept ne constitue pas un courant géographique ; il fut envisagé en tant qu'outil de travail et de recherche radicale pour la planification et l'aménagement urbain de la cité situationniste.

La psychogéographie est le domaine d'étude qui détermine les bases affectives de l'aménagement architectural et urbain d'un environnement ludique de la ville actuelle et future à partir de l'urbanisme unitaire. Il s'agit donc de « l'observation active des aggloméra-

tions urbaines d'aujourd'hui et l'établissement des hypothèses sur la structure d'une ville situationniste⁴² ».

La psychogéographie est à l'urbanisme unitaire ce que la planification rationnelle et fonctionnelle est à l'urbanisme moderne. Ainsi, les enquêtes et les relevés psychogéographiques ont pour objectif de déterminer l'aménagement des unités d'ambiance de la ville actuelle et future pour la construction de situations. La psychogéographie correspond au projet révolutionnaire situationniste de transformation de la vie quotidienne et d'appropriation de l'espace. Pour les situationnistes, ce concept est intimement associé à la révolution prolétarienne. En d'autres mots, la psychogéographie représente la prise de conscience de l'individu à la fois comme sujet historique et comme maître des moyens de production et de son espace.

La révolution prolétarienne est cette *critique de la géographie humaine* à travers laquelle les individus et les communautés ont à construire les sites et les événements correspondant à l'appropriation, non plus seulement de leur travail, mais de leur histoire totale⁴³.

La psychogéographie sert à faire la révolution. L'étude des effets précis du milieu géographique sur le comportement affectif de l'individu nourrit la lutte contre la banalisation et l'homogénéisation du milieu urbain résultant de la production capitaliste. Le psychogéographe n'est pas un flâneur qui déambule au hasard dans la ville. Il n'habite ni ne circule dans la ville comme un simple spectateur. Le psychogéographe arpente le milieu urbain et s'approprie l'espace en modifiant son sens et en adoptant un comportement ludique. En somme, il cherche à découvrir les aménagements architecturaux et urbains qui serviront de prototype à la ville situationniste future.

L'analyse de l'espace psychogéographique repose sur la dérive comme méthode de relevé de terrain. En d'autres mots, cette « technique du passage hâtif à travers des ambiances variées » permet d'établir un relevé de terrain des différentes unités d'ambiance de la ville. Cette méthode comporte cependant un problème de taille en ce qui concerne l'identification des unités d'ambiance et la planifica-

tion d'un complexe architectural. En effet, comment représenter les reliefs psychogéographiques d'une ville ? Les surréalistes ont abordé la question de la représentation de l'espace affectif en suggérant une carte qui utilise le noir, le blanc et le gris pour indiquer l'attraction et la répulsion que les lieux exercent sur l'individu.

Une carte sans doute très significative demanderait pour chacun à être dressée, faisant apparaître en blanc les lieux qu'il hante et en noir ceux qu'il évite, le reste en fonction de l'attraction ou de la répulsion moindres se répartissant la gamme des gris⁴⁴.

La suggestion cartographique de Breton est cependant limitée à la perception de l'espace d'une personne. En ce qui concerne la psychogéographie, le but est de représenter les articulations psychogéographiques de la cité moderne en se basant sur les données et résultats établis et compilés par un relevé de terrain objectif (la dérive). Les situationnistes étaient convaincus que leurs méthodes d'étude permettaient de révéler objectivement les aspects psychogéographiques d'une ville.

Le désert est monothéiste, a-t-on pu dire il y a déjà longtemps. Trouvera-t-on illogique, ou dépourvue d'intérêt cette constatation que le quartier qui s'étend, à Paris, entre la place de Contrescarpe et la rue de l'Arbalète incline plutôt à l'athéisme, à l'oubli, et à la désorientation des réflexes habituels⁴⁵.

On remarque que le caractère psychogéographique du quartier de la Contrescarpe est présenté comme une évidence. Autrement dit, tout individu qui dérive dans cette unité d'ambiance ne peut que constater le même relief psychogéographique : l'athéisme, l'oubli et la désorientation. Les situationnistes développent une cartographie « influentielle » pour représenter « le terrain passionnel objectif où se meut la dérive ». Cette cartographie du milieu urbain est basée sur l'étude spécifique du terrain et de ses rapports avec la morphologie sociale. Pour réaliser cette synthèse, la psychogéographie incorpore

certaines méthodes d'analyse écologique, le rôle des microclimats et l'action des centres d'attraction afin de compléter la représentation des unités d'ambiance d'une ville⁴⁶.

ILLUSTRATION 6.5

Carte psychogéographique de Paris par Guy Debord
intitulée *Guide psychogéographique de Paris : discours sur la passion de l'amour : pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambriance* [sic] (1956)⁴⁷



ILLUSTRATION 6.6

Carte psychogéographique de Paris par Guy Debord et Asger Jorn
intitulée : *The Naked City : illustration de l'hypothèse [sic]
des plaques tournantes en psychogéographie* (1957)⁴⁸



Le développement de la cartographie « influentielle » fut de courte durée (1957-1958). Elle a donné lieu à la production d'au plus deux cartes par Debord et Asger Jorn : *Guide psychogéographique de Paris : discours sur la passion de l'amour : pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance [sic]* (1956) et, la plus connue, *The Naked City : illustration de l'hypothèse [sic] des plaques tournantes en psychogéographie* (1957) (illustrations 6.5 et 6.6)⁴⁹. La construction des cartes se fait à partir d'une autre technique situationniste de l'urbanisme unitaire, soit le détournement. Tel que mentionné antérieurement, il s'agit du processus d'appropriation d'éléments esthétiques déjà existants pour la construction d'une œuvre supérieure. Ainsi, la carte des unités d'ambiance de la ville de Paris est basée sur

la rectification et l'amélioration de vieilles cartes et de photographies aériennes. De plus, les travaux cartographiques de Chombard de Lauwe accompagnant l'ouvrage *Paris et l'agglomération parisienne* sont une source d'inspiration pour la cartographie situationniste. Debord envisage le développement de la cartographie « influentielle » à long terme et considère ces cartes comme les « premiers portulans » de l'urbanisme unitaire.

The Naked City (illustration 6.6) constitue une représentation cartographique des unités d'ambiance de Paris résultant des dérives et des études psychogéographiques des situationnistes depuis *Potlatch*. Nous remarquons que le plateau Beaubourg, situé un peu au nord du centre de la carte, constitue, avec ses multiples flèches, le *sommet psychogéographique* central de Paris. Beaubourg occupe en quelque sorte le rôle de centre-ville (principe de centralité) dans la cartographie « influentielle » de Debord et Jorn. Contrairement à une carte urbaine traditionnelle, *The Naked City* n'indique aucune échelle ou cadrage. Le rapport entre les différentes unités d'ambiance est indiqué par des flèches de différentes formes et grosseurs. Cette nomenclature indique les *pentés psychogéographiques* des unités, c'est-à-dire la tendance spontanée de l'orientation que prendrait la dérive de tout individu. Les flèches remplissent trois fonctions : elles indiquent le changement affectif du milieu, l'orientation du courant psychogéographique entre les diverses unités d'ambiance et, enfin, la distance affective entre celles-ci.

La cartographie « influentielle » a fait l'objet d'analyses détaillées en ce qui a trait aux sources, à l'identification de l'espace et à la nomenclature⁵⁰. Cet essai aborde plutôt la cartographie situationniste sous l'angle du développement d'outils de travail et de planification pour l'urbanisme unitaire. Ainsi, il ne fait aucun doute que ce type de représentation de l'espace et la « construction » cartographique des situationnistes se démarquent des cartes urbaines traditionnelles. À première vue, le collage effectué par Debord et Jorn offre une vision fragmentée de la ville de Paris. On y dénombre plus de vingt petits îlots urbains, d'autant plus que les flèches reliant les îlots ne sont pas rattachées à une composante visuelle cartographique en arrière-plan. La cartographie « influentielle » est fragmentée

si l'on observe la carte en fonction des principes de planification rationnelle et fonctionnelle de la ville. Par contre, si on envisage la cartographie « influentielle » dans le cadre de l'urbanisme unitaire, ces cartes représentent la totalité des unités d'ambiance de la ville de Paris. En d'autres mots, la cartographie « influentielle » offre une vision distanciée et totalisante de la ville : celle de ses espaces affectifs.

Dans le cadre de la vision urbaine de l'urbanisme unitaire, la carte *The Naked City* illustre un espace syncrétique : elle expose dans son ensemble le terrain passionnel « objectif » des espaces psychogéographiques de Paris. De la même façon que les océans et les masses continentales forment un tout qui représente la Terre, les plaques tournantes et les *pentcs psychogéographiques* (flèches) forment un tout représentant les unités d'ambiance de la ville de Paris. Il est peu prudent d'estimer les caractéristiques spécifiques des représentations visuelles des espaces psychogéographiques urbains à partir d'un seul exemple de cartographie « influentielle ». Il est fort possible que la cartographie affective d'une autre ville que Paris n'ait point ce caractère fragmenté. Par exemple, la juxtaposition dans le bulletin *Internationale situationniste* de la *Carte du pays de Tendre* (1656) et d'une photo aérienne d'Amsterdam (*Une zone expérimentale pour la dérive*) n'offre pas l'image d'un espace affectif fragmenté (illustration 6.7). Mis à part cet exemple, la « cartographie précieuse » n'a pas été exploitée davantage par l'Internationale situationniste. Cette voie fut toutefois explorée dans *Potlatch* où on a insisté sur le fait que cette forme cartographique exprimait bien la nécessité de transformer le quotidien.

Parce que le besoin que nous ressentons en ce moment d'un bouleversement constructif de tous les aspects de la vie retrouve le sens de l'apport capital de la préciosité dans le comportement et le décor (la conversation, la promenade comme activités privilégiées – en architecture, la différenciation des pièces d'habitation, un changement des principes de la décoration et de l'ameublement)⁵¹.

ILLUSTRATION 6.7

Juxtaposition de la *Carte du pays de Tendre* (1656) et d'une photo aérienne d'Amsterdam (*Une zone expérimentale pour la dérive*)⁵²



La cartographie « influentielle » et la méthode de relevé de terrain (dérive) sont abandonnées par l'Internationale situationniste. Ce phénomène s'explique par plusieurs raisons. D'une part, Constant réoriente la production visuelle de la psychogéographie dans le domaine de l'architecture plutôt que de la cartographie. Les maquettes de *New Babylon* sont alors beaucoup plus efficaces pour représenter les différents complexes architecturaux des unités d'ambiance d'une ville aménagée en fonction de l'urbanisme unitaire. D'autre part, la dérive (en tant que méthode de relevé de terrain) requiert énormément de temps et d'énergie.

De plus, les relevés psychogéographiques ne sont que ponctuels. En d'autres mots, la cartographie « influentielle » n'est qu'une forme de représentation temporaire et épisodique de l'espace psychogéographique de la ville actuelle. Un aspect qui n'échappe pas à l'Internationale situationniste qui remarque que « le milieu urbain change tout seul, anarchiquement, démodant finalement les dérives dont les conclusions n'ont pu se traduire en changements conscients de ce milieu⁵³ ». Il n'est donc pas surprenant de voir les situationnistes mettre l'accent sur le rôle initial de la dérive en déclarant que « le premier enseignement de la dérive est sa propre existence en jeu⁵⁴ ».

La dérive, en tant que comportement ludique-constructif dans le milieu urbain, constitue une pratique révolutionnaire pour l'urbanisme unitaire et est beaucoup plus efficace que le relevé de terrain. Ainsi, l'Internationale situationniste considère que l'objectif de la cartographie « influentielle » n'est pas de délimiter précisément les plaques tournantes psychogéographiques de la ville rationnelle, mais de changer l'architecture et l'urbanisme. Si tel est le cas, il apparaît plutôt inutile de continuer d'esquisser les reliefs psychogéographiques de la ville actuelle, puisque le but ultime est de la transformer entièrement par une nouvelle forme d'architecture et d'urbanisme.

LA PSYCHOGÉOGRAPHIE CULTURELLE DE MONTRÉAL

Les situationnistes ont été témoins du processus de rationalisation de l'espace parisien. Ils ont critiqué ce réaménagement, proposé un autre urbanisme et ont également établi une cartographie « influentielle » du milieu urbain au cours de sa transformation. À Montréal, à la fin des années 1950 et au cours des années 1960, on assiste à un réaménagement de l'espace urbain. Or, la critique situationniste de la ville moderne montréalaise sera élaborée par Straram à travers son mode de vie et son œuvre.

Le film *La Terre à boire* capte la profonde mutation de la ville de Montréal au cours des années 1960. L'émergence de la société de consommation, illustrée par la publicité et les magasins de la rue Sainte-Catherine ; la croissance économique du secteur tertiaire, symbolisée par la Place Ville-Marie ; et l'adoption d'une pensée urbanistique moderne par l'administration municipale contribuent à la transformation de Montréal en une métropole américaine moderne. L'entrée de Montréal dans l'ère de la compétition des métropoles s'accompagne d'une refonte morphologique et architecturale de la forme et du tissu urbain existants.

Au cours de cette deuxième période de modernisation de la métropole, Montréal est transformée en un véritable chantier. En 1954-1955, la construction du boulevard Dorchester joue alors un rôle structural important dans l'établissement du centre-ville d'aujourd'hui dans la mesure où il a provoqué un desserrement du tissu urbain et l'aménagement d'une artère de circulation importante. La construction des autoroutes (Décarie, Métropolitaine, Dorchester), du métro et des espaces de stationnement a un effet considérable sur la trame urbaine de Montréal. La démolition, plutôt que la rénovation urbaine, est à l'ordre du jour. La plupart des complexes et gratte-ciel du paysage montréalais ont été construits au cours de cette période, soit la Place Ville-Marie, la Banque canadienne impériale de commerce, la Place Bonaventure, le siège social d'Hydro-Québec, la Maison de Radio-Canada, la Tour Royal Trust, la Place des Arts et le Complexe Desjardins. Montréal adopte avec enthousiasme le style

international en architecture. Ce dernier s'impose dès 1960 avec la construction de l'édifice CIL par les architectes Skidmore, Owings, Merrill, Greenspoon, Freedlander et Donne. Par la suite, les grands maîtres du mouvement américain (Leoh Ming Pei, Ludwig Mies van der Rohe) et européen (Luigi Moretti et Peter Dickinson) emboîtent le pas. Finalement, l'Expo 67, et les Jeux olympiques de 1976 consacrent Montréal comme métropole moderne sur la scène internationale. Cette transformation de Montréal s'effectue au prix de la démolition de nombreux logements dans le centre-ville. Les grands projets publics et privés ont entraîné la démolition de vingt-huit mille logements à Montréal entre 1957 et 1978⁵⁵.

Cette période de changement est indissociable de l'administration municipale du Parti civique dirigé par le maire Jean Drapeau et Lucien Saulnier, président du comité exécutif. Les grands projets et réalisations de l'époque s'accompagnent d'un discours visionnaire caractérisant l'esprit du temps vis-à-vis du processus de modernisation métropolitain. La publication *Parti civique au travail* rapporte des conférences qui évoquent la grandeur de Montréal et mettent de l'avant le slogan « Une île, une ville » afin de rallier les municipalités de l'île au projet de métropole. Il est ironique de constater que, trente ans plus tard, le même projet était envisagé par le maire Bourque et le gouvernement du Québec pour des raisons purement financières et administratives. Ainsi, à l'époque de Straram, le discours officiel est axé sur l'idéologie du progrès issue du courant de pensée rationnelle et fonctionnelle de l'architecture et de l'urbanisme. L'administration municipale s'évertue à convaincre la population du caractère progressif du développement urbain incessant : « Montréal d'aujourd'hui n'est déjà plus le Montréal d'hier et n'aura probablement qu'une vague ressemblance avec celui de demain⁵⁶. » Pour Drapeau, la transformation de Montréal correspond à l'édification d'une métropole américaine moderne : « C'est que nous sommes en train, au cours de la présente décennie, d'édifier en quelque sorte une cité nouvelle dont l'aspect rejettera aisément dans l'ombre tout ce qui s'est passé depuis la dernière guerre mondiale⁵⁷. »

Le discours de Drapeau au sujet du projet de transformation métropolitaine illustre bien la critique du fonctionnalisme formulée

par l'Internationale situationniste en ce qui concerne l'appropriation du discours révolutionnaire de l'architecture et de l'urbanisme modernes par les politiciens et les promoteurs. En 1968, Drapeau décrit Montréal comme « la ville la plus avant-gardiste du 21^e siècle et sûrement l'un des importants carrefours de culture au monde [...] c'est-à-dire une ville vraiment internationale dont la principale motivation est une poussée constante du progrès et des arts⁵⁸ ». Au cours de son règne, Drapeau justifie les conséquences néfastes de la modernisation métropolitaine au nom du progrès et du développement économique. Ainsi, à propos du problème de congestion routière, Drapeau déclare qu'il « semble bien établi, et dans toutes les grandes villes du monde entier, que la congestion et les affaires vont de pair⁵⁹ ». En d'autres mots, la congestion est le prix à payer pour la prospérité économique. Selon lui, l'étalement urbain représente une conséquence positive de la politique d'expansion des villes puisque « la philosophie et le rythme de cette expansion deviennent les données fondamentales de la nouvelle civilisation⁶⁰ ». En ce qui concerne la violence urbaine, celle-ci ne fait que démontrer le stade de développement de la métropole moderne : « Nous avons, hélas, la tristesse de constater qu'il souffle sur le monde entier un souffle de désordre, un souffle d'anarchie et de terrorisme. Pourquoi Montréal ? C'est très simple : c'est le prix à payer d'être devenu [*sic*] une grande ville internationale⁶¹. »

La vision urbaine de Montréal véhiculée par Straram contraste radicalement avec le discours officiel de Drapeau. Pour Straram, la modernisation de Montréal représente une « éducation capitaliste » de l'espace. Pendant que la nouvelle métropole moderne s'érige sur les ruines de l'héritage architectural européen, Straram déplore la perte de certaines unités d'ambiance.

Le Vieux Montréal. (Désormais, chaque fois, s'infiltrer une irritation déprimante dans le plaisir, organique et mental, à errer dans ce fragment de ce qui fut réellement **une cité**, praxis et poïesis [*sic*], que défigure à son image grotesque et mercantile l'administration bureaucrato-fasciste d'une Communauté Urbaine usurpant deux concepts que ses « marchandages » nient. L'épreuve pèse, et encolère [*sic*],

qui pourtant aussi fermente, engendre **une résistance** utile et saine⁶².

À l'exemple des espaces psychogéographiques parisiens (Contrescarpe, Les Halles) privilégiés par les situationnistes, Straram oppose un quartier historique (le Vieux-Montréal) à la métropole moderne. Il ne déplore pas la destruction du quartier et ne revendique pas la conservation du patrimoine urbain. Straram déplore « l'éducation capitaliste » de l'espace qui conduit à la perte d'une praxis et d'une « poièsis » au sein de la ville.

Straram mentionne fréquemment dans ses écrits que la transformation de la vie quotidienne s'inscrit « comme lutte constante et irréductible à l'Injustice, l'Inconsistance et l'Indifférence⁶³ ». Cette lutte se joue également sur le plan de l'espace urbain. Pour Straram, la construction de banlieues, de tours d'habitation et de maisons en série contribue à créer « des agglomérations anonymes découpées en vase clos pour individus désincarnés bornés aux bureaux, aux loisirs organisés⁶⁴ ». Dans un numéro spécial de *Parti pris*, intitulé « La difficulté d'être québécois », Straram cite Roger Vailland et l'architecte américain Shadrack Woods pour dénoncer l'isolement et le processus de séparation au sein de la ville moderne.

De familles isolées qui écoutent la télévision, enfermées dans leurs villes et qui circulent dans des voitures qui sont comme des villas [...] Ces gens-là ne sont plus des citoyens. Ils se désintéressent nécessairement de la politique. La famille toute seule dans sa villa et dans sa voiture, c'est comme la bête sauvage dans sa tanière⁶⁵.

La praxis et la « poièsis » de la cité signifient pour Straram l'acte d'habiter une « cathédrale personnelle » intégrée dans un environnement urbain. Au cours des années 1970, l'espace de vie et d'enracinement de l'*homo ludens* dans la ville est pour lui le quadrilatère « des rues Laurier/Saint-Dominique/Saint-Joseph/Saint-Laurent ».

Dans mon appartement sur l'avenue de l'Esplanade, zone ghetto grec/juif/québécois, près de la taverne « la Veuve »

Wilson à Kowalsky, et Gaston et Raoul, et le parieur Luc Lalande qui habite en face, près notre restaurant d'amants où Tassos apporta le gâteau aux 41 bougies le soir qu'avec Pio le fou nous fêtions L.I.A.M.A.. 4, le Ellada, près le Versailles tearoom/Soda fountain si complètement à mon goût, près la librairie Lettre/Son à Fortin et Guido, où je vais regarder les journaux que je n'achète presque plus tant il n'y a rien à y lire : une partie du discours banalité vaine et l'autre information complètement biaisée, l'Atelier 68 et la galerie Bourguignon, la pharmacie Lionel à Harry Schneider, le cinéma « Le Beaver », le magasin Modèle et le magasin Spot, le Delicatessen à Joe, Élite/encadrements sur mesure, le Bennett's Art Store d'un vieux avec lequel je suis complice, le D.L. shish kebab souvlaki Restaurant, le Art Dump Workshop, le sous-sol de mes amis grecs le bijoutier paisible et le cordonnier effervescent, le plombier Borenstein, le Restaurant chez Phil, l'artisan en fer forgé espagnol, quelques bouchers/poissonniers grecs, quelques épiciers grecs, Leméac et le Papyrus, la Lucarne, le Quinquet et en face la Pâtisserie Regal épicerie ouverte le soir et le dimanche, la Pâtisserie Laurier, la Rôtisserie Laurier, la biscuiterie Stuart, le garage Giovanni, l'Art Français, Hill-Top nettoyeurs, la quincaillerie Avenue du Parc⁶⁶.

Ce relevé psychogéographique détaillé de l'espace de vie quotidien de Straram n'est pas le premier de ce genre. Il a écrit un relevé pour le quartier de Chomedey qu'il habitait au cours des années 1960. Ce dernier offre une description du quartier et des parcours en autobus qu'il utilise dans la ville de Montréal. Par exemple, l'autobus 15 le mène sur la rue Sainte-Catherine (le jour et la nuit), la 150 sur le boulevard Dorchester, la 154 à la Cinémathèque québécoise et la 144 sur la rue Saint-Denis, près de *Parti pris*. Opposés à la voiture qui isole l'individu, Straram, Constant et les situationnistes préfèrent le transport en commun, qui permet de socialiser et d'opérer des dérives intéressantes dans la ville.

Ces deux relevés psychogéographiques de Straram ne constituent pas uniquement une énumération de lieux. Ils illustrent le fait que Straram « habite » et s'approprie l'espace urbain entourant sa

cathédrale personnelle. La ville pour Straram est un lieu de socialisation, un espace poétique où chacun est apprécié pour « sa vitalité, un caractère vécu jusqu'au bout, une chaleur humaine immédiate, sans calculs, sans combines, rien que pour sentir qu'on vit à quelques-uns contents de se rencontrer dans la rue, habitants contents d'habiter là⁶⁷ ». Il ne cherche pas uniquement à créer une petite patrie ou un petit village au sein de la métropole. Cette façon de vivre, associée à un rapport affectif à l'espace, reflète également la transformation du quotidien. Straram est un *homo ludens* qui dérive, déambule et circule dans le milieu urbain afin d'absorber son impact émotionnel et affectif. Les descriptions de l'espace urbain de Straram représentent les unités d'ambiance psychogéographiques de la ville de Montréal : des îlots de résistance isolés de la société du spectacle.

Ces exemples d'unités d'ambiance n'illustrent qu'une partie de l'image psychogéographique de Montréal dans l'œuvre de Straram. L'expérience urbaine de cet *homo ludens* se déroule principalement au sein des espaces culturels et politiques de la ville. À l'image de la ville expérimentale de Chtcheglov et de Constant, le Montréal de Straram est une cité principalement composée de lieux de socialisation, d'amitiés, de rencontres, de création artistique, d'animation et de discours révolutionnaires.

De lieux où l'on se rencontre, s'explique, se joue [...] D'hommes à hommes, un jeu de la vérité bien célébré, les femmes là pour se décider – je ne veux pas concevoir d'existence, quelle que soit l'étendue des solitudes, sans camaraderies, véritables particularités auxquelles aspire dès qu'en vie l'homo faber-sapiens-ludens, signes d'un mode et un style de vie, par elles seules à un certain niveau faites intelligibles les mises en situation nécessaires et suffisantes⁶⁸.

Voilà la vision de la ville situationniste que Straram essaie de vivre et de créer à Montréal. Le Montréal situationniste de Straram est uniquement habité par ceux et celles qui participent activement à la révolution culturelle, c'est-à-dire les gens qu'il croise dans ses dérives et dans les hauts lieux de rencontres culturelles : « l'homme

québécois avec lequel je veux vivre est celui que je rencontre alors que je marche de la Tour-en-chomedey à la rue Saint-Laurent, de la place Youville à l'Asociación Española⁶⁹ ». Pour Straram, la ville n'est pas un lieu de production et de consommation, elle est un lieu d'action et de création où doit s'accomplir la réalisation de l'art dans la vie quotidienne.

Le Montréal situationniste de Straram est un espace de jeu caractérisé par l'appropriation et la modification de l'espace en fonction d'un mode de vie ludique. Cinq espaces psychogéographiques fondamentaux sont intimement associés à la vie et à l'œuvre de Straram. Le premier, la taverne, symbolise le lieu de rencontre, de travail et de création à l'image de son mode de vie à Saint-Germain-des-Prés. Le deuxième, l'Asociación Española, représente l'espace de fête privilégié par l'*homo ludens*. Le troisième, le cinéma, correspond à un espace de passions. Le quatrième, le Centre d'essai Conventum, est un espace d'information et de formation culturelle nécessaire à l'abolition éventuelle de la société spectaculaire et à l'intégration de l'art dans le quotidien. Le cinquième est le bar-bistro du boulevard de Maisonneuve que Straram rebaptise Le Blues clair. Ce dernier représente le lieu dans lequel il intègre le quotidien, l'art, l'espace, l'amitié et le cinéma à travers le tournage quotidien du film de Jean-Gaétan Séguin. Pour Straram, ces lieux de rencontres et d'échanges artistiques constituent les foyers de résistance contre la société du spectacle et la banalisation de la vie quotidienne.

La taverne : un second domicile

La taverne occupe une place importante dans la vie de Straram. Dès son arrivée à Montréal, il commence à fréquenter les tavernes. Historiquement, cette « institution québécoise » est un lieu de socialisation associé à la classe ouvrière. Cet espace, exclusivement masculin, est en quelque sorte le « club anglo-saxon » du prolétaire. Traditionnellement, des fenêtres opaques isolaient ce lieu de rencontre du reste de la société. Il n'était pas permis de voir ce qui se passait à l'intérieur d'une taverne. Aujourd'hui disparue, du moins sous sa

forme originale, la taverne a marqué le paysage urbain et l'imaginaire collectif québécois.

La Royal, située sur la rue Sainte-Catherine, est l'une des premières tavernes que s'approprie Straram au cours des années 1960. Au cours de son existence, il s'appropriera plusieurs tavernes. Deux d'entre elles, situées sur la rue Sainte-Catherine, ont une signification toute particulière pour lui. Il s'agit de la taverne Le Trappeur, avec une tête de bison empaillée sur la façade extérieure, et de la taverne Novo Rex avec son énorme sculpture d'une tête de bison sur l'un des murs intérieurs. Il n'est donc pas étonnant que Patrick Straram le Bison ravi ressente une affection toute particulière pour ces deux tavernes.

L'appropriation de ce type de lieu par Straram correspond à un mode de vie associé aux cafés et aux bistros de Saint-Germain-des-Prés. Straram transforme la taverne en un espace de rencontres et d'échanges similaire aux fameux cafés de ce quartier parisien. Le détournement de la taverne Royal, au cours des années 1960, illustre cette volonté de modifier la fonction de cet espace social.

C'était à l'époque où l'on venait me voir à la Royal, comme autrefois on était venu me voir au « café du Vieux-Colombier », au coin de la rue Rennes, en face de la « Rose-Rouge » [...] c'était à la Royal qu'on pouvait me rencontrer. Portugais, les frères Thibault, Kanto, Pierre Elliott Trudeau, Gilles Leclerc, Arthur Lamothe, Hubert Loiselle, Victor même, une ou deux fois⁷⁰.

Ainsi, ce lieu public est transformé en un lieu de rencontres et d'échanges propice à la production culturelle. La taverne Royal, un antre de la classe ouvrière, est soudainement transformée en un lieu de discussions et de débats pour les intellectuels et les artistes du milieu culturel montréalais. À l'image des cafés de Saint-Germain-des-Prés où tant de projets d'écriture et de revues culturelles ont vu le jour, Straram, avec une quinzaine d'amis, entreprend d'écrire un livre ayant pour motif la taverne Royal. *Écrits de la taverne Royal* est un recueil de quinze textes dont très peu sont rédigés par des écrivains. La plupart des auteurs sont des réalisateurs, des dessinateurs, des

peintres et des chansonniers. Cette publication illustre bien le détournement culturel d'un lieu lié au projet du dépassement de l'art et de la modification de l'espace. Il en est de même pour la taverne « La Veuve » Wilson, située au coin de l'avenue du Parc et de l'avenue Laurier, tout près de l'appartement de Straram sur l'avenue de l'Esplanade. Celle-ci fait office de bureau ; il y rédige ses chroniques de cinéma et ses livres.

On m'y téléphone, on vient m'y voir. Ce lieu public (comme il en existe de moins en moins à Montréal) m'est un second domicile, où bien des idées et des décisions prennent **corps**. Il n'est pas de jour où je n'aille boire mon thé à la Wilson, ce port d'attache qui donne son sens fondamental à **une vie quotidienne**⁷¹.

Le texte de Straram intitulé *20 000 draughts sous la table* offre une description détaillée de l'intérieur de la taverne Royal et relate plusieurs moments/situations. Pour ce faire, Straram emprunte le procédé littéraire d'écriture métagraphique des situationnistes. Ainsi, la reproduction d'affiches, l'utilisation de tailles et de polices variées et de différentes formes typographiques ne sont pas sans rappeler le roman d'Aragon, *Le Paysan de Paris*. Par ailleurs, *20 000 draughts sous la table* est principalement un exposé des « propriétés » de Straram. Il s'agit d'un répertoire des douze meilleures tavernes qu'il a fréquentées, des douze meilleurs livres qu'il a lus, des douze meilleurs films qu'il a vus, etc. Cet exposé sur les « propriétés » vise à définir le type de communication et d'échanges d'idées qui doit exister dans ces lieux de rencontres. Selon Straram, « le comportement qu'on adopte, les idées que l'on possède, les sentiments que l'on éprouve, les moyens qu'on tente d'utiliser pour communiquer avec d'autres dépendent de propriétés qu'il faut définir, se définir comme les définir à d'autres⁷² ».

Straram adopte un point de vue marxiste au sujet de la production des idées et des représentations. Ce point de vue est réitéré dans plusieurs de ses écrits. Par exemple, il ouvre un texte, portant sur la célébration de son anniversaire à la Wilson et à l'Asociación

Española, en citant un passage de *L'Idéologie allemande* de Karl Marx portant sur l'homme en tant que producteur de ses représentations. Cette citation vise à préciser le cadre d'échange matériel et spirituel que Straram conçoit au sein des espaces publics. Selon Marx, tout échange intellectuel et toute représentation de soi et de la société sont intimement liés à l'activité productive et au commerce. Straram adapte cette vision matérialiste de l'individu dans le cadre de son projet de critique de la vie quotidienne. En d'autres mots, au sein de la société du spectacle, il importe, en tout temps, d'être conscient des « propriétés » que l'on adopte parce qu'elles contribuent à la constitution de l'individu maître de son histoire, de son quotidien et de son espace.

L'« homme imaginant » découvreur de moments privilégiés, où assumer un plein emploi de toutes ses capacités, dans un consommation [*sic*] de soi offre de communication/participation à autrui et tous, antipode de toute consommation et tous loisirs organisés, et la fête *signe* de la singularité, l'ouverture à tous, une marginalité et son *style* aux antipodes des fétichisations [*sic*] imposées « de force » (pourquoi aussi j'ai cheveux longs, colliers, bagues, « fétiches » – chacun marque d'un vécu fête en soi – des habits et des noms que je me suis fait [*sic*], me produisant moi-même, et par là invulnérable dans ce monde d'une production au profit d'autres qui dépossède l'homme lui-même)⁷³.

La taverne est alors détournée pour créer un « véritable » lieu d'échange matériel et spirituel pour l'*homo ludens*. Il ne s'agit plus d'un lieu public aménagé par la société « spectaculaire ». La taverne et les autres lieux que Straram s'approprie deviennent des « bases pour une vie expérimentale : réunion de créateurs de leur propre vie sur des terrains équipés à leurs fins⁷⁴ ». Dans le cadre de l'urbanisme unitaire, l'appropriation de l'espace correspond à l'établissement de lieux où se déroule une « véritable communication » entre individus, une communication soustraite aux techniques de séparation qui dépossèdent les individus de leur temps, de leur espace et de leur action historique.

L'Asociación Española : l'espace de l'homme nouveau

Les qualités psychogéographiques de la taverne caractérisent également un autre lieu central dans la vie de Straram, l'Asociación Española. Au cours des années 1960 jusqu'au milieu des années 1970, l'Asociación Española est un haut lieu de rencontres et d'échanges culturels.

Une maison anonyme de la rue Sherbrooke, près de l'Université McGill. Une porte sans enseigne, un escalier étroit qui monte. Arrivant à l'étage, tu aperçois sur le mur en face la fusillade du « Dos de Mayo » de Goya, reproduite par William Grenier et rendue encore plus dramatique par l'aura de lumière jaune et de fumée qui l'encadre. À droite dans le coin, devant un rideau cramoisi, la petite scène où Barnabé le borgne, à califourchon sur une chaise, accorde obsessivement [*sic*] sa guitare en attendant que viennent danser nos « gitanes » à nous Sonia del Rio ou Marie-Josée Thério. Dans le reste de la salle en forme de L, des tables couvertes de nappes à carreaux rouges, de cendriers, de verres et de bouteilles à moitié vides, entourées de convives volubiles aux gestes expressifs. Par-dessus tout ça, des effluves de tabac, d'alcool et d'humanité bohème flottent au milieu des éclats de voix et des accords de flamenco ébréchés par un méchant pick-up. À ta gauche, assis dos au mur devant une bière à laquelle il touche rarement, un type trapu dans la trentaine, en chemise à col ouvert sous un pull vert sombre : Claude Gauvreau. Un peu plus loin Rita Letendre, Molinari et Armand Vaillancourt s'engueulent comme d'habitude. Ailleurs, Pâlichon, Lililane Morgan et Gilbert Langevin, Emmanuel Cocke et Claude Dubois, les jazzmen Lee Gagnon et Michel Donato, Nick Auf Der Maur, Denise Boucher, Patrick Straram et le cinéaste Gilles Groulx. De temps en temps débarquent aux petites heures ces étrangers de passage Amalia Rodrigues, Miles Davis ou Alexandre Lagoya. De l'étage au-dessus, vient parfois nous troubler le vacarme d'un happening improvisé de Raoul Duguay, Suzanne Verdal (oui, celle de la chanson

de Leonard Cohen), Walter Boudreau, Pierrot Léger, Serge Lemoyne et qui encore⁷⁵ ?

L'Asociación Española et la boîte à chanson La Casanou, localisée au deuxième étage, sont en périphérie de la vie nocturne des bars et cafés du quadrilatère des rues Sainte-Catherine, de la Montagne, Sherbrooke et Crescent. Son propriétaire, Pedro Rubio Dumont, est devenu une figure de légende pour les gens qui ont fréquenté ces lieux.

L'architecture et les espaces urbains privilégiés par les situationnistes sont inspirés de l'imaginaire littéraire et pictural. Il en est de même pour Straram qui considère l'Asociación Española comme le « premier **lieu** depuis la lecture, pendant l'apprentissage germanopratin, que j'ai **désir** de “ nommer ” notre Cabaret de la Dernière chance⁷⁶ ». Comme la rotonde de l'architecte Claude-Nicolas Ledoux que Debord associe au paysage portuaire du peintre Lorrain, l'Asociación Española est conforme à l'univers littéraire de Jack London et Malcolm Lowry que Straram explore en profondeur au cours de sa dérive californienne.

L'importance accordée à l'Asociación Española et les nombreuses descriptions de ce lieu dans l'œuvre de Straram ne sont pas sans faire écho à l'éloge du café Certa que l'on trouve dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon. Cette tradition surréaliste de la description des hauts lieux de rencontres de l'avant-garde acquiert une tout autre signification dans l'œuvre de Straram. Dans le cadre de l'utopie urbaine des situationnistes, l'Asociación Española correspond à un foyer de résistance à la société du spectacle. Les photographies montrant l'arrière de l'Asociación Española dans *Bribes 1* constituent une critique de la ville rationnelle. L'arrière-plan de la ville moderne, avec ses tours d'habitation et l'équipement de construction au sol, contraste fortement avec la fonction de haut lieu de rencontre et de convivialité que représente cet endroit. Pour Straram, le « sens essentiel de l'Asociación Española » est d'avoir été le lieu de rencontre « de ceux qui auront travaillé à changer la vie au Québec⁷⁷ ». Le texte de Straram intitulé « Un vivre selon sa critique » illustre l'appropriation et la transformation d'un lieu afin d'y exercer un mode de vie ludique.

Ce lieu représente pour l'*homo ludens* un espace de jeux, de fêtes, d'aventures et de rencontres qui facilite la libre création de sa propre vie. Straram présente l'Asociación Española comme « le **point**, dans le **champ d'une pratique montréalaise**, quotidienne et dans un mouvement historique, où je suis⁷⁸ ». Ce bar s'inscrit donc au sein d'une pratique urbaine nécessaire à la transformation de la vie quotidienne.

Straram évoque la notion de plaisir du texte de Barthes pour expliquer le « sense of place » de l'Asociación Española. Barthes qualifie le plaisir du texte de scandaleux en raison de son caractère « atopique⁷⁹ ». Straram associe cette définition de plaisir au caractère psychogéographique de l'Asociación Española qu'il qualifie de plaisir scandaleux « d'un lieu texte atopique ». Le scandale réside dans le caractère à la fois révolutionnaire et asocial du plaisir associé à la construction de moments/situations (fêtes, rencontres, happenings, discussions) à l'Asociación Española. Cet espace de rencontres se situe en dehors des lieux communs aménagés pour les loisirs organisés par la société spectaculaire. L'Asociación Española représente un espace utopique, un non-lieu que fréquente l'homme nouveau, c'est-à-dire celui pour qui et par qui la ville et sa propre vie dans la ville deviennent une œuvre : la synthèse d'une appropriation de l'espace en fonction de l'expression de ses passions et de son histoire propre. Pour Straram, l'Asociación Española représente le point de jonction entre son activité quotidienne et son activité politique et culturelle.

Désir/production. Jeu/construction. Fête/travail. Amour/Révolution. Structure/aléatoire. Improvisation/« politique ». L'Asociación, au coin des rues Sherbrooke et Aylmer, m'est lieu des temps d'arrêt pour réfléchir (ou l'oublier le temps d'un débordement/repos) à **l'information/éducation** que je tente de produire dans la dialectique difficile du moi quotidien et d'une action socio-politique spécifique constante⁸⁰.

L'urbanisme unitaire nécessite la création de lieux où « l'on peut se trouver soi-même, se former soi-même » pour combattre l'aliéna-

tion. Pour Straram, l'Asociación Española représente une « critique vivante alimentée par les tensions de toute la vie quotidienne, de cette manipulation des villes et de leurs habitants ». En d'autres mots, l'Asociación Española consiste en une critique vivante de l'architecture et de l'urbanisme modernes menant à l'isolement et à la séparation des individus. L'un des principes de base de l'urbanisme unitaire est la participation active à l'organisation de sa propre vie et de son espace de vie avec l'autre. Selon Straram, cette « participation » caractérise ce foyer de résistance qu'est l'Asociación Española.

Où rythme, vibrations, conversations, ironie font que **gens de mon pays parlent pour s'entendre**. Dans un champ de l'authentique ; celui-là même que tous les pouvoirs blancs, capitalistes ou d'un socialisme bureaucratique totalitaire, visent à effacer à jamais, en imposant pour seule norme la consommation ou par la répression législative/policière⁸¹.

« Un vivre selon sa critique » dans le Montréal de Straram, c'est travailler à la réalisation de l'utopie situationniste en s'appropriant l'espace urbain afin d'établir les bases expérimentales de l'*homo ludens*.

Menacé de toutes parts, cet espace culturel est finalement détruit au cours des années 1980. L'histoire de l'Asociación Española se termine pour Straram lors d'un pèlerinage sur l'emplacement de l'établissement en compagnie de Pedro, Lucille Straram, Thérèse Desjardins et Nadja (sa nièce) au cours du tournage du film de Jean-Gaétan Séguin. Une scène troublante où l'on constate que l'édifice n'existe plus et où l'on voit Straram, les larmes aux yeux, évoquer avec Pedro toute une décennie de souvenirs. Comme lors de la destruction de la rue Sauvage des situationnistes, l'on pourrait à nouveau évoquer la fameuse phrase de Baudelaire : « La forme d'une ville change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel. »

Les cinémas : un espace de passions

Le cinéma, on l'a mentionné, est une des passions de Straram. Il n'y a aucun doute que Straram a joué un rôle important dans le développement de la critique et la propagation d'une culture cinématographique au Québec. Ses chroniques ont souvent choqué l'ordre établi⁸². Au cours des années 1960 et 1970, Straram mène une lutte acharnée contre la censure cinématographique au Québec. Il n'est donc pas surprenant que les cinémas montréalais fassent partie de son espace psychogéographique. Il crée le premier cinéma de répertoire au Québec avec le D^r Ostiguy. Le Centre d'art de l'Élysée fut une sorte d'université libre de cinéma (ateliers, revues, kiosque d'information) et un point de rencontre pour plusieurs critiques et cinéastes en herbe, soit Gilles Carle, Gilles Groulx, Guy Borremans, Jean-Antonin Billard, Minou Petrowski, etc.

Straram s'approprie rapidement plusieurs espaces montréalais apparentés au domaine cinématographique. Il participe à l'aventure de la Cinémathèque québécoise à l'époque où elle est située dans l'ancien bureau de la censure, rue McGill. Lorsque la Cinémathèque déménage au coin des rues Saint-Denis et de Maisonneuve, Straram continue de fréquenter ce lieu où il s'assoit toujours du côté droit de la salle lors des représentations. Il en fut de même pour le Cinéma Parallèle. À la fermeture de ce cinéma, on a mis aux enchères le siège de Patrick Straram. Ce dernier fréquente assidûment les différentes salles de cinéma de répertoire durant les années 1960 à 1980, surtout le cinéma Empire, le Verdi, l'Outremont, le Ouimetoscope et le Rialto. Il a de même fréquenté les cinémas de la rue Sainte-Catherine, le Loews, le Pigalle et le Capitol, démoli en 1974 (anciennement le Roxy, le Strand et le Cinéma parisien) ; le Palace et le Princess (aujourd'hui le Parisien). Plusieurs de ces cinémas se trouvent dans le film *La Terre à boire*. Straram assiste et participe parfois à différents festivals de cinéma à Montréal.

Ces salles de cinéma représentent un espace de passion dans la vie de Straram. La fréquentation des cinémas est une pratique urbaine caractérisée par cette volonté de vivre en fonction de ses

passions et est intimement liée au projet de critique de la vie quotidienne et de la société capitaliste. Pour Straram, il n'y a qu'un type de cinéma valable : celui qui questionne, qui dérange l'ordre établi et qui innove par sa singularité.

Il y a, faisant semblant d'accepter ce système et s'en servant, certains cinéastes auteurs de films capables de créer à l'intérieur des structures en place une œuvre très personnelle, d'une haute qualité, constituant un matériau culturel fondamental pour l'élucidation de la condition humaine et du mouvement historique des sociétés, et leur transformation. Mais l'aliénation du consommateur aux normes de la production courante est telle (et elle va s'accroissant, l'emprise des mass-media allant s'accroissant) qu'il ne discerne généralement pas cette qualité peu différenciable [*sic*] au premier regard de la seule quantité et la stéréotypie, auxquelles il est soumis⁸³.

Il se fait alors porte-parole d'un cinéma qui sert à éveiller et à éduquer l'homme sur sa condition humaine. Straram considère que le cinéma de la Nouvelle Vague est révolutionnaire parce qu'il a permis l'éclosion dans plusieurs pays d'une production cinématographique en dehors de la production capitaliste. Les cinéastes sont maintenant en mesure de « faire les films qu'ils voulaient faire et non de fabriquer des produits conformes à la politique de la seule entreprise capitaliste en place⁸⁴. » Le cinéma de la Nouvelle Vague a donc contribué à mettre à la portée de tous l'outil culturel qu'est le cinéma. Ainsi, Straram prise les films qui correspondent à sa vision critique de la société. Pour Straram, aller au cinéma est un mode de vie quotidien et il ne peut concevoir la critique d'un film en dehors de sa vie quotidienne : « Il n'est pas question pour moi de voir *Pickpocket* ou *The Band Wagon* en marge, isolé de la totalité vécue. Chaque vision d'un film repose donc dans toute son acuité assez intolérable le problème moral qui précédera toujours toute définition d'une situation critique à laquelle être fidèle⁸⁵. » Le problème moral est celui de l'individu en tant qu'acteur au sein de la vie et non en tant que spectateur.

Le Conventum : l'espace du travailleur culturel

Au cours des années 1970, un mouvement d'animation populaire prend racine au Québec. L'une des manifestations culturelles importantes de ce mouvement est le Conventum. En 1972, Production 89, un regroupement de cinéastes et de musiciens, et l'Association des sculpteurs du Québec (ASQ), présidée par Armand Vaillancourt, s'orientent vers des projets à caractère socioculturel. Le but est de promouvoir et de diffuser l'art québécois, en plus de formuler une critique de la culture officielle. Cette initiative de l'ASQ, située au 1237, rue Sanguinet, donne jour au Café-terrasse-Garage et, en 1973, au café Conventum. En 1974, l'Atelier d'expression multidisciplinaire (l'ATEM) est fondé et, enfin, en 1976, le Centre d'essai Conventum, qui sera ouvert jusqu'en 1983⁸⁶. Jean Gagné, cinéaste et membre fondateur de l'ATEM, explique l'influence de Straram :

On va ouvrir l'Atelier d'expression multidisciplinaire (ATEM) sur la base de la formule de rencontre-questionnement de Straram. Cette formule permet l'interaction entre différentes disciplines. C'était une idée de Straram, que l'on a quand même compris à la longue. Straram est celui qui va nous amener à comprendre que ce lieu va devenir un centre d'essai. C'est-à-dire que nous allons, sur une base quotidienne, présenter des films, organiser des rencontres et aussi créer une section théâtre où l'on va présenter des pièces de théâtre. La pratique du *Centre d'essai du Conventum* s'est instaurée suite à cela⁸⁷.

Au cours de son existence, le Conventum rassemble un vaste réseau de travailleurs culturels. Ces derniers organisent plusieurs expositions, des spectacles et des ateliers d'animation et de discussion sur la musique, le théâtre, la sculpture, la photographie et le cinéma. La mission du Conventum est de diffuser et de propager des œuvres en dehors du circuit officiel et de créer une forme d'art qui puisse parler aux gens dans leur milieu. Deux activités importantes sont organisées par l'ATEM : la Semaine du film sur les tablettes

(du 11 au 15 juin 1974) et la Rencontre internationale de la contre-culture (du 21 au 27 mai 1975).

Dans l'espace culturel psychogéographique de Straram, l'ATEM correspond à un lieu de rassemblement important où l'on pratique une activité culturelle et politique orientée vers les gens et le milieu. Straram relate en détail cette expérience dans son recueil *Questionnement socra/critique*. Il a d'abord fait connaissance avec les membres fondateurs du Conventum à la taverne « La Veuve » Wilson. Cette taverne devient le lieu de rencontre privilégié du groupe pour discuter et élaborer les projets de l'ATEM. Straram, Armand Vaillancourt et Gilbert Langevin deviennent les porte-parole de l'ATEM. Ce trio organise et anime des conversations/questionnements au Conventum et dans les cégeps et centres culturels du Québec : « Gilbert Langevin l'excentrique abyssal – poésie, édition, parole en scène –, Armand Vaillancourt l'Avé Gaspard de la Nuit et Pithécantrope du Québec – sculpture, écologie, environnement –, et moi – écriture, cinéma, critique/production⁸⁸ ». Une affiche de ce trio sous la tête de bison de la taverne Le Trappeur devient rapidement la « carte de visite » de l'ATEM pour annoncer les ateliers d'animation.

L'expérience culturelle et politique de Straram à l'ATEM est probablement celle qui se rapproche le plus des activités de l'Internationale lettriste. Les mesures adoptées par les membres de l'ATEM au sujet de la production et de la diffusion de la culture, l'importance qu'ils accordent au rôle social et politique du travailleur culturel, leur volonté d'intégrer l'art dans le milieu urbain et de mettre l'art à la portée de tous ne sont pas sans rappeler certains aspects du programme situationniste. Avec l'ATEM, l'activité culturelle de Straram dépasse les limites de la propagation écrite de ses idées. Il s'implique activement dans le milieu à travers les ateliers de conversations/questionnements.

Les ateliers de Straram s'inscrivent dans la ligne de pensée du mouvement situationniste. Le concept correspond à une volonté de dénoncer la société du spectacle par l'activité culturelle. Le but est de « **dé-masquer** tout ce qui nous fait mal comprendre ce que nous **vivons** » afin « d'éduquer, d'aider la plus grande fraction d'une société à mieux comprendre comment vivre mieux⁸⁹ ». Straram conçoit

donc une série d'ateliers sur la « fabrique » d'une publication, d'une information syndicale, d'un théâtre, d'un disque et d'un environnement. Ces ateliers offrent l'occasion de rencontres et d'échanges multidisciplinaires au sein du milieu culturel montréalais.

La philosophie des conversations/questionnements correspond à cette volonté de dépassement de l'art et à la lutte contre l'aliénation « spectaculaire ». Pour Straram, la conversation signifie un « échange d'idées et de sentiments, selon le rapport sujet débattu/vécu quotidien (**pratique**) » et le terme questionnement équivaut au « pourquoi, comment, avec qui, s'établit ce rapport ? ; quelles sont les propriétés et les modalités d'exécution spécifiques à un sujet par rapport à la vie quotidienne d'un groupe, qu'il vise, pourquoi, comment, avec qui ? (**théorie**)⁹⁰ ». Tout le projet de critique de la vie quotidienne par Debord et Lefebvre se retrouve au cœur de ces ateliers. Cette volonté de démasquer ce qui nous fait mal comprendre le quotidien équivaut au projet situationniste de décrypter l'information afin de libérer l'individu. À cet effet, le détournement d'articles de journaux dans la revue de l'Internationale situationniste correspond à un décryptage de l'information afin de dénoncer la société du spectacle. Les situationnistes s'efforçaient de mettre « en évidence l'incohérence des divers penseurs qui sont actuellement d'autant mieux pris au sérieux qu'ils se contredisent plus misérablement, d'un détail à l'autre du truquage généralisé⁹¹ ».

Selon Straram, il est nécessaire de vivre en fonction « d'une constante **analyse/critique** de tout ce qui fait la vie que tous nous vivons » parce que l'information produite par la société du spectacle vise à assujettir l'individu, et non à le libérer⁹². Straram considère que l'information « n'est en fait que pression à fins de **consommations** (tant au niveau de l'achat de ce qui est "offert", et non plus ce qui est "demandé", qu'au niveau idéologique : il n'y a qu'une "vérité", celle de la classe possédante/dominante, dont on fait croire qu'elle coïncide avec des valeurs universelles⁹³) ». Cette conception de l'information réitère les thèses de Debord. Ce dernier affirme que le spectacle, sous toutes ses formes particulières (information, propagande, publicité et consommation), constitue « le modèle présent de la vie socialement dominante. Il est l'affirmation omniprésente

du choix déjà fait dans la production, et sa consommation corollaire⁹⁴ ». L'objectif des conversations/questionnements correspond à ce projet situationniste d'exposer le rapport spectaculaire qui existe entre le producteur et le consommateur de biens culturels.

Que l'on discute d'une publication, d'un film, de la sculpture, des musiques, des loisirs, de l'environnement, etc., en déchiffrant liens et antagonismes entre **théories de la production et productions dans une pratique** (le pourquoi, le comment, avec qui ?), de **l'échange** entre travailleurs producteurs et consommateurs de ces produits se dégagera le mouvement principal réel des rapports qui font que nous vivons cette vie⁹⁵.

Cet objectif d'en arriver à dégager le « vrai sens réel » de la vie quotidienne est aussi lié à la vision utopique des situationnistes qui consiste à « mettre l'équipement matériel à la disposition de la créativité de tous ». Les travailleurs culturels et les habitants du quartier participent aux ateliers de Straram dans cet esprit. Straram cherche à démystifier différentes productions artistiques afin de permettre à tous la possibilité de s'en emparer pour leurs propres fins. L'une des inquiétudes de Straram au cours de cette période est le danger de récupération de son activité au sein de l'ATEM. À ce sujet, il cite abondamment certains passages de *La Société du Spectacle* pour indiquer que les ateliers de conversations/questionnements sont en fait des lieux destinés aux acteurs et non aux spectateurs. Pour Straram, il s'agissait de lieux où il serait possible de réaliser l'intégration de l'art dans le quotidien.

Le Blues clair du boulevard de Maisonneuve

Ce bar-bistro, au coin des rues de Maisonneuve et Saint-André, fait partie de l'espace psychogéographique de Straram parce qu'il constitue son dernier refuge. Au cours des années 1980, la santé de Straram se détériore considérablement. Après un séjour de deux ans à l'hôpital, la perte désastreuse de ses biens dans l'incendie de l'ap-

partement de l'avenue Papineau et une période de convalescence chez une amie à Longueuil, Straram emménage dans un petit HLM situé au 1150, rue Saint-Timothee. Il continue d'écrire dans les revues *Mœbius* et *Dérives*, une activité rendue difficile à cause de sa santé, et anime une émission à la radio communautaire du centre-ville. Tout près de son appartement se trouve le bar-bistro d'André Roy et de Claude Lamarre. Pour y accéder, Straram emprunte quotidiennement la ruelle Mercure. Il indique avec ironie que cette ruelle est un « hommage à la fois à un des fondateurs de la culture québécoise, Pierre Mercure, et à celle qui fut sa femme et qui est demeurée une bien bonne compagne à moi, Monique Mercure, la panthère ravie... ruelle Mercure, rue Labrecque... à chacun d'en tirer les conclusions sur notre culture québécoise⁹⁶ ». On constate à nouveau comment l'espace urbain acquiert une signification particulière pour celui qui pratique la psychogéographie. C'est donc dans ce petit bar-bistro que se déroule en grande partie le tournage du film de Jean-Gaëtan Séguin, *Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi*.

Séguin indique dans le scénario du film qu'il a toujours été fasciné par le personnage de Patrick Straram qu'il a entrevu sur la place publique, au Bistro de la rue de la Montagne, à la taverne Royal, au Centre d'art de l'Élysée et à l'Asociación Española au cours des années 1960 et 1970. L'idée du film remonte au début des années 1980 : « je voulais faire une synthèse des courants "nouvelle culture", de Saint-Germain-des-Prés à l'underground québécois, en passant par la génération "beat" et le "flower power" de la Californie⁹⁷... ». Straram étant trop malade, Séguin n'entreprend le projet qu'en 1987. Ainsi, du 16 septembre 1987 jusqu'à la fin du mois de février 1988, Séguin filme plusieurs fois par semaine des scènes de la vie quotidienne de Straram. La version originale de *Mourir en vie*, conservée à la Cinémathèque québécoise, contient huit vidéos.

Le film est un véritable testament de la vie et de l'œuvre de Straram. L'on suit les dérives quotidiennes de Straram au bar-bistro, à des concerts, à la radio communautaire du centre-ville, à des galeries d'art, à une conférence sur le cinéma, à la Cinémathèque québécoise, avec Pedro aux ruines de l'Asociación Española, etc. Bref, le film retrace le parcours et les espaces psychogéographiques du

Montréal ayant défini la vision et l'expérience urbaine de Straram au cours de son existence. Le film contient de nombreuses interviews (en présence ou non de Straram) avec d'anciens et de nouveaux compagnons et compagnes de route. Il s'agit, entre autres, de Paul Chamberland (écrivain), Armand Vaillancourt (sculpteur), André Ménard (Festival de Jazz de Montréal), Charles Dutoit, Dany Laferrière (écrivain), Gilbert Langevin (écrivain), Marcel Jean (critique de cinéma), Roland Giguère (poète), Lucien Francœur (musicien et poète), Jean-Antonin Billard (critique et professeur de cinéma), Minou Petrowski (critique de cinéma), Pedro (l'Asociación Española), Nadja Straram (sa nièce en visite de Paris), Thérèse Desjardins (la louve ironique), Lucille Straram (sa première femme) et Jacqueline Debelle (la haie ardente).

Séguin précise que les tournages avec Straram ne suivent pas un plan organisé et que « tout est arrivé spontanément, sans questionnaire, selon ses humeurs⁹⁸ ». Séguin arrivait avec sa caméra et suivait Straram tout au long de la journée et parfois le soir. L'intérêt de ce film repose sur l'appropriation et la transformation du bar-bistro par Straram au cours du tournage. Dès le début du film, on assiste à ce détournement du bar-bistro qui devient pour Straram un second domicile et un haut lieu de rencontres et d'échanges. Straram avait déjà entamé ce processus d'appropriation avant l'arrivée de Séguin. Le début du tournage correspond au moment où Straram désire rebaptiser le bar sous le nom de Blues clair. Il s'agit du titre d'une pièce musicale du jazzman d'origine belge Django Reinhardt que Straram affectionne tout particulièrement. Vers la fin des années 1970, il décide que tous ses projets d'écriture doivent commencer par *Blues clair*. Le terme sert alors de lien entre l'écriture, l'espace (le bar-bistro) et le quotidien.

L'arrivée de Straram au bar-bistro coïncide avec la transformation du bar en un lieu de discussions et de rencontres du milieu culturel montréalais. Les clients participent aux discussions amorcées par Straram, même pendant le tournage. Cet *homo ludens* révolutionnaire est tour à tour « professeur de géographie, conseiller musical, directeur de conscience, analyste de journaux, défenseur de Godard et pourfendeur du capitalisme américain⁹⁹ ». Straram essaie lente-

ment de recréer, « toutes proportions gardées, quinze années après », l'atmosphère de l'Asociación Española. Il désire un lieu de rencontre où « on va faire des lancements de livres, des expositions de photos », déclare-t-il à Paul Chamberland. Ce processus d'appropriation se déroule en plusieurs étapes, dont certaines ont un caractère ludique. D'abord, il y a la création d'un comité d'honneur composé de huit personnes, soit Nicole Brossard (écrivain), Evelyn Dumas (ancienne rédactrice en chef de l'hebdomadaire *Le Jour*), Andréanne Lafond (journaliste), Dyne Mouso (comédienne et peintre), Dany Laferrière (écrivain), Pedro Rubio Dumont (l'Asociación Española), Michel Tremblay (écrivain et dramaturge), Pierre Vadeboncoeur (essayiste et syndicaliste) ; et des membres honoraires d'outre-mer : Juliet Berto, Colette Magny (chanteuse), Raymond Devos, Jean-Luc Godard, Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Milan Kundera et Claire Lejeune. Ces gens ont apparemment tous reçu une lettre officielle sollicitant leur participation à ce comité d'honneur. À l'inauguration, il affiche sur un mur les lettres d'acceptation des membres honoraires. Il s'agit d'une blague. Straram a rédigé lui-même plusieurs des réponses. Il n'y en a que quelques-unes qui ne soient pas fausses. Par exemple, Colette Magny lui envoie une lettre pour lui dire qu'elle accepte d'être membre d'outre-mer. Le processus d'appropriation inclut l'enregistrement d'un message publicitaire annonçant la soirée d'inauguration du Blues clair sur les ondes de la radio communautaire du centre-ville.

Ici Claude Lamarre, « Clo Clo », homme d'affaires, nouveau patron d'un « bar bistro », 901 est, boulevard de Maisonneuve... avec mon ami Patrick Straram le bison ravi, écrivain et homme de radio, avons décidé de l'appeler *Blues clair*... C'est le titre générique de toutes ses écritures, ses émissions de radio, ses interventions dans la presse, ses rencontres avec le public... Auditrices et auditeurs de radio centre-ville, l'inauguration du *Blues clair* aura lieu le samedi 31 octobre 1987, à 22 heures, avec le *Blues clair* de Django Reinhardt... Radio centre-ville enregistre en direct ce samedi 31, de 22 heures trente à minuit

trente... Claude Lamarre et bison ravi espèrent votre présence... au *Blues clair*... hasta la vista... Olé¹⁰⁰ !

La participation du nouveau propriétaire Claude Lamarre est d'autant plus étonnante qu'il prétend avoir suggéré à Straram l'idée de rebaptiser le bar du nom de Blues clair. Lamarre a voulu lui rendre hommage et donner une nouvelle orientation au bistro.

Au cours de la soirée d'inauguration, Straram partage son temps entre les invités du bar et une salle aménagée pour faire son émission de radio en direct. Les invités, Gaston Miron, Claude Lamarre, Pedro, Alberto Kurapel, Claire Lejeune, etc., sont convoqués à la radio pour raconter des souvenirs et discuter de littérature, de cinéma et de musique. En filmant et en enregistrant en direct cet événement, Straram réaffirme ce désir d'intégrer l'art dans le quotidien, d'habiter l'espace en fonction de ses passions et de ses désirs, d'être maître de sa propre histoire et de sa propre vie. Le Blues clair est devenu temporairement un petit foyer de résistance contre la société du spectacle.

L'un des derniers aspects de cette appropriation de l'espace consiste en la modification du décor du Blues clair. Straram décore les murs du bistro avec plusieurs affiches qu'il associe à des moments/situations importants de sa vie. Il installe aussi des bancs de cinéma pour s'asseoir près de la fenêtre et du calorifère.

Les murs ont été habillés des images marquantes du monde « straramien »... Robert Mitchum est à sa place, comme Jean-Luc Godard et son cigare... Humphrey Bogart, James Dean, Pedro, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, Boris Vian, John Coltrane et Eric Dolphy, Charlie Parker, Buster Keaton, *Le Camion* de Marguerite Duras, la locomotive enfumée, l'affiche de *Prénom Carmen*, l'affiche de Steve Lacy et de Mal Waldron, Brel et son cigare... Roland Giguère a fait un texte-montage pour le *Blues clair*... l'affiche de Gilbert Langevin, avec Armand Vaillancourt et Patrick [*ATEM*], devant la taverne *Le Trappeur*... tout un monde... l'affiche noire du spectacle *Off* d'Alberto Kurapel... et la photo des coureurs cyclistes... et quoi encore ?

Ah ! Oui, les quatre fauteuils de cinéma, sous la fenêtre ouest, sous le carton *Patrick Straram le Bison ravi*¹⁰¹.

On reconnaît sur ces murs les passions et le parcours de Straram qu'il juge nécessaire d'afficher dans cette place publique qu'il s'est appropriée complètement. Il a dû dégarnir les murs de son logement pour décorer le Blues clair. L'agencement de ces métagraphies murales n'est pas aléatoire. Straram et les clients du Blues clair discutent fréquemment de la disposition des photos et des affiches par rapport à un thème spécifique. Par exemple, Straram retire l'affiche de Godard parce qu'il considère que les thèmes des affiches sur ce mur sont le transport, le cyclisme et la dérive. Au cours du tournage, on voit Straram relater plusieurs événements de sa vie en s'inspirant tout simplement de diverses affiches. Ce processus n'est pas sans rappeler le texte « Métagraphie : l'almanach manifeste » entièrement construit sur les divers objets et images d'une métagraphie. Au Blues clair de Straram, l'espace de l'*homo ludens* est à l'image de ses passions et des moments/situations de son passé et de son futur.

Straram fait figure de marginal dans la mouvance culturelle et politique du Québec. Il représente le contestataire pur qui n'a cessé d'interpréter à sa manière les idéologies de contestation et les luttes politiques et culturelles. Dans un contexte de profonde transformation de la société capitaliste et de la métropole, la vie et l'œuvre de Straram représentent une critique vivante de la ville moderne et de la société du spectacle. Devant le constat de la déshumanisation de la ville et de l'aliénation « spectaculaire », il a constamment lutté pour réaliser le projet situationniste d'intégrer l'art à la vie quotidienne et de modifier l'environnement matériel. Que ce soit dans son appartement, les tavernes, l'Asociación Española ou le Blues clair, Straram mobilise l'emploi d'un ensemble d'arts et de techniques « concourant à la construction intégrale d'un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportement¹⁰² ». Contrairement à Debord, Straram n'est pas un théoricien. Toutefois, il peut s'identifier, comme Debord, à l'affirmation de Chateaubriand : « Des auteurs modernes français [*québécois*] de ma date, je suis aussi le seul dont la vie ressemble à ses ouvrages¹⁰³. »

CRITIQUE ET RÉVOLUTION

Le développement des théories architecturales et des théories urbaines de l'Internationale situationniste se termine avec la conférence de Göteborg en 1961. La résolution de considérer la production culturelle des membres de l'Internationale situationniste comme anti-situationniste est adoptée au cours de cette conférence. Loin d'être un simple jeu de mots, cette résolution indique la réorientation pratique et théorique de l'Internationale situationniste dans le champ politique. À partir de 1961, on mentionne très peu l'urbanisme unitaire, le détournement, la dérive et la psychogéographie dans la revue de l'Internationale situationniste.

Après l'expulsion de Constant en 1960, A. Kotányi prend la direction du Bureau de recherches pour un urbanisme unitaire. Ce dernier procède à une révision complète de l'urbanisme unitaire et des propositions architecturales en fonction de la théorie du spectacle. Aucun élément du concept d'urbanisme unitaire n'échappe à la révision politique de l'Internationale situationniste lorsqu'elle élabore son programme révolutionnaire. La proposition du labyrinthe au Stedelijk Museum est revisitée et considérée comme une erreur : « Ce qui est construit sur la base de la misère sera toujours récupéré par la misère ambiante, et servira les garants de la misère¹⁰⁴. » Le projet de villes expérimentales élaboré par Chtcheglov acquiert une toute nouvelle signification. La création éventuelle de ces villes permettra de mettre en place « les locaux, les permanences de l'organisation révolutionnaire d'un type nouveau, que nous croyons inscrite à l'ordre du jour de la période historique dans laquelle nous entrons. Ces bases, quand elles existeront, ne peuvent être rien de moins subversif¹⁰⁵ ». Ainsi, le projet de villes expérimentales signifie l'établissement de bases subversives pour la révolution. Il en est de même pour les *espaces situationnistes* privilégiés par *Potlatch* et l'Internationale situationniste. Ces lieux, au sein desquels la liberté peut se matérialiser, constitueront avec « l'apparition de l'urbanisme authentique » les espaces qui ont été soustraits « à une planète domestiquée¹⁰⁶ ».

L'Internationale situationniste abandonne la dimension imaginative de son utopie urbaine. L'urbanisme unitaire n'est plus qu'une critique de l'urbanisme moderne. En 1961, l'article « Critique de l'urbanisme » rejette le projet artistique de l'urbanisme unitaire en déclarant que « les situationnistes ont toujours dit que l'urbanisme unitaire n'est pas une doctrine d'urbanisme mais une critique de l'urbanisme¹⁰⁷ ». Le texte est à la fois une critique de l'urbanisme moderne et, surtout, une critique de Constant ou de tout autre architecte qui se revendique de l'urbanisme unitaire. Confrontée à la possibilité que ce concept soit réduit à un courant architectural, l'Internationale situationniste critique sévèrement l'idée que l'urbanisme unitaire puisse être considéré comme le « projet d'un urbanisme plus moderne, plus progressiste, conçu comme une correction de la spécialisation urbaniste¹⁰⁸ ». La nouvelle ligne politique qu'adopte le mouvement situationniste est sans compromis. Il ne peut y avoir « de renouvellement culturel fondamental dans le détail, mais seulement en bloc¹⁰⁹ ». Il en est de même pour la transformation de l'espace urbain : c'est la révolution ou rien.

Le *Programme élémentaire de l'urbanisme unitaire* remplace la *Déclaration d'Amsterdam* qui avait guidé les travaux de l'urbanisme unitaire au cours de la période de 1958 à 1961. Ce nouveau programme composé de onze articles constitue tout au plus une critique radicale du rôle de l'urbanisme sous le régime capitaliste. Le programme ne comporte aucune proposition architecturale et ne fait aucunement mention de la dérive et de la psychogéographie. L'urbanisme unitaire est défini comme une critique dont l'exercice consiste en « la transcription de tout mensonge théorique de l'urbanisme¹¹⁰ ». Kotányi et Vaneigem considèrent que l'Internationale situationniste a inventé une nouvelle architecture et un urbanisme nouveau qui ne peuvent être réalisés que par « l'appropriation du conditionnement de tous les hommes, son enrichissement indéfini, son accomplissement¹¹¹ ». Autrement dit, l'urbanisme unitaire n'est réalisable qu'après la révolution qui aura renversé la société du spectacle. Les textes subséquents du bulletin *Internationale situationniste* se rapportant à l'urbanisme se limitent à une critique de l'architecture et de la planification rationnelle et fonctionnelle de l'espace. *La Société du Spectacle* ne fait pas

mention du concept d'urbanisme unitaire. Debord reprend la ligne politique du Bureau de recherches de l'urbanisme unitaire en annonçant, dans les articles 178 et 179, que la révolution prolétarienne et la création d'un nouvel urbanisme, caractérisé par la mouvance et le jeu, seront réalisées par les conseils de travailleurs qui reconstruiront intégralement la société nouvelle.

L'urbanisme unitaire a donc été un projet social, artistique et critique. Ces trois facettes dominant le développement des théories et des propositions architecturales et urbaines de l'Internationale situationniste. Ce concept ne propose pas tant un modèle urbanistique de la ville future qu'un mode de vie critique basé sur la transformation de la vie quotidienne et la modification et l'appropriation de l'espace. Ce mode de vie est axé sur le jeu, la dérive et un rapport affectif à l'espace. Il s'oppose fondamentalement à l'organisation économique et politique du capitalisme moderne et à la planification rationnelle et fonctionnelle. L'abandon de sa propre proposition d'aménagement démontre que l'Internationale situationniste n'est pas véritablement intéressée par l'élaboration concrète d'une ville situationniste. L'élément principal de son utopie urbaine est la construction de situations. Il s'agit donc de l'adoption d'un mode de vie et d'une pratique urbaine qui entraînent le bouleversement de l'ordre établi tout en modifiant et en détournant le milieu urbain.

Ce mode de vie révolutionnaire, caractérisé par le détournement, la dérive et la psychogéographie, est à la base de l'articulation de la vision urbaine et du mode de vie critique de Patrick Straram. Alors que Debord et l'Internationale situationniste rompent avec Lefebvre, ce dernier oriente ses travaux vers une critique de l'urbanisme et continue d'approfondir la critique de la vie quotidienne¹¹². Pour Straram, Lefebvre devient le principal interlocuteur « situationniste » dans le cadre de son projet radical d'intégrer l'art dans la vie quotidienne et de transformer/s'appropriier le milieu urbain. L'appropriation et la transformation subséquente de plusieurs espaces urbains en lieux de rencontres et d'échanges, dans le cadre de la lutte « révolutionnaire » sur le terrain de la culture en Amérique du Nord, constituent une contribution importante au projet situationniste. Contrairement à l'Internationale situationniste, qui n'a revendiqué que par écrit la

création de foyers de résistance, Straram s'est consacré à la tâche d'en créer tout au long de sa vie.

NOTES

¹ « Contradictions de l'activité lettriste-internationaliste ». In Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, Paris : Gallimard, 1996, p. 227.

² *Id.*, « Rapport sur la construction des situations ». In *Internationale situationniste 1958-1969*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1997, p. 697.

³ « Échec des manifestations de Marseille ». In Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 245.

⁴ Debord, G., « Rapport sur la construction des situations », *op. cit.*, p. 697.

⁵ *Ibid.*, p. 698.

⁶ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 696.

⁷ *Ibid.*, p. 699.

⁸ *Ibid.*, p. 699.

⁹ *Ibid.*, p. 698.

¹⁰ *Ibid.*, p. 698.

¹¹ Ce projet a été organisé par la section hollandaise de l'Internationale situationniste, Debord, Jorn, Wyckaert et Zimmer. Il ne sera toutefois pas réalisé à cause d'une mésentente avec la direction du musée.

¹² « Die welt als labyrint », *Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, p. 6.

¹³ *Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, p. 6.

¹⁴ Debord, G., « Rapport sur la construction des situations », *op. cit.*, p. 698.

¹⁵ *Ibid.*, p. 698.

¹⁶ *Ibid.*, p. 698.

¹⁷ Voir Robillard, Y., *Québec underground 1962-1972*, tome 2, Montréal : Éditions Médiart, 1973, p. 305-309.

¹⁸ Voir *Le Monde selon Graff 1966-1986*, Montréal : Éditions Graff, 1987, p. 188-191 ; *Déclics Art et société : le Québec des années 1960 et 1970*, Montréal, Québec : Musée de la civilisation, Musée d'art contemporain de Montréal/Fides, 1999.

¹⁹ Debord, G. et Constant, « La Déclaration d'Amsterdam », *Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, p. 31-32.

²⁰ Voir Ragon, M., « *New Babylon*, ville utopique du Hollandais Constant », *Urbanisme*, n° 133, 1972, p. 54-57 ; Lambert, J.C., *New Babylon, Constant, Arts et utopies, textes situationnistes*, Paris : Cercle d'Art, 1996.

²¹ « L'urbanisme unitaire à la fin des années 1950 », *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 11-16.

²² *Ibid.*, p. 13.

²³ *Ibid.*, p. 13.

²⁴ *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 13.

²⁵ Constant, « Une autre ville pour une autre vie », *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 37-40.

²⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁷ *Ibid.*, p. 39.

²⁸ En ce qui concerne la reproduction de maquettes de *New Babylon* dans la revue de l'Internationale situationniste, voir *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 6-7, 39 et Constant, « Description de la zone jaune », *Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, p. 23-26. Pour une description détaillée de *New Babylon*, voir Lambert, J.-C., *New Babylon : Constant, arts et utopie, op. cit.*, p. 43-122.

²⁹ *Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, p. 23-26 ; *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 6.

³⁰ Constant, « Sur nos moyens et nos perspectives », *Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, p. 25.

³¹ Sant'Elia, A., « L'Architecture Futuriste – Manifeste (1914) ». In Lista, G., *Futurisme, manifestes – proclamations, documents*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1973, p. 235. Diffusé sous forme de manifeste et publié dans *Lacerba*, n° 15, 1^{er} août 1914, Florence.

³² Frampton, K., *Modern Architecture : A Critical History*, London : Thames and Hudson Ltd., 1992, p. 151.

³³ Voir Banham, R., *Megastructure*, New York : Harper and Row, 1976.

³⁴ En ce qui concerne ces projets, voir Frampton, K., *Modern Architecture : A Critical History, op. cit.*, p. 271-275. Le projet *Fun palace* du groupe Archigram (1962-67) est celui qui se rapproche le plus de l'architecture et du caractère ludique de *New Babylon* ; voir Cook, P. (ed.), *Archigram*, London : Studio Vista, 1972. Une comparaison intéressante entre ces deux utopies

se trouve dans Banham, R., *Megastructure*, *op. cit.*, p. 81-89 ; Sadler, *The Situationist City*, Cambridge, Massachusetts, London, England : The MIT Press, 1998, p. 122-138.

³⁵ « Architecture fantastique », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 102, juin-juillet 1962.

³⁶ « Renseignements situationnistes », *Internationale situationniste*, n° 5, décembre 1960, p. 10. En 1961, l'Internationale situationniste radie définitivement Constant : « L'habile homme, entre deux ou trois plagiats d'idées situationnistes mal comprises, se propose franchement comme public-relation pour intégrer les masses dans la civilisation technique capitaliste, et reproche à l'I.S. d'avoir abandonné tout son programme de bouleversement du milieu urbain, dont il resterait le seul à s'occuper. Dans ces conditions, oui ! » Voir Anonyme, « Critique de l'urbanisme », *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, p. 6.

³⁷ *Ibid.*, p. 6.

³⁸ Voir « Maintenant, l'I.S. », *Internationale situationniste*, n° 9, août 1964, p. 3.

³⁹ Debord, G., « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les Lèvres nues*, n° 6, p. 11.

⁴⁰ Voir Entrikin, J.N., « Contemporary Humanism in Geography », *Annal Association American Geographer*, 66, 1976, p. 615-632 ; Relph, E., « Phenomenology ». In Harvey, M.E. et B.P. Holly (ed.), *Themes in Geographic Thought*, London, New York : Croom Helm, St.-Martin's Press, 1981 ; Seamon, D., *A Geography of the Life-World*, London, New York : Croom Helm, St.-Martin's Press, 1979 ; Tuan, Y.-F., « Geography, phenomenology and the study of human nature », *Canadian Geographer*, 15, 1971, p. 181-192 ; *Id.*, « Humanistic Geography », *Annal Association American Geographer*, 66, 1976, p. 266-276 ; Buttimer, A., « Grasping the dynamism of the life-world », *Annal Association American Geographer*, 66, 1976, p. 277-292.

⁴¹ Voir Relph, E., *Place and Placelessness*, London : Pion, 1976 ; Entrikin, N., *The Betweenness of Space : Towards a Geography of Modernity*, London : Macmillan, 1991 ; Hopkins, J., « West Edmonton Mall : Landscape of Myths and Elsewhereness », *The Canadian Geographer*, 34, n° 1, 1990 ; Ley, D., « Modernism, post-modernism and the struggle for place ». In Agnew, J. et J. Duncan (ed.), *The Power of Place : Bringing Together the Geographical and Sociological Imaginations*, London : Unwin Hyman, p. 44-65 ; Norberg-Schulz, C., *Genius loci : Toward a Phenomenology of Architecture*, New York : Rizzoli, 1980.

⁴² Debord, G., « Rapport sur la construction des situations », *op. cit.*, p. 698.

⁴³ Debord, G., *La Société du Spectacle*, Paris : Gallimard, 1992, p. 172.

⁴⁴ Breton, A., « Pont-Neuf », *La Clé des champs*, Hollande : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1967, p. 277.

⁴⁵ Debord, G., « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les Lèvres nues*, n° 6, septembre 1956, p. 6.

⁴⁶ Debord, G., « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, novembre 1956. Ce texte est reproduit dans *Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, p. 19-23.

⁴⁷ Guide psychogéographique de Paris : discours sur la passion de l'amour : pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unité d'ambiance [sic], 1957, dépliant édité par le Bauhaus imaginiste, imprimé par Permild & Rosengreen, Copenhague, Danemark.

⁴⁸ « The Naked City : illustration de l'hypothèse [*sic*] des plaques tournantes en psychogéographique », mai 1957, affiche éditée par le Bauhaus imaginiste, imprimée par Permild & Rosengreen, Copenhague, Danemark.

⁴⁹ Selon la recension des œuvres de Debord par Gonzalez, il existerait deux autres cartes psychogéographiques (non publiées), soit *Axe d'exploration et échec dans la recherche d'un Grand Passage situationniste*, plan psychogéographique, sans date, et *The Most Dangerous Games/Pistes psychogéographiques vraies ou fausses, plan psychogéographique*, sans date. Voir Gonzalez, S., *Guy Debord ou la beauté du négatif*, Paris : Éditions mille et une nuits, 1998, p. 135.

⁵⁰ Pour une analyse détaillée de la cartographie de Debord et Jorn, voir McDonough, T.F., « Situationist Space », *October*, n° 67, 1994, p. 5-7 ; Pinder, D., « Subverting cartography : The situationists and maps of the city », *Environment and Planning A*, 28, 1996, p. 405-429.

⁵¹ « Pourquoi le lettrisme ? ». In Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 179.

⁵² Source : *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 14-15.

⁵³ « L'urbanisme unitaire à la fin des années 1950 », *op. cit.*, p. 15.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁵ Roy, J., *Montréal, ville d'avenir*, Montréal : Quinze, 1978, p. 67. En ce qui concerne l'architecture et le développement urbain à Montréal au cours de cette période, voir, entre autres, Kalman, H., *A History of Canadian Architecture*, Toronto, New York, Oxford : Oxford University Press, 1995, vol. 2, p. 779-870 ; Marsan, J.C., *Montréal : une esquisse du futur*, Montréal : IARQ, 1983, p. 109-145, *Id.*, *Montréal en évolution*, Montréal : Éditions Le Méridien, 1994 ; Bergeron, C., *Architecture du XX^e siècle au Québec*, Montréal : Éditions Le Méridien/Musée de la Civilisation, 1996, p. 209-249 ; Linteau, P.A., *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, Montréal : Boréal, 1991, p. 491-555.

⁵⁶ Les citations proviennent de la publication mensuelle *Le Parti civique au travail*, distribuée de 1961 à 1967, cité par Roy, J., *Montréal, ville d'avenir*, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁸ *La Presse*, Montréal, 29 mai 1968.

⁵⁹ *Le Nouveau Journal*, Montréal, 3 janvier 1962.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Montréal Matin*, 11 octobre 1969.

⁶² Straram, P., *Questionnement socra/critique*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, 1975, p. 163.

⁶³ *Ibid.*, p. 163.

⁶⁴ *Id.*, *Blues de la rue Chomedey*, texte dactylographié et radiodiffusé à CBF le 12 mars 1966, Fonds Patrick-Straram, Bibliothèque nationale du Québec, mss 391-1-11.

⁶⁵ *Id.*, « Nationalité ? Domicile ? », *Parti pris*, vol. 2, n° 10-11, juin-juillet, 1965, p. 75-76.

- ⁶⁶ *Id.*, *Questionnement socra/critique*, *op. cit.*, p. 197-198.
- ⁶⁷ *Id.*, *Blues de la rue Chomedey*, *op. cit.*, p. 2.
- ⁶⁸ *Id.*, « Nationalité ? Domicile ? », *op. cit.*, p. 75.
- ⁶⁹ *Ibid.*, p. 76.
- ⁷⁰ Straram, P., *20 000 draughts sous la table*. In Collectif, *Écrits de la taverne Royal*, Montréal : Les Éditions de l'Homme, 1962, p. 119.
- ⁷¹ *Id.*, *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, 1975, p. 149.
- ⁷² *Id.*, *20 000 draughts sous la table*, *op. cit.*, p. 120.
- ⁷³ *Id.*, « Information/Lieu d'un autoportrait fête », *Ovo photo*, n° 6, février 1972, p. 53.
- ⁷⁴ Kotányi, A. et R. Vaneigem, « Programme élémentaire du Bureau d'urbanisme unitaire », *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, p. 17.
- ⁷⁵ Leclerc, Y., www.salutpapa.iquebec.com. Ce site, du journaliste Yves Leclerc, décrit les hauts lieux de rencontre du milieu culturel montréalais au cours des années 1960 et 1970. J'ai choisi cet extrait parce qu'il s'accorde avec plusieurs descriptions de Straram de l'Asociación Española.
- ⁷⁶ Straram, P., *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, *op. cit.*, p. 39.
- ⁷⁷ *Ibid.*, p. 43.
- ⁷⁸ *Ibid.*, p. 39.
- ⁷⁹ *Ibid.*, p. 47. Straram cite Barthes, R., *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973.
- ⁸⁰ *Ibid.*, p. 48.
- ⁸¹ *Ibid.*, p. 48.
- ⁸² Lèvesque, R., « Parce que ses articles sont "trop intelligents pour le monde", Straram est congédié », *Québec-Press*, 23 avril 1972, p. 22.
- ⁸³ Straram, P., « Hatari », *Liberté*, vol. 8, nos 2-3, mai-juin 1966, p. 139.
- ⁸⁴ *Ibid.*, p. 139.
- ⁸⁵ *Ibid.*, p. 137.
- ⁸⁶ L'Atelier d'expression multidisciplinaire est initialement financé par le Programme d'initiative locale (PIL) du gouvernement québécois.
- ⁸⁷ Interview avec Jean Gagné, cinéaste et membre fondateur de l'ATEM, 12 décembre 1998. Le Conventum était l'ancien atelier du Théâtre du Nouveau Monde. Les frères Gagné et Régis Painchaud ont acheté l'édifice.
- ⁸⁸ Straram, P., *Questionnement socra/critique*, *op. cit.*, p. 198-199.
- ⁸⁹ *Ibid.*, p. 202.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 201.

⁹¹ Voir « Le Monde dont nous parlons », *Internationale situationniste*, n° 9, août 1964, p. 6.

⁹² Straram, P., *Questionnement socra/critique*, *op. cit.*, p. 202.

⁹³ *Ibid.*, p. 201-202.

⁹⁴ Debord, G., *La Société du Spectacle*, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁵ Straram, P., *Questionnement socra/critique*, *op. cit.*, p. 203.

⁹⁶ Séguin, J.-G., *Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi*, scénario du matériel enregistré sur bande vidéo par Séguin, tourné en 44 séquences, du 16 septembre 1987 au 27 février 1988, p. 6.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 1.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 3. Ce qui explique les redondances dans le film.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 122.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 143.

¹⁰² Anonyme, « Définitions », *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 13.

¹⁰³ Debord, G., *Panégyrique*, tome premier, Paris : Gallimard, p. 53.

¹⁰⁴ « L'avant-garde de la présence », *Internationale situationniste*, n° 8, janvier 1963, p. 21.

¹⁰⁵ Anonyme, « Critique de l'urbanisme », *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁶ Kotányi, A. et R. Vaneigem, « Programme élémentaire du Bureau de l'urbanisme unitaire », *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, p. 18.

¹⁰⁷ Anonyme, « Critique de l'urbanisme », *op. cit.*, p. 5. Le commentaire de Kotányi illustre à quel point l'Internationale situationniste a voulu rejeter l'ensemble de ses expériences d'urbanisme unitaire. La première mention de l'urbanisme unitaire comme critique de l'urbanisme moderne se trouve dans l'article « L'urbanisme unitaire à la fin des années 1950 », *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 12.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 5.

¹⁰⁹ « L'avant-garde de la présence », *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁰ Kotányi, A. et R. Vaneigem, « Programme élémentaire du Bureau de l'urbanisme unitaire », *op. cit.*, p. 18.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹¹² Voir Lefebvre, H., *Critique de la vie quotidienne : foudement d'une sociologie de la quotidienneté*, tome 2, Paris : L'Arche, 1961.

CONCLUSION

Nous terminons cet essai en faisant un retour critique sur les idées qui en ont étayé la charpente, idées que nous avons d'ailleurs exposées dès l'introduction en présentant notre double objectif : démontrer que la pratique et la vision urbaines situationnistes constituent une critique vivante de la métropole moderne et que l'activité et la production culturelle de Straram s'inscrivent à l'intérieur de la mouvance situationniste. Ce retour critique sur *L'Arpenteur de la ville* permet de montrer l'appartenance de Straram au situationnisme, l'échec du dépassement de l'urbanisme rationnel par l'Internationale situationniste et l'intégration des thèses urbaines situationnistes dans la métropole contemporaine.

UN « SITUATIONNISTE » NOMMÉ PATRICK STRARAM

Il importe toutefois de nuancer nos propos en ce qui concerne l'appartenance de Straram au mouvement situationniste. Il est situationniste pour autant que l'on réfère à un « vocable privé de sens abusivement forgé par la dérivation du terme¹ ». Cet aspect est par-

ticulièrement important dans le cadre d'une analyse d'un mouvement d'avant-garde (et d'un producteur culturel) qui a constamment œuvré pour contrer toute tentative de récupération institutionnelle, économique et politique. Le « situationnisme » n'est pas un courant esthétique ou politique déterminé par un programme politique. Il n'existe pas à proprement parler d'art situationniste et de manifeste politique situationniste. À la base du « situationnisme » se trouve une idée fondamentale : la transformation de la vie quotidienne et du décor matériel ayant pour objectif ultime la construction de situations, c'est-à-dire des « moments de la vie, concrètement et délibérément construits par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements² ». La question de savoir si cet objectif a été réalisé par les situationnistes ou par Straram n'a jamais été éclairée. L'histoire de cette avant-garde est caractérisée par un questionnement incessant sur les possibilités de construire des situations dans le cadre de la société actuelle. Encore aujourd'hui, on est en droit de se demander si la construction de situations est un projet purement individuel (mode de vie) ou collectif (révolution). À cet effet, le mode de vie et les expériences des membres de l'Internationale lettriste et de l'Internationale situationniste caractérisent cette quête, théorique et pratique, de la construction de situations dans le cadre d'un projet de libération individuelle. À leur manière, les événements de Mai 68 représentent probablement un moment historique qui correspond à une transformation de la vie quotidienne caractérisée par un comportement ludique-constructif et à la construction de situations dans un cadre collectif. Pour ce qui est de Straram, il est évident que la construction de situations constituait un projet individuel de libération qu'il a exploré tout au long de sa vie.

Tout comme Straram a cultivé l'image du « gourou » contre-culturel, l'Internationale situationniste a collectionné les différents libellés qui lui ont été attribués au cours de son existence. Pour Straram et Debord, il apparaissait futile de se justifier ou de corriger l'image que la société du spectacle leur avait attribuée. Tout au long de leur existence, l'Internationale situationniste et Debord ont été ignorés, calomniés et ridiculisés par la presse internationale et l'intelligentsia française. L'Internationale situationniste a toutefois réussi

à accomplir ce qu'elle avait toujours prédit : son autodissolution. Cette avant-garde a évité « le repli défensif sur les positions doctrinales » entraîné par « l'incapacité de changer assez profondément le monde réel » qui avait caractérisé le futurisme, le dadaïsme, le surréalisme et différents mouvements politiques³. Alors que le « situationnisme » demeure, encore aujourd'hui, un « vocable privé de sens », on assiste à un regain d'intérêt pour l'Internationale situationniste et Guy Debord. Depuis 1992, *La Société du Spectacle* et les *Commentaires sur la société du spectacle* sont disponibles dans la collection folio de Gallimard, et une exposition récente au Guggenheim Museum à New York contenait une section sur Guy Debord et l'Internationale situationniste⁴. Il est difficile d'expliquer ce regain d'intérêt pour un mouvement qui a constamment invalidé ses propres activités et ses théories politiques et culturelles. Ce phénomène est d'autant plus intéressant que les mouvements politiques et intellectuels de l'époque, soit l'ouvriérisme, le maoïsme, le freudo-marxisme et le *do it* de Rubin semblent être restés lettre morte. Or, trente et un ans plus tard, la théorie développée par les situationnistes est la seule qui demeure d'actualité.

Dans le contexte de l'effondrement du bloc communiste et de l'adoption du régime capitaliste en Chine, les analyses et les critiques des deux pôles politiques (communisme versus capitalisme) sont devenues désuètes et ne permettent plus d'expliquer la réalité d'aujourd'hui. La chute du communisme correspond aussi à l'absence d'un discours politique et utopique nécessaire à l'émancipation sociale et humaine des masses encore opprimées par différents régimes politiques. Ce vacuum d'interprétations et d'analyses politiques et économiques n'a certes pas été comblé par les théories postmodernistes et postfordistes. Cette situation explique, en partie, la soudaine respectabilité du situationnisme et la « panthéonisation » de Guy Debord. Ce dernier est de plus en plus considéré comme celui à qui l'avenir (c'est-à-dire aujourd'hui) aura dans une large mesure donné raison. On constate aujourd'hui qu'aucun autre mouvement ou penseur n'a anticipé le contenu libérateur de Mai 68 comme l'Internationale situationniste. De plus, en dénonçant le caractère purement idéologique de la bureaucratie communiste, Debord anticipait

(alors que personne de la gauche ou de la droite ne pouvait le prévoir) la rapidité de l'effondrement du bloc soviétique dès les premières tentatives de révolte.

La Société du Spectacle demeure l'une des rares théories politiques de l'époque qui aient ignoré la guerre froide. Cette critique englobe à la fois les deux systèmes : capitaliste et communiste. Dans le cadre de la mondialisation de la production capitaliste, les thèses de Debord semblent résonner encore plus aujourd'hui qu'en 1968. Par exemple, on constate que la production capitaliste, qui englobe maintenant la Russie, l'Europe de l'Est et la Chine, entraîne effectivement l'unification de l'espace, et que cette unification est en même temps un « processus extensif et intensif de *banalisation* » qui conduit à « dissoudre l'autonomie et la qualité des lieux⁵ ». Il en est de même en ce qui concerne le développement des technologies d'information et de communication. Les théories situationnistes dénonçant l'aliénation « spectaculaire », la marchandise comme spectacle et la nouvelle forme du pouvoir *spectaculaire intégré* à l'échelle mondiale constituent des outils d'analyse et d'explication qui demeurent encore aujourd'hui très peu étudiés. On trouve cependant plusieurs échos de la critique de la société du spectacle dans différents domaines.

D'autres éléments de la critique « spectaculaire » ont vieilli, entre autres le concept de conseil de travailleurs développé par Debord. Cependant, ce dernier demeure l'un des rares commentateurs à avoir dénoncé la place prépondérante qu'occupent le secret et le mensonge dans l'organisation économique et politique de la société capitaliste sans pour autant avoir sombré dans la théorie de la conspiration globale si répandue à la fin du XX^e siècle. Bref, plusieurs éléments de la critique de la société du spectacle font aujourd'hui l'objet d'un *consensus spectaculaire*.

L'ÉCHEC DU DÉPASSEMENT DE L'URBANISME RATIONNEL

L'une des thèses importantes de cet essai est que l'urbanisme unitaire ne peut être considéré comme un modèle urbanistique de la ville future au même titre que la ville hygiénique ou la *Ville radieuse*.

Il s'agit plutôt d'une critique vivante de la ville rationnelle. Comme l'illustre Straram, il ne s'agit pas seulement d'une critique théorique de l'urbanisme (telle que formulée par Vaneigem et Kotányi). L'urbanisme unitaire consiste aussi en une pratique spécifique au sein de la ville qui s'oppose radicalement au mode de vie urbain issu de la société du spectacle et de la pensée fonctionnelle et rationnelle de l'espace. C'est peut-être l'aspect qui caractérise le mieux la contribution de Straram à l'utopie urbaine situationniste. Il apparaît donc important de procéder à une évaluation critique de l'urbanisme unitaire étant donné l'importance que nous y avons accordé dans cet essai.

L'ambition de l'Internationale situationniste de développer une nouvelle forme d'urbanisme basée sur ses propres méthodes qualitatives et quantitatives n'a jamais réellement porté fruit. Le projet situationniste d'urbanisme unitaire est caractérisé par une confusion entre la méthodologie et son application (c'est-à-dire les projets architecturaux et urbanistiques). L'élaboration d'un modèle urbanistique situationniste caractérise l'activité de l'Internationale lettriste et de l'Internationale situationniste jusqu'en 1962.

Nous avons autant à exploiter les décors actuels, par l'affirmation d'un espace urbain ludique, tel que le fait reconnaître la dérive, qu'à en construire de totalement inédits. Cette interprétation (usage de la ville présente, construction de la ville future) implique le maniement du détournement architectural⁶.

L'un des problèmes de cette conception de l'urbanisme unitaire est celui des outils de planification et d'analyse (dérive, détournement, psychogéographie). Par exemple, l'on ne peut que constater l'ambiguïté de la technique de dérive qui est envisagée à la fois comme mode de vie et comme méthode de relevé de terrain. Il y a là une contradiction fondamentale quant à la nature même de la dérive. D'une part, elle doit conduire l'individu à adopter un comportement ludique-constructif dans la ville et, d'autre part, elle requiert un tout autre comportement analytique et rationnel. Or, les

comptes rendus de Debord, Khatib et Straram illustrent à maintes reprises l'impossibilité de concilier la double nature de la dérive en une méthode de planification de l'urbanisme unitaire. Ce problème se manifeste également en ce qui concerne la psychogéographie. Celle-ci est limitée à l'analyse socio-affective d'un édifice ou d'un milieu. Elle permet d'identifier et de retracer les différentes significations rattachées à une construction architecturale ou au milieu urbain. Les descriptions urbaines de Straram illustrent très bien cette dimension affective, mémorielle et culturelle rattachée aux relevés psychogéographiques. Or, la psychogéographie ne permet pas d'élucider les divers mécanismes (sociaux, culturels, architecturaux, économiques) de l'unité d'ambiance qui produit tel ou tel impact affectif sur l'individu. En d'autres mots, cette méthode, purement descriptive, ne permet pas d'identifier les caractéristiques et les règles nécessaires à la création d'une unité d'ambiance. Il n'est donc pas surprenant de constater que les lieux que privilégie Straram à Montréal et ceux que les situationnistes privilégient à Paris existaient déjà au sein de la ville. Les situationnistes ont eux-mêmes sabordé la création d'unités d'ambiance permettant la construction de situations avec le projet de labyrinthe du Stedelijk Museum. À la limite, les seuls espaces psychogéographiques qui ont été créés sont les « cathédrales personnelles », le Blues clair de Straram et les maquettes de *New Babylon* par Constant.

À son tour, le projet de cartographie « influentielle » est en contradiction avec la planification d'une ville conçue pour que ses citoyens s'adonnent à la dérive continue. Quelle est l'utilité d'une carte psychogéographique des unités d'ambiance pour une ville construite sur la base de la manipulation et de la modification constante du milieu urbain en fonction des passions de l'individu ? Les situationnistes eux-mêmes ont remarqué que la cartographie « influentielle » n'offrait qu'une connaissance très ponctuelle des unités d'ambiance de la ville actuelle qui subit d'incessants changements. L'espace psychogéographique des situationnistes et celui de Straram à Montréal n'existent déjà plus aujourd'hui. De plus, les situationnistes présupposent que les espaces psychogéographiques ont la même signification pour tout le monde. On a vu que les espaces parisiens des

situationnistes et les espaces montréalais de Straram sont plutôt liés à leur activité politique et culturelle et à leurs passions individuelles. Par exemple, la place qu'occupent les cinémas dans l'espace psychogéographique de Straram n'est que le reflet de sa passion pour le cinéma. Il en est de même pour la rotonde de l'architecte Claude-Nicolas Ledoux qui a fasciné Debord. Il est difficile de concevoir que tout le monde associerait ce lieu à une peinture du Lorrain.

Tout se passe comme s'il y avait une limite conceptuelle à l'élaboration des composantes de l'urbanisme unitaire. En effet, les situationnistes ont entrepris de systématiser plusieurs concepts issus des avant-gardes en se basant sur certaines approches méthodologiques de la psychologie, de la géographie et de l'urbanisme. Le résultat a été l'élaboration de notions architecturales et urbaines ambiguës. *L'Essai de description psychogéographique des Halles* de Khatib caractérise l'ambivalence méthodologique de l'Internationale situationniste⁷. Ce relevé de terrain, accompagné de cartes, est inspiré des méthodes d'analyse de Chombart de Lauwe⁸. Le texte se termine avec une note de la rédaction indiquant que « cette étude est inachevée sur plusieurs points fondamentaux, et principalement en ce qui concerne la caractérisation des ambiances dans les zones sommairement définies⁹ ». En d'autres mots, Khatib n'a pas réussi à incorporer dans son analyse spatiale la dimension affective du quartier. Il n'était pas en mesure de continuer sa recherche étant donné qu'on lui interdisait l'accès à ce quartier le soir. Aucun autre membre de l'Internationale situationniste ne terminera cette étude, et aucune étude de ce genre ne sera entamée pour une autre unité d'ambiance.

Les défaillances méthodologiques de l'urbanisme unitaire résultent de la tension constante au sein du mouvement situationniste entre l'art et la politique, la technologie et l'expressionnisme, la production culturelle collective et l'œuvre d'art individuelle. Ces contradictions n'ont jamais été résolues si ce n'est par l'expulsion ou la démission de certains membres de l'organisation. On constate aussi que la vie et l'œuvre de Straram sont marquées par ces déchirements qu'il a dû sans cesse assumer seul.

Une deuxième contradiction de l'urbanisme unitaire se rapporte à l'adoption de cette vision urbanistique dans la planification de la

ville actuelle ou future. Les vacillements à l'égard de cette question jalonnent l'histoire du mouvement situationniste. À une époque, l'Internationale lettriste pensait que l'urbanisme unitaire pouvait être réalisé dans le contexte de la société actuelle. Il ne faut pas oublier que le *Formulaire de l'urbanisme nouveau* suggère clairement que les moyens et les conditions nécessaires à la réalisation d'une ville expérimentale existent. Chtcheglov envisage la construction d'une ville expérimentale basée sur l'urbanisme unitaire dans un avenir rapproché. Selon lui, « l'objection économique ne résiste pas au premier coup d'œil. On sait que plus un lieu est *réservé à la liberté de jeu*, plus il influe sur le comportement et plus sa force d'attraction est grande¹⁰ ». Il cite à titre d'exemples Monaco et Las Vegas, deux villes dont l'économie repose sur le jeu (« de simples jeux d'argent », précise Chtcheglov). Il conçoit donc la création d'une ville « basée largement sur un tourisme toléré et contrôlé¹¹ ». Un revirement s'opère après 1961 et le projet d'urbanisme unitaire est alors envisagé en fonction de l'abolition de la société du spectacle. L'urbanisme unitaire est alors réduit à la création de certaines bases nécessaires à la lutte contre la société du spectacle : « matérialiser la liberté, c'est d'abord soustraire à une planète domestiquée quelques parcelles de sa surface¹² ». L'apparition d'un véritable urbanisme unitaire ne pourra se réaliser que lorsque la révolution de la vie quotidienne sera accomplie, « c'est-à-dire l'appropriation du conditionnement par tous les hommes, son enrichissement indéfini, son accomplissement¹³ ». L'urbanisme unitaire devient alors un idéal urbain associé à une société sans classe et libre. Initialement perçu comme la prochaine étape d'un urbanisme au-delà du fonctionnalisme et réalisable au sein de la ville actuelle, l'urbanisme unitaire devient un idéal à atteindre au sein de la ville postspectaculaire où *l'homo ludens* règne souverainement au sein d'un environnement urbain qu'il façonne à sa guise. Curieusement, l'échéancier de la réalisation de l'urbanisme unitaire n'affecte aucunement les différentes notions rattachées à cette vision urbaine. La dérive, la psychogéographie, le détournement et la construction de situations demeurent inchangés. Ceux-ci caractérisent encore la pratique urbaine des situationnistes dans la ville actuelle. Tout au long de son existence, l'Internationale situation-

niste continue d'opérer des dérives, d'entrevoir l'espace en fonction d'une psychogéographie urbaine, de revendiquer le détournement architectural et l'adoption d'un comportement ludique-constructif au sein de la ville actuelle. L'urbanisme unitaire, n'étant plus un modèle urbanistique pour la ville actuelle, constitue dès lors un mode de vie critique au sein de la ville moderne.

Ainsi, l'expérience urbaine de l'Internationale lettriste, de l'Internationale situationniste et de Straram est une pratique urbaine et un mode de vie radicalement opposés à ceux qui découlent de la planification rationnelle et fonctionnelle de la métropole moderne. L'Internationale situationniste a essayé d'opérer une synthèse de l'urbanisme fonctionnel et d'une forme d'urbanisme intégrant l'ensemble des arts au sein de la vie quotidienne et de l'environnement matériel. Malheureusement, cette synthèse est demeurée incomplète. L'urbanisme unitaire constitue plutôt l'antithèse absolue de l'architecture et de l'urbanisme modernes, de la même manière que l'*homo ludens* est l'antithèse de l'*homo faber* ou de l'*homo œconomicus*. En effet, la dérive s'oppose à l'organisation fonctionnelle de la circulation au sein de la ville. La psychogéographie est le contraire des relevés de terrain quantitatifs et fonctionnels. L'unité d'ambiance s'oppose au zonage. Le concept d'habiter l'espace, tel que défini par Bachelard, est à l'opposé de l'habitat standardisé. L'adoption de ces concepts dans le cadre d'une pratique urbaine et d'une façon de vivre, depuis l'Internationale lettriste jusqu'à l'Internationale situationniste et Straram, représente dès lors une critique vivante de la métropole rationnelle et fonctionnelle. Ainsi, en définissant l'urbanisme unitaire en tant que critique de l'urbanisme, l'Internationale situationniste se donnait une porte de sortie dans l'éventualité de l'échec ou de la récupération de ses théories architecturales et urbaines.

Tel que mentionné antérieurement, le caractère révolutionnaire de l'urbanisme unitaire et de la critique de la ville rationnelle n'était pas l'unique propriété de l'Internationale situationniste. L'intégration d'éléments ludiques au sein de l'environnement était aussi proposée par certains groupes d'avant-garde architecturale. Archigram, Team X, Robert Venturi, Aldo Rossi et plusieurs autres ont articulé

une critique radicale du fonctionnalisme. Ainsi, plusieurs éléments des théories architecturales et des théories urbaines des situationnistes ont été développés parallèlement par d'autres mouvements ou encore incorporés et récupérés par la société du spectacle.

L'HOMO LUDENS ET L'ENVIRONNEMENT LUDIQUE DE LA MÉTROPOLÉ CONTEMPORAINE

La pierre angulaire de la vision urbaine des situationnistes est le concept d'*homo ludens*. Debord, Constant et Straram envisagent la transformation de la vie quotidienne et de l'espace à partir d'un mode de vie ludique qui s'étend au décor matériel. Pour les situationnistes, le jeu est une notion importante de la critique de l'urbanisme et de la société du spectacle. Ainsi, les situationnistes ont été de véritables pionniers en ce qui concerne la critique du mythe du travail et de la société des loisirs. L'Internationale situationniste a été l'un des premiers mouvements à soulever la question de la gestion du temps libre et de l'organisation des loisirs dans la société capitaliste. Les situationnistes considéraient le loisir comme un temps de la vie susceptible d'être aménagé par la société de consommation au détriment de l'autodétermination des individus.

C'est également lié à la reconnaissance du fait que se livre sous nos yeux une bataille des loisirs, dont l'importance dans la lutte de classes n'a pas été suffisamment analysée. À ce jour, la classe dominante réussit à se servir des loisirs que le prolétariat révolutionnaire lui a arrachés, en développant un vaste secteur industriel des loisirs qui est un incomparable instrument d'abrutissement du prolétariat par des sous-produits de l'idéologie mystificatrice et des goûts de la bourgeoisie¹⁴.

Cette observation est encore plus valide aujourd'hui. Depuis les années 1980, on assiste à un développement phénoménal de l'industrie du loisir lié à l'essor des technologies d'information et de communication, soit le cinéma, les parcs thématiques, les jeux vidéo,

la musique, les jeux d'ordinateur, les casinos... On constate, en Amérique du Nord, une architecture et un développement urbains associés au spectacle et au jeu. Il s'agit, entre autres, du réaménagement des sites portuaires de plusieurs villes, des complexes multimédias, des complexes thématiques, de l'éclosion d'une économie urbaine basée sur le festival et de l'apparition d'une pièce multimédia au sein de la maison¹⁵. En ce qui nous concerne, ce n'est pas uniquement le caractère théâtral et spectaculaire de ces espaces urbains qui nous intéresse, mais aussi l'intégration du concept d'*homo ludens* en tant que consommateur qui s'adonne à plusieurs activités ludiques au sein de la ville moderne. La notion situationniste du jeu se « distingue de la conception classique du jeu par la négation radicale des caractères ludiques de compétition, et de séparation de la vie courante¹⁶ ». Or, l'économie capitaliste, l'architecture et l'urbanisme contemporains semblent être en mesure d'incorporer cette définition « révolutionnaire » du jeu au sein de l'activité du consommateur. On constate également que l'intrusion croissante de la fantaisie (architecture et aménagement ludiques) dans l'environnement urbain ne conduit pas nécessairement à l'appropriation de l'espace par les citoyens. Selon Hopkins, cela équivaut beaucoup plus à « une manipulation du temps et/ou de l'espace pour stimuler ou évoquer l'expérience d'autres lieux pour le profit et le spectacle¹⁷ ». Ainsi, à l'opposé de la ville expérimentale de Chtcheglov et de la ville de *New Babylon* de Constant, la dérive, le caractère ludique des lieux, les possibilités d'interaction et de manipulation de l'espace que procure l'expérience de ces environnements sont entièrement contrôlés et orientés vers la consommation. L'expérience urbaine associée à ces lieux de spectacle est donc contrôlée et sous surveillance. Ces espaces constituent des îlots fantaisistes complètement isolés du reste de la ville. Le phénomène d'isolement déploré par Debord et Mumford caractérise l'espace public dans la ville. Il apparaît donc que le caractère « révolutionnaire » du concept d'*homo ludens* est aujourd'hui révolu. Straram et les situationnistes ont sous-estimé la capacité de la société du spectacle d'incorporer le jeu au sein de l'environnement urbain et de l'économie.

Les situationnistes opposent une architecture ludique et fantaisiste au règne de l'angle droit et du carré. Le détournement architec-

tural est alors conçu comme un moyen révolutionnaire de contrer la banalisation de l'espace urbain. On a déjà souligné le rapprochement entre le détournement architectural et l'architecture postmoderne en ce qui concerne l'incorporation de plusieurs styles architecturaux. Ainsi, Venturi revendique, tout comme les situationnistes quelques années auparavant, « une architecture qui promeut la richesse et l'ambiguïté au lieu de l'unité et de la clarté, les contradictions et la redondance au lieu de l'harmonie et de la simplicité¹⁸ ». Certaines constructions architecturales de Moore et de Venturi correspondent au détournement architectural des situationnistes¹⁹. Par exemple, le Franklin Court Complex (1976) à Philadelphie illustre le caractère ludique et déroutant de l'architecture envisagée par les situationnistes. Venturi, après avoir reçu le contrat de restaurer la maison de Benjamin Franklin, juge qu'il est impossible d'y parvenir étant donné la destruction d'une trop grande partie de la structure par un incendie. Il propose alors la construction d'une maison sans murs, sans fenêtres, sans toit et sans portes. Il s'agit uniquement d'une charpente de poutres d'acier recréant le squelette d'une maison. La fondation consiste en un dallage de marbre gris et blanc disposé sur un pavé de brique rouge. Des citations de la correspondance entre Franklin et sa femme ont été gravées sur les dalles et un escalier permet aux visiteurs d'accéder à la fondation, qui est demeurée intacte après l'incendie²⁰. Venturi a construit une maison qui s'inscrit dans la longue liste des architectures privilégiées par les situationnistes. Il a effectivement créé un détournement « de blocs affectifs d'ambiance » : la maison de Benjamin Franklin et la correspondance avec sa femme. L'architecture postmoderne et le courant populiste d'aménagement urbain illustrent sous bien des aspects le dépassement de l'urbanisme unitaire en ce qui concerne l'incorporation d'éléments ludiques et fantaisistes dans l'environnement urbain. Les situationnistes considéraient que l'emploi du détournement en architecture « marque le réinvestissement des produits qu'il s'agit de soustraire aux fins de l'actuelle organisation économique-sociale, et la rupture avec le souci formaliste de créer abstraitement de l'inconnu²¹ ».

Il n'y a aucun doute que l'architecture postmoderniste est en rupture avec le fonctionnalisme. Le détournement architectural a

également conduit à un réinvestissement des produits, mais seulement dans le cadre d'une architecture destinée aux grandes sociétés commerciales nord-américaines. De plus, la médiocrité et la banalisation architecturales du modernisme en sont venues à caractériser l'architecture postmoderne : « Le postmodernisme a engendré un style facilement imitable, mais aisément altérable par la commercialisation. Cette particularité a entraîné la construction d'un grand nombre de bâtiments mal conçus qui ont miné la crédibilité du mouvement en Europe et en Amérique²². » Dans le contexte des années 1950 et 1960, revendiquer une architecture ludique avait un caractère révolutionnaire. Aujourd'hui, le détournement architectural et l'architecture ludique sont devenus monnaie courante dans l'environnement urbain, sans pour autant avoir révolutionné notre rapport socio-affectif à la ville.

La réalisation, quoique superficielle et dénuée de sa critique révolutionnaire, de plusieurs aspects de l'urbanisme unitaire ne se limite pas uniquement à l'environnement physique de la ville. La vision situationniste de la ville est en grande partie reproduite au sein de l'espace virtuel. La forme et l'expérience associées au *World Wide Web* caractérisent plusieurs principes de base de l'urbanisme unitaire et de *New Babylon*. Les possibilités de manipulation de l'espace virtuel, le caractère interactif de l'expérience, le principe de désorientation que l'on éprouve à circuler sur Internet, l'aspect labyrinthe du Web et sa dimension ludique et fantaisiste correspondent à une forme et à une expérience urbaine envisagées par les situationnistes, par Straram et en particulier par Constant²³. Les maquettes de *New Babylon* ne sont qu'un pâle reflet des constructions architecturales qui sont réalisées avec les logiciels d'aujourd'hui et les sites réservés à de telles explorations. Les cités virtuelles offrent à chacun la possibilité de circuler et de manipuler à sa guise l'environnement. Toutefois, à l'image de ce qui se produit dans l'environnement physique, le processus de banalisation de l'espace par la production capitaliste est en cours sur le Web. Depuis son origine militaire jusqu'à son introduction dans le milieu universitaire puis à son accessibilité à un large public dans le monde capitaliste moderne, le Web semble suivre la même route que l'environnement urbain. On assiste au

cours des dernières années à une planification de l'espace virtuel qui recrée le modèle capitaliste d'aménagement rationnel. Les sociétés commerciales et leurs organes publicitaires sont en train d'acquérir une place prédominante au sein de l'espace virtuel. Initialement caractérisé par un développement anarchique et populaire, le Web est devenu en quelques années un espace de consommation et d'échanges économiques.

Le projet situationniste d'urbanisme unitaire est basé sur la transformation de la vie quotidienne et de l'environnement matériel. Au sein de la société capitaliste moderne, la vie quotidienne s'est transformée d'une manière très différente du projet révolutionnaire situationniste. *L'homo ludens* déambulant dans un milieu urbain ludique (physique ou virtuel) fait de plus en plus partie intégrante de l'expérience urbaine contemporaine. Ainsi, plusieurs aspects de la vision situationniste ont été récupérés, intégrés dans l'environnement urbain par la société capitaliste. Il est alors évident que le contenu révolutionnaire associé à cette perspective urbaine n'a pas été retenu. Ce qui a conduit à vider de leur caractère révolutionnaire les théories architecturales et urbaines du mouvement situationniste.

NOTES

¹ Anonyme, « Définitions », *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 13.

² *Ibid.*, p. 13.

³ Debord, G., « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale ». In *Internationale situationniste (1958-1969)*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1996, p. 690.

⁴ Il s'agit de l'exposition *Premises : Invested Spaces in Visual Arts, Architecture and Design from France 1958-1998*, présentée au Guggenheim Museum à New York du 17 octobre 1998 au 11 janvier 1999.

⁵ Debord, G., *La Société du Spectacle*, Paris : Gallimard, 1992, p. 163.

⁶ « L'urbanisme unitaire à la fin des années 1950 », *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 13.

⁷ Khatib, M., « L'Essai de description psychogéographique des Halles », *Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, p. 13-18.

⁸ Chombart de Lauwe, P.H., *Paris et l'agglomération parisienne*, 2 volumes, Paris : PUF, 1952.

⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰ Chtcheglov, I., « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹² Kotányi, A. et R. Vaneigem, « Programme élémentaire du Bureau de l'urbanisme unitaire », *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, p. 18.

¹³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴ Debord, G., « Rapport sur la construction des situations », *op. cit.*, p. 698-699.

¹⁵ L'aménagement de l'environnement urbain en fonction du théâtre et du spectacle est en partie le sujet de l'analyse de Harvey, D., *The Condition of Postmodernity*, Cambridge, Massachusetts, Oxford : Blackwell, 1992, p. 66-99.

¹⁶ Debord, G., « Rapport sur la construction des situations », *op. cit.*, p. 698.

¹⁷ Traduction de l'auteur. Hopkins, J. S. P., « West Edmonton Mall : Landscape of Myths and Elsewhereness », *The Canadian Geographer*, 34, n° 1, 1990, p. 2.

¹⁸ Traduction de l'auteur. Venturi, R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York : Museum of Modern Art, 1990 (1966c).

¹⁹ Nous pensons, entre autres, au Gordon Wu Hall de l'Université de Princeton, New Jersey (1983), de Robert Venturi et au Centre civique de Beverly Hills, Los Angeles (1985), de Charles Moore. Voir Steele, J., *Architecture Today*, London : Phaidon Press Limited, 1997, p. 170-200 ; Jencks, C., *What is Post-Modernism ?*, London and New York : Academy Editions, St. Martin's Press, 1989 (c1986).

²⁰ Steele, J., *Architecture Today*, *op. cit.*, p. 172-173.

²¹ « La frontière situationniste », *Internationale situationniste*, n° 5, décembre 1960, p. 9.

²² « Postmodernism offered a style that was easily imitated and exceptionally vulnerable to commercial debasement, and as a result spawned a floor of poorly designed speculative building throughout America and Europe that effectively eroded serious intellectual respect for the movement. » Steele, J., *Architecture Today*, *op. cit.*, p. 198.

²³ Voir Lambert, J.C., *New Babylon, Constant, Arts et utopies, textes situationnistes*, Paris : Cercle d'Art, 1996 ; Constant, « Sur nos moyens et nos perspectives », *Internationale situationniste*, n°2, décembre 1958, p. 5 ; *Id.*, « Description de la zone jaune », *Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, p. 23-26.

BIBLIOGRAPHIE

Adam, M., *La Démocratie à Montréal ou le vaisseau dort*, Montréal : Éditions du Jour, 1972.

Andreotti, L. et X. Costa (ed.), *Theory of the Derive and Other Situationists Writings of the City*, Barcelona : Museu d'Art Contemporani de Barcelona, ACTAR, 1996.

Andreotti, L. et X. Costa (ed.), *Situationists Arts, Politics, Urbanism*, Barcelona : ACTAR, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996.

Ahtik, V. et B. Sokoloff, « L'aménagement urbain du centre-ville de Montréal ». In Remiggi, F.W. et G. Sénécal (éd.), *Montréal : tableaux d'espace en transformation*, Montréal : ACFAS, 1992.

Allard, J., *Traverses de la critique littéraire au Québec*, Montréal : Boréal, 1991.

Anderson, K. et F. Gale, *Inventing Places : Studies in Cultural Geography*, Melbourne, Australia, New York : Longman Cheshire, 1992.

« Architecture fantastique », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 102, juin-juillet, 1962.

Association fédérative générale des étudiants de Strasbourg, *De la misère en milieu étudiant, considérée sous ses aspects économique, sexuel, et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier*, Strasbourg : AFGEC, 1966, rééd. Paris : Éditions Champ Libre, 1977.

Assayas, O., « Dans des circonstances éternelles du fond d'un naufrage », *Cahier du cinéma*, n° 487, 1995, p. 46-49.

Atkins, G. et T. Andersen, *Asger Jorn : The Crucial Years, 1954-1964*, New York : Wittenborn Art Books, 1977.

Avidson, E., « Cognitive Mapping and Class Politic : Towards a Nondeterminist Image of the City », *Rethinking Marxism*, vol. 8, n° 2, 1995, p. 8-23.

Augoyard, J.F., *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris : Seuil, 1979.

Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, Paris : PUF, 1957.

Ball, E., « The Beautiful Language and My Century », *Arts Magazine*, vol. 65, n° 5, 1989, p. 65-73.

Bandini, M., *L'Esthétique, le politique : de Cobra à l'Internationale situationniste (1948-1957)*, trad. de l'italien par C. Galli, Arles, Marseille : Éditions Sulliver/Via Valeriano, 1998 (c1977).

Barthes, R., *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1972.

Batchelor, D., « A Little Situationism », *Artscribe*, n° 66, 1987, p. 51-54.

Baudelaire, C., *Les Fleurs du mal*, Paris : Livre de Poche, 1972.

—————, C., *Le Spleen de Paris*, Paris : Livre de Poche, 1972.

Benevolo, L., *Histoire de l'architecture moderne : avant-garde et mouvement moderne 1890-1930*, tome 2, Paris : Dunod, 1979.

—————, L., *Histoire de l'architecture moderne : les conflits et l'après-guerre*, tome 3, Paris : Dunod, 1980.

Berman, R., D. Pan and P. Piccone, « The Society of the Spectacle 20 Years Later : A Discussion », *Telos*, 86, 1990-91, p. 81-102.

Bernstein, M., « About the Situationist International », *The Times Literary Supplement*, n° 3262, September 3, 1964, p. 781.

Berréby, G. (éd.), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste 1948-1957*, Paris : Allia, 1985.

Best, S. et D. Kellner, *The Postmodern Turn*, New York : Guilford Press, 1997.

Bonitzer, P., « Paranymphe », *Cahier du cinéma*, n° 487, 1995, p. 44-45.

Bonnett, A., « The Situationist Legacy », *Variant*, n° 9, 1991, p. 28-33.

———, A., « Art, Ideology, and Everyday Space : Subversive Tendencies from Dada to Postmodernism », *Environment and Planning D : Society and Space*, vol. 10, 1992, p. 69-86.

———, A., « Situationism, Geography and Poststructuralism », *Environment and Planning D : Society and Space*, vol. 7, 1989, p. 131-146.

Borsi, F., *Architecture et utopie*, Paris : Éditions Hazan, 1997.

Bourassa, A.-G., *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal : L'Étincelle, 1977.

Boyer, C.M., *The City of Collective Memory : Its Historical Imagery and Architectural Entertainment*, Cambridge : Massachusetts : MIT Press, 1994.

Bracken, L., *Guy Debord : Revolutionary*, Venice : California : Feral House, 1997.

———, L., « The Spectacle of Secrecy », *CTHEORY* (electronic journal), May 1994.

Brau, E., *Le Situationnisme ou la nouvelle internationale*, Paris : Debresse, 1968.

Brau, J.-L., *Cours, camarade, le vieux monde est derrière toi ! Histoire du mouvement révolutionnaire étudiant en Europe*, Paris : Albin Michel, 1968.

Brissonnet, M., « Les fondements philosophiques de la contre-culture », *Chroniques*, 18/19, 1976, p. 15-37.

Brown, B., « The Look We Look At », *Arts Magazine*, vol. 65, n° 5, 1989, p. 61-65.

Buttimer, A. et D. Seamon, *The Human Experience of Space and Place*, London : Croom Helm, 1980.

Carracalla, J.-P., *Saint-Germain-des-Prés*, Paris : Flammarion, 1993.

Chassay, J.-F., « Un imaginaire amnésique », *Montréal, l'oasis du nord*, Paris : Autrement, 62, mai 1992, p. 167-171.

———, J.-F., « Destin littéraire de Montréal (le fil d'Ariane) », *Écrits du Canada français*, Montréal, 1992, p. 15-37.

———, J.-F., « Montréal comme roman », *Magazine littéraire*, 234, octobre 1986, p. 97-98.

Chassay, J.-F. et M. Larue, « La Main de Montréal », *Vice versa*, 24, 1988.

Choay, F., *L'Allégorie du patrimoine*, Paris : Seuil, 1992.

———, F., *L'urbanisme, utopies et réalités*, Paris : Seuil, 1965.

———, F., « Doctrines et théories avant 1914 ». In Duby, G. (sous la dir. de), *Histoire de la France urbaine*, tome 4, Paris : Seuil, 1983, p. 163-197.

Chombart de Lauwe, P.H., *Paris et l'agglomération parisienne*, 2 volumes, Paris : PUF, 1952.

Clark T.J. et D. Nicholson-Smith, « Why Art Can't Kill the Situationist International », *October*, 7, n° 79, 1997, p. 15-33.

Cobra 1948-1951, Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1980.

Cohen, J.-L., *Scènes de la vie future : l'architecture européenne et la tentation de l'Amérique, 1893-1960*, Paris : Flammarion/Centre canadien d'architecture, 1995.

Cohen, J.-L. et H. Damisch, *Américanisme et modernité : l'idéal américain en architecture*, Paris : EHESS, Flammarion, 1993.

Cohn, N.R.C., *The Power of the Millennium*, Paris : Julliard, 1962.

Collectif, *Paris/Paris 1937-1957*, Paris : Centre Georges-Pompidou/Gallimard, 1992.

Collectif, « Dossier : Montréal cinéma », *24 Images*, n°s 39-40, automne 1988, p. 56-86.

Collectif, *Schwitters*, Catalogue MNAM, Paris : Centre Georges-Pompidou, 1994.

Collectif, *Arp*, Catalogue MNAM, Paris : Centre Georges-Pompidou, 1986.

Collectif, « Reportage, collage, montage, sondage sur la Rencontre internationale de la contre-culture », *Mainmise*, n° 47, 1974, p. 4-6.

Collins, P., *Changing Ideal in Modern Architecture 1750-1950*, New York : Faber and Faber Ltd., 1965. Reprint Kingston, Montreal : McGill-Queen's University Press, 1988.

Conrads, U., *Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture*, Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 1994 (c1970).

Corriveau, B., *Idéologie et avant-garde : l'Internationale situationniste 1957-1972*, mémoire de maîtrise, Montréal : UQAM, 1988, 137 feuillets.

Couture, F., *Les Arts visuels au Québec dans les années soixante : l'éclatement du modernisme*, Montréal : VLB éditeur, 1997.

Crang, M., P. Crang and J. May (ed.), *Virtual Geographies : Bodies, Space and Relations*, London, New York : Routledge, 1999.

Crary, J., « Spectacle, Attention, Counter-Memory », *October*, n° 50, 1989, p. 96-107.

Crawford, M., « The Hacienda Must Be Built », *Design Book Review*, 23, 1992, p. 38-42.

Christopherson, S., « The Fortress City : Privatized Spaces, Consumer Citizenship ». In Amin, A. (ed.), *Post Fordism : A Reader*, Oxford : Blackwell, 1994.

Cresswell, T., « Mobility as Resistance : A Geographical Reading of Kerouac's *On the Road* », *Transactions*, Institute of British Geographers, 18, 1993, p. 249-262.

Crow, T., *The Rise of the Sixties : American and European Art in the Era of Dissent*, New York : Abrams, 1996.

Dahinden, J., *Urban Structure for the Future*, New York : Praeger, 1972.

Debord, G., *Correspondance*, volume 2, Paris : Librairie Arthème Fayard, 2001.

———, G., *La Société du Spectacle*, Paris : Buchet-Chastel, 1967, rééd. Paris : Éditions Champ Libre, 1971, rééd. Paris : Gallimard, 1992, 1996.

———, G., *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris : Éditions Champ Libre, 1988, rééd. Paris : Gallimard, 1992.

———, G., *Mémoires*, Paris : Les Belles Lettres, 1993 (c1958).

———, G., *Cette mauvaise réputation...*, Paris : Gallimard, 1993.

———, G., *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici*, Paris : Gérard Lebovici, 1985.

———, G., *Potlatch (1954-1957)*, Paris : Gérard Lebovici, 1985, rééd. Paris : Gallimard, 1996.

———, G., *Panegyrique*, tome premier, Paris : Gérard Lebovici, 1989, rééd. Paris : Gallimard, 1993.

———, G., *Panegyrique*, tome second, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1997.

———, G., *CŒuvres cinématographiques complètes 1952-1978*, Paris : Éditions Champ Libre, 1978, rééd. Paris : Gallimard, 1994.

———, G., *Des contrats*, Cognac : Le temps qu'il fait, 1995.

———, G., « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de la tendance situationniste internationale », *Internationale situationniste 1958-1969*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1997, p. 689-704.

———, G., *Correspondance*, volume 1 : juin 1957-août 1960, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1999.

Debord, G. et G.L. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n° 8, mai 1956, p. 2-9.

Debord, G. et Sanguinetti, *Véritable scission dans l'Internationale*, Paris : Éditions Champ Libre, 1972.

Debord, G., et A. Jorn, *Le Jardin d'Albisola*, Torino : Ediziono d'arte Fuatelli Pozzo, 1971.

- De Certeau, M., *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990.
- De Moncan, P., « La ville utopique », *Magazine littéraire*, n° 387, mai 2000, p. 47-52.
 —————, P., *Villes rêvées*, Paris : Éditions du Mécène, 1998.
- Devaux, F., *Le Cinéma lettriste 1951-1991*, Paris : Paris Expérimental, 1992.
- Duchastel, J., « *Mainmise : la nouvelle culture en dehors de la lutte des classes* », *Chroniques*, n°s 18-19, juin-juillet 1976, p. 38-58.
- Dumontier, P., *Les Situationnistes et Mai 68. Théorie et pratique de la révolution (1966-1972)*, Paris : Gérard Lebovici, 1990.
- Estivals, R., *La Philosophie de l'histoire de la culture dans l'avant-garde culturelle parisienne depuis 1945*, Paris : Guy Leprat, 1962.
- Evenson, N., *Paris : A Century of Change*, New Haven : Yale University Press, 1979.
- Ford, S., *The Realization and Suppression of the Situationist International : An Annotated Bibliography 1972-1992*, San Francisco : AK Press, 1995.
- Forget, M., *Gratte-ciel de Montréal*, Montréal : Méridien, 1990.
- Frampton, K., *Modern Architecture : A Critical History*, London : Thames and Hudson Ltd., 1992.
- Fredette, N., *Montréal en prose, 1892-1992*, Montréal : L'Hexagone, 1992.
- Garreau, J., *Edge City : Life on the New Frontier*, New York : Doubleday, 1991.
- Germain, A., *L'Aménagement urbain : promesses et défis*, Québec : IQRC, Culture, 1991.
- Gidion, S., *Space, Time and Architecture*, Cambridge : Harvard, 1941.
- Gilmann, C., « Asger Jorn's Avant-Garde Archives », *October*, n° 79, 1997, p. 33-48.
- Gimpel, J., *The Story of Architecture*, Könemann, 1996.
- Gonzalvez, S., *Guy Debord ou la beauté du négatif*, Paris : Éditions des Mille et une nuits, 1998.
- Gournay, I. et F. Vanlaethem, *Montréal Métropole, 1880-1930*, Montréal : Boréal/Centre canadien d'architecture, 1998.

Graham, S. et S. Marvin, *Telecommunications and the City : Electronic Spaces, Urban Places*, London : Routledge, 1996.

Gray, C., *Leaving the Twentieth Century : The Incomplete Work of the Situationist International*, London : Free Fall Press, 1974.

Guilbert, C., *Pour Guy Debord*, Paris : Gallimard, 1996.

Halbwachs, M., *La Mémoire collective*, Paris : PUF, 1950.

Hahn, P., « Les situationnistes », *Le Nouveau Planète*, n° 22, 1971, p. 78-99.

Harbison, R., *Eccentric Spaces*, Boston : David R. Godine, 1988.

Harvey, D., *Space of Hopes*, Berkeley, Los Angeles : University of California, 2000.

Hess, R., *Henri Lefebvre et l'aventure du siècle*, Paris : A-M Métalié, 1988.

Home, S., *The Assault on Culture : Utopian Currents from Lettrism to Class War*, Stirling, Scotland : AK Press, 1991.

Houle, G. et J. Lafontaine, *Écrivains québécois de la nouvelle culture*, Bibliographie québécoise, n° 2, ministère des Affaires culturelles/Bibliothèque nationale du Québec, Montréal, 1975.

Huizinga, J., *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. du néerlandais par C. Serisia, Paris : Gallimard, 1951.

Internationale situationniste 1958-1969, Amsterdam : Éditions Van Gennep, rééd. Paris : Éditions Champ Libre, 1975, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1997.

Jackson, P., *Maps of Meaning*, London : Unwin Hyman, 1989.

Jacobs, D., C. Winks, *At Dusk : The Situationist Movement in Historical Perspective*, Berkeley : Perspectives, 1975.

Jacobs, J., *The Death and Life of Great American Cities*, New York : Random House, 1961.

Jappe, A., *Guy Debord*, Arles, Marseille : Éditions Sulliver/Via Valeriano, 1998.

Jay, M., *Downcast Eyes : The Denigration of Vision in Twentieth-Century Thought*, Berkeley : University of California Press, 1993.

Jean, M., *Le Cinéma québécois*, Montréal : Boréal Express, 1991.

Jencks, C., *The Language of Post-Modern Architecture*, New York : Rizzoli, 1977.

Jourde, P., *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de monde au XX^e siècle*, Paris : José Corti, 1991.

Jousse, T., « Guy Debord : stratégie de la disparition », *Cahier du cinéma*, 487, 1995, p. 41-43.

Kaplan, A. et R. Kristin (ed.), « Daily Life », *Special Issue of Yale French Studies*, n° 73, 1987. Kaufmann, V., *Guy Debord : la révolution au service de la poésie*, Paris : Fayard, 2001.

Knabb, K., *Situationist International Anthology*, Berkeley : Bureau of Public Secrets, 1981.

Lambert, J.C., *Cobra un art libre*, Paris : Chêne/Hachette, 1983.

Lambert, J.C., *New Babylon, Constant, Arts et utopies, textes situationnistes*, Paris : Cercle d'Art, 1996.

Lancelot, M., *Le jeune lion dort avec ses dents...*, Paris : Albin Michel, 1974.

Lane, G., *L'Urgence du présent*, Montréal : Presses de l'Université du Québec, 1973.

Lefebvre, H., *La Production de l'espace*, Paris : Éditions Anthropos, 1986, (c1974).

———, H., *Le Temps des méprises*, Paris : Éditions Stock, 1975.

———, H., *La Présence et l'Absence*, Paris : Casterman, 1980.

———, H., *Du rural à l'urbain*, Paris : Éditions Anthropos, 1970.

———, H., *Critique de la vie quotidienne : fondement d'une sociologie de la quotidienneté*, tome 2, Paris : L'Arche, 1961.

———, H., *La Révolution urbaine*, Paris : Gallimard, 1970.

———, H., *Le Droit à la ville*, Paris : Éditions Anthropos, 1968.

———, H., « La signification de la Commune », *Arguments*, n°s 27-28, p. 11-19.

———, H., *Le Retour de la dialectique. 12 mots clés*, Paris : Messidor, Éditions sociales, 1986.

Lehan, R., *The City in Literature : An Intellectual and Cultural History*, Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1998.

Les Lèvres nues, Paris : Plasma, 1978.

Levin, T.Y., « Dismantling the Spectacle : The Cinema of Guy Debord ». In Sussman, E. (ed.), *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time*, Cambridge & Boston, Massachusetts : ICA/MIT Press, 1989.

Linteau, P.A., R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain*, tome 2, Montréal : Boréal, 1989.

- Lista, G., *Futurisme, manifestes – proclamations, documents*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1973.
- Lowry, M., *Au-dessous du volcan*, Paris : Gallimard, 1959.
- Macdonald, B.J., « From the Spectacle to Unitary Urbanism : Reassessing Situationist Theory », *Rethinking Marxism*, 8.2, 1995, p. 89-111.
- Major, G., *Le Cinéma québécois : à la recherche d'un public. Bilan d'une décennie de 1970-1980*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1982.
- Marchand, B., *Paris, histoire d'une ville XIX^e-XX^e siècle*, Paris : Éditions du Seuil, 1993.
- Marcus, G., *Lipstick Traces : A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge : Harvard University Press, 1989.
- Marin, L., *Utopies, jeux d'espaces*, Paris : Éditions de Minuit, 1973.
- Marois, C., « Caractéristiques des changements du paysage urbain dans la ville de Montréal », *Annales de géographie*, n° 548, 1989, p. 385-402.
- Marshall, P., *Demanding the Impossible : A History of Anarchy*, New York : Fontana Press, 1992.
- Martos, J.-F., *Histoire de l'Internationale situationniste*, Paris : Gérard Lebovici, 1989.
- _____, J.-F., *Correspondance avec Guy Debord*, Paris : Le fin mot de l'histoire, 1998.
- McDonough, T.F., « Situationist Space », *October*, n° 67, 1994, p. 59-77.
- _____, T.F., « Rereading Debord, Rereading the Situationists », *October*, n° 79, 1997, p. 3-15.
- Miller, R., « The Situationists : Resurrecting the Avant-Garde », *Progressive Architecture*, 72, 9, 1991, p. 139-140.
- Moore, M.F., « *Mainmise* : version québécoise de la contre-culture », *Recherches sociographiques*, XLV, 3, 1972, p. 363-381.
- Morin, E., *Journal de Californie*, Paris : Seuil, 1970.
- Monnier, G., *L'Architecture du XX^e siècle*, Paris : PUF, 1997.
- Mumford, L., *La Cité à travers l'histoire*, Paris : Seuil, 1961.
- Nieuwenhuis, C., « New Babylon : An Urbanism of the Future », *Architectural Design*, n° 34, 1964, p. 304-305.

Ostrowski, W., *L'Urbanisme contemporain : des origines à la Charte d'Athènes*, Paris : Presses du Centre de recherche d'urbanisme, 1968.

Pessin, A. et H.S. Torgue, *Villes imaginaires : ville et littérature*, Paris : Éditions du Champ urbain, 1980.

Pevsner, N., *Pioneers of Modern Design from W. Morris to Gropius*, Harmondsworth, Middlesex : Penguin Books, 1960 (1936c).

———, N., *Les Sources de l'architecture moderne et du design*, Bruxelles : Éditions de la Connaissance, 1970.

Picon, G., *Panorama des idées contemporaines*, Paris : Gallimard, 1973 (c1968).

Pickles, J., *Phenomenology, Science and Geography : Spatiality and Human Sciences*, Cambridge : Cambridge University Press, 1985.

Pinder, D.J., « Subverting Cartography : The Situationist and Maps of the City », *Environment and Planning A*, n° 28, 1996, p. 405-427.

Plant, S., *The Most Radical Gesture : The Situationist International in the Postmodern Age*. London : Routledge, 1992.

Pocock, D.C.D et R. Hudson, *Images of the Urban Environment*, London : Macmillan, 1978.

Porteous, J.D., « Literature and Humanist Geography », *Area*, 17, 2, 1985, p. 117-122.

Ragon, M., *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, 3 tomes, Paris : Casterman, 1986.

———, M., « New Babylon, ville utopique du Hollandais Constant », *Urbanisme*, n° 133, 1972, p. 54-56.

Raspaud, J.J. et J.P. Voyer, *L'Internationale situationniste, chronologie, bibliographie, protagonistes, avec un index des noms insultés*, Paris : Éditions Champ Libre, 1972.

Revel, J.-F., *Ni Marx ni Jésus*, Paris : Robert Laffont, 1970. *Révolution surréaliste (1924-1929)*, Paris : Éditions J. Michel Place, 1975.

Ricard, K., « Dossier contre-culture », *Lectures*, août 1995, p. 5-16.

Robillard, Y., *Québec underground 1962-1972*, 3 vol., Montréal : Éditions Médiart, 1973.

Robin, R., *Le Roman mémoriel*, Montréal : Le Préambule, 1989.

- Rochon, G., *Politique et contre-culture : essai d'analyse d'interprétation*, Ville Lasalle, Québec : Hurtubise HMH, 1979.
- Rodwin, H., *Cities of the Mind, Images and Themes of the City in Social Sciences*, New York, London : Plenum Press, 1984.
- Roncayolo, M., *La Ville et ses territoires*, Paris : Gallimard, 1990.
- , M., « Logiques urbaines » et « La production de la ville ». In Duby, G. (sous la dir. de), *Histoire de la France urbaine*, tome 4, Seuil, 1983, p. 25-128.
- Ross, K., « Lefebvre on the Situationists : An Interview », *October*, n° 79, 1997.
- Rossi, A., *The Architecture of the City*, Cambridge, Massachusetts, London : MIT Press, 1982.
- Rottenberg, R. et G. McDonough (ed.), *The Cultural Meaning of Urban Space*, Westpoint, Connecticut : Bergin and Garvey, 1993.
- Roudaut, J., *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, Paris : Hatier, 1990. Sadler, S., *The Situationist City*, Cambridge, Massachusetts, London, England : MIT Press, 1998.
- Schiffter, F., *Guy Debord. L'atrabilaire*, Biarritz : Distance, 1997.
- Sansot, P., *Poétique de la ville*, Paris : Éditions Klincksieck, 1973.
- Seamon, D., « Newcomers, Existential Outsiders and Insiders : Their Portrayal in Two Books by Doris Lessing ». In Pocock, D.C.D. (ed.), *Humanistic Geography and Literature*, Totowa, New Jersey : Barnes and Noble Books, 1981, p. 85-100.
- , D., « Phenomenological Investigation of Imaginative Literature : A Commentary ». In Moore, G.T., R.G. Golledge (ed.), *Environmental Knowing : Theories, Research and Methods*, Stroudsburg, Pennsylvania : Dowden, Hutchinson and Ross, 1976, p. 286-290.
- Scully, R.G., *Morceaux du Grand Montréal*, Montréal : Noroît, 1978.
- Shields, R., *Place on the Margin : Alternative Geographies of Modernities*, London : Routledge Chapman Hall, 1991.
- Smith, P., « The Situationists and their Legacy », *New Politics*, vol. 4, n° 2, 1993, p. 106-118.
- Smith, P.C., *Like a Hurricane : The Indian Movement from Alcatraz to Wounded Knee*, New York : New Press, 1996.

- Sussman, E. (ed.), *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time*, Cambridge & Boston, Massachusetts : ICA/MIT Press, 1989.
- Thériault, M.-F., « *Mainmise*, trois ans de recherches », *Mainmise*, 26, août 1973, p. 15-20.
- Thomas, M.J., « Urban Situationism », *Planning Outlook*, 17, 1975, p. 27-39.
- Tod, I. et M. Wheeler, *Utopia*, New York : Harmony Books, 1999.
- Tuan, Y.F., « Literature, Experience, and Environmental Knowing ». In Moore, G.T. et R.G. Golledge (ed.), *Environmental Knowing : Theories, Research and Methods*, Stroudsburg, Pennsylvania : Dowden, Hutchinson and Ross, 1976, p. 260-272.
- , Y.F., « Literature and Geography : Implications for Geographical Research ». In Ley, D. et M.S. Samuels (ed.), *Humanistic Geography : Prospects and Problems*, London : Croom Helm, 1978, p. 194-206.
- Vaneigem, R., *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris : Galilée, 1976.
- Venturi, R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York : Museum of Modern Art, 1990.
- Verzuh, R., *Underground Times : Canada's Flower-child Revolutionaries*, Toronto : Deneau, 1989.
- Vienet, R., *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Paris : Gallimard, 1968.
- Violeau, J.L., *Situations construites*, Paris : Sens & Tonka, 1998.
- Walker, J.A., *Glossary of Art, Architecture and Design Since 1945*, London : Library Association Publishing, 1992.
- Wollen, P., « The Situationist International », *New Left Review*, 174, 1989, p. 67-97.
- , P., « Bitter Victory : The Art and Politics of The Situationist International ». In Sussman, E. (ed.), *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time*, Cambridge & Boston, Massachusetts : ICA/MIT Press, 1989, p. 20-62.
- Willis, C., *Forms Follows Finance : Skyscrapers and Skylines in New York and Chicago*, New York : Princeton Architectural Press, 1996.
- Wigley, M., « Constant's New Babylon : The Hyper-Architecture of Desire », *Harvard Design Magazine*, fall 2000, n° 12.

Wigley, M. et C. de Segher, *The Activist Drawing : Retracing Situationist Architecture from Constant's New Babylon to Beyond*, New York, Cambridge : The Drawing Center, MIT Press, 2001.

BIBLIOGRAPHIE DE PATRICK STRARAM (1934-1988)

Ouvrages

Cahier pour un paysage à inventer, (présenté par Straram, P. et L. Portugais), Montréal, s. éd., n° 1 (seul paru), 1960, 3.f + 106 p.

La Faim de l'énigme, Montréal : Les Éditions de l'Aurore (coll. L'Amelanchier), 1970, 170 p.; rééd. (préface de Philippe Haeck), Montréal : VLB éditeur, 1991, 228 p.

En train d'être en train vers où être, Québec..., (sous forme de journal tabloïd), Montréal : L'Obscène Nyctalope, 1971, 28 p., 112 ill.

One + one/Cinémarx & Rolling Stones, Montréal : Les Herbes rouges (coll. Enthousiasmes 1), 1971, 109 p.

Gilles cinéma Groulx, le lynx inquiet, (avec Jean-Marc Piotte), Montréal : Cinémathèque québécoise/Éditions québécoises, 1971, 142 p., 108 ill.

Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon, Montréal : L'Hexagone/L'Obscène Nyctalope, 1972, 251 p., 84 ill.

4x4/4x4, Montréal : Les Herbes rouges, 1974, 64 p., 36 ill.

Questionnement socra/critique, Montréal : Les Éditions de l'Aurore (coll. Écrite 2), 1975, 263 p., 56 ill.

Portraits du voyage, (avec Jean-Marc Piotte et Madeleine Gagnon), Montréal : Les Éditions de l'Aurore (coll. Écrire 4), 1975, 96 p.

Bribes 1 : Pré-textes & lecture, Montréal : Les Éditions de l'Aurore (coll. Écrire 12), 1975, 150 p., 71 ill.

Bribes 2 : Le Bison ravi fend la bise, Montréal : Les Éditions de l'Aurore (coll. Écrire 12), 1976, 96 p., 24 ill.

Marguerite Duras : films, Montréal : Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1981.

Blues clair, tea for one/no more tea, Montréal : Les Herbes rouges 113-115, 1983, 64 p., 16 photos d'André Lamoureux.

Blues clair, quatre quatuors en trains qu'amour advienne, Saint-Laurent, Québec : Éditions du Noroît, 1984, 128 p., 8 images de Francine Simonin et 7 pages de photos d'André Tremblay. *Mots musique, quelle histoire ce cinéma*, (texte autour d'une gravure originale en noir et blanc de Monique Dussault), Montréal : Éditions du Pôle, 1987.

Articles (liste partielle)

« Tea for one », *Écrits du Canada français*, vol. 6, 1960, p. 125-154.

Revue *L'Écran*, Montréal : Centre d'art de l'Élysée, n° 1, avril 1961 ; n° 2, mai 1961 ; n° 3, juin-juillet 1961.

« Resnais à Montréal », *Liberté*, vol. 4, n° 22, avril 1962, p. 276-282.

« L'essai raté », *Cité libre*, XIII^e année, n° 56, avril 1963, p. 28-29.

« Panoramique », *Cité libre*, XIV^e année, n° 62, décembre 1963, p. 32.

« Panoramique », *Cité libre*, XV^e année, n° 64, février 1964, p. 32 ; XV^e année, n° 66, avril 1964, p. 31-32

« Nationalité ? Domicile ? », *Parti pris*, vol. 2, n^{os} 10-11, juin-juillet 1965, p. 52-80.

« Le manuscrit trouvé à même la terre Québec », *Parti pris*, vol. 3, n^{os} 3-4, 1965, p. 89-93.

« Interprétation de la vie quotidienne », (chronique), *Parti pris*, vol. 3, n° 5, 1965, p. 64-74.

« Interprétation de la vie quotidienne », (chronique), *Parti pris*, vol 3, n° 6, 1966, p. 52-56 ; vol 3, n° 7, p. 69-72 ; vol 3, n° 8, p. 67-71 ; vol 3, n° 9, p. 69-73 ; vol. 3, n° 10, p. 66-72.

- « Cinéma », *7 Jours*, n^{os} 1 à 50, 17 septembre 1966 au 26 avril 1967.
- « Les films à venir », *Macleans*, vol. 6, n^o 1, janvier 1966 à vol. 9, n^o 3, mars 1969.
- « Hatari », *Liberté*, vol. 8, n^{os} 2-3, mars-juin 1966, p. 125-147.
- « Interprétation de la vie quotidienne », (chronique), *Parti pris*, vol. 4, n^{os} 3-4, 1967, p. 121-127 ; vol. 5, n^o 1, 1961, p. 57-61 ; vol. 5, n^o 2-3, p. 64-71.
- « D'un écran à l'autre », *TV-Hebdo*, vol. VII, n^o 38, 1967 à vol. VIII, n^o ??, 1967.
- « Jazz », *7 Jours*, n^{os} 29 à 37, 1^{er} avril au 27 mai 1967.
- « Interprétation de la vie quotidienne », (chronique), *Parti pris*, vol. 5, n^o 4, 1968, p. 50-51.
- « À la santé de Rudi Dutschke et quelques autres folk-rock Mirakellenwasser », *Parti pris*, vol. 5, n^o 8, 1968, p. 65-72.
- « D'exil fragment », *Parti pris*, vol. 5, n^o 7, 1968, p. 56-57.
- « Strange orange... », *Les Herbes rouges*, n^o 2, décembre-mars 1969, p. 12-15.
- « Culture et coiffure », *Le Pachyderme*, vol. 1, n^o 3, novembre 1970, p. 11-13.
- « Le cinéma bien, mais plus que le cinéma », *Presqu'Amérique*, vol. 1, n^o 2, novembre-décembre 1971, p. 36-37.
- « Musiques du kébek », collectif, sous le nom de Raoul Duguay, Montréal : Éditions du Jour, 1971.
- « Le cinéma bien, mais plus que le cinéma », *Presqu'Amérique*, vol. 1, n^o 4, janvier-février 1972, p. 37-39 ; vol. 1, n^o 6, avril 1972, p. 28-30 ; vol. 1, n^o 7, mai-juin 1972, p. 37-39 ; vol. 1, n^o 8, août 1972, p. 37-40 ; vol. 1, n^o 9, septembre-octobre 1972, p. 36-39 ; vol. 1, n^o 10, octobre-novembre 1972, p. 27-32 ; vol. 1, n^o 11, novembre-décembre 1972, p. 29-31.
- « D'un écran à l'autre », *Ovo photo*, n^o 8, juillet 1972, p. 64-70.
- « Information/lieu d'un autoportrait fête », *Ovo photo*, n^o 6, février 1972, p. 50-58.
- « Quelques draughts à la taverne de Kowalski et de Brador à l'Association de Pedro », *Ovo photo*, n^o 9, 1972, p. 65-68.

- « Trace blues/domicile/situation/dire/vivre », *Ovo photo*, n° 7, mai 1972, p. 63-70.
- « Truckin' », *La Barre du jour*, n°s 31-32, 1972, p. 116-133.
- « Le grand fascisme ordinaire ou Walt Disney n'est pas mort, se porte bien à Woodstock », *Champ « Libre 3 »*, *Cahiers québécois du cinéma*, 1972, p. 78a-85b.
- « Métagraphie : l'almanach manifeste », *La Barre du jour*, n°s 35-36-37, 1972, p. 179-195.
- « Le cinéma bien, mais plus que le cinéma », (chronique), *Hobo Québec*, n° 3, mars 1973, p. 14-16 ; n° 4, avril-mai 1973 ; n° 5/7, 1973, p. 40-43 ; n° 8, septembre 1973, p. 20 ; n° 12/13, 1973, p. 35-37.
- « Le cinéma bien, mais plus que le cinéma », (chronique), *Presqu'Amérique*, vol. 2, n° 1, janvier 1973, p. 29-32 ; vol. 2 ; n° 2, février 1973, p. 29-32.
- « Graffito d'un jour écrit à la taverne Novo Rex pour le dire le soir en Association Espanola [sic] », *Hobo Québec*, n° 2, février 1973, p. 17-19.
- « Productions culturelles/lutte des classes ; fragments », *Maintenant*, n° 137-138, juin-septembre 1974, p. 32-33.
- « Blues clair/demande d'emploi », *Estuaire*, n° 21, 1981, p. 66-82.
- « Blues clair bande à part, Québec... », *Dérives*, n° 52, 1986, p. 67-84.
- « Blues clair bar bistrot des Roy », *Travers*, n°s 27-28, juin 1986, p. 26-27.
- « Vingt ans après, the blue train », *Mœbius*, n° 40, printemps 1989, p. 19-20.

Préfaces, etc.

Francœur, L., *Les Grands Spectacles*. Préface de Patrick Straram, Montréal : L'Obscène Nyctalope, 1972.

Vanier, D., *Le Clitoris de la fée des étoiles*. Préface de Patrick Straram, Montréal : Les Herbes rouges, 1974.

———, D., *Lesbiennes d'acide*. Préface de Lucien Francœur, Patrick Straram, Sanders et Claude Gauvreau (éd.), Montréal : Parti pris, 1972.

———, D., *Pornographic delicatessen*. Préface de Patrick Straram, Montréal : Éditions Estérel, 1968.

Revue et études critiques sur Patrick Straram

Anonyme, « Au bar sans nom, un étranger rêve à la communication », *Le Canada français*, 8 novembre 1972, p. 78.

Basile, J., « L'Élysée à la recherche d'un certain cinéma », *Le Devoir*, 13 janvier 1962, p. 9 et p. 13.

———, J., « Recensions d'Irish coffees... », *Mainmise*, n° 17, novembre 1972, p. 16-17.

———, J., « Spécial-Straram, Jean-Marc Piotte et leur clique grinçante », *Le Devoir*, vol. 66, n° 299, 28 décembre 1974, p. 12.

Beaulieu, M., « En train d'être en train vers où être », *Point de mire*, 7 juin 1971, p. 42-43.

Bourque, P.A., « Avatars de l'underground », *Livres et auteurs québécois*, 1974, p. 146-147.

Chassé, H., « J.-M. Piotte, Madeleine Gagnon, P. Straram le Bison ravi, portraits de voyages », *Livres et auteurs québécois*, 1975, p. 87.

Cloutier, G., « Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon de Patrick Straram », *Livres et auteurs québécois*, 1972, p. 158-159.

Collectif, « Patrick Straram le Bison ravi. Paris 1934 – Montréal mars 1988 », *Levée d'encre*, n°s 3-4, avril 1988, p. 10-19.

Dandois-Paradis, A., « À Patrick Straram, le Bison ravi », *Le Littéraire de Laval*, vol. 3, mai-juin 1988, p. 5.

Duhammel, R., « La vie des Lettres », *La Patrie du dimanche*, 15 mai 1960.

Gallays, F., « En train d'être en trains vers où être, Québec... de Patrick Straram », *Livres et auteurs québécois*, 1971, p. 166.

Godbout, J., « Les livres : la tête et le cœur », *Macleans*, vol. 13, juillet 1973, p. 46.

Gonthier, C., « Patrick Straram ou la constellation du Bison ravi », *Voix et Images*, n° 39, printemps 1988, p. 436-458.

Haeck, P., « Questionnement socra/critique », *Chroniques*, février 1975, p. 39.

———, P., « Écriture, informations », *Chroniques*, mars 1975, p. 42-43.

Hobo Québec, « Spécial Straram », n°s 9-11, octobre-novembre, 1973, 63 p.

Janelle, C., « Patrick Straram : la faim de l'énigme », *Livres et auteurs québécois*, 1975, p. 80-90.

Lachance, M., « Je suis un agitateur – Patrick Straram (entretien) », *Québec-Presse*, 4 juillet 1971, p. 19.

Lafèche, G., « Patrick Straram. Questionnement socra/critique », *Livres et auteurs québécois*, 974, p. 222-223.

Lamontagne, A., « La faim de l'énigme », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome V, 1970-1975, Montréal : Fides, 1978, p. 331.

Landry, K., « One + one/Cinémarx & Rolling Stones et autres recueils de textes en prose de Patrick Straram », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome V, 1970-1975, Montréal : Fides, 1978, p. 620-624.

Lemieux, J., « La poésie. Petit Bilan : Édition québécoise et Herbes rouges », *Le Devoir*, 31 août 1974, p. 12-13.

Lévesque, R., « Parce que ses articles sont "trop intelligents pour le monde", Straram est congédié », *Québec-Presse*, 23 avril 1972, p. 22.

———, R., « Chez les "parallèles" de la littérature québécoise, un dénominateur : la poésie », *Québec-Presse*, 24 décembre 1972, p. 22.

———, R., « Patrick Straram n'a pas osé être acteur », *Le Devoir*, vol. 79, n° 246, 22 octobre 1988, p. C-5.

Marcotte, G., « Les écrits du Canada français » (6^e) (Asselin, Delaunière, Straram), *Le Devoir*, samedi 19 mars 1960.

Martel, R., « Propos du Bison ravi », *La Presse*, n° 107, 8 mai 1971, p. D-3.

Myre, R., « Patrick Straram le Bison ravi réellement », *Inter*, n° 41, printemps, 1988, p. 28-35.

Noguez, D., « Patrick Straram, One + one/Cinémarx & Rolling Stones », *Champ Libre 1, Cahiers québécois de cinéma*, Montréal : HMH, 1971, p. 13-27.

Paré, J., « La vie littéraire, Olivar Asselin et la liberté », *La Presse*, samedi 12 mars 1960.

Ploegaerts, L. et M. Vachon, « Patrick Straram ou un détour par le détournement », *Voix et Images*, vol. XXV, n° 1 (73), automne 1999, p. 147-163.

Poisson, R., « Suffit-il de voir rouge ? », *Le Photo-Journal*, n° 14, 30 juillet 1969, p. 43.

Roy, A., « Court article pour un long salut », *24 Images*, n° 38, été 1988, p. 21-23.

Séguin, J.-G., *Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi*, scénario commenté du matériel enregistré sur bande vidéo par Séguin, tourné en 44 séquences, du 16 septembre 1987 au 27 février 1988 : manuscrit dactylographié (photocopie), avec 44 photos de Daniel Gagné. Épreuves de première correction contenant de nombreuses corrections en marge par l'auteur, non signées, datées Montréal, octobre-novembre 1988. In-4 (28 x 21,5 cm) (4) f., 585 f., (1) f.

———, J.-G., *Work in Progress (Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi)*, film vidéo tourné en 44 séquences, du 16 septembre 1987 au 27 février 1988. Huit vidéocassettes, Montréal : Archives de la Cinémathèque québécoise, 1988. Une version abrégée de 4 heures fut présentée à l'Institut Goethe le 24 octobre 1988 au Festival du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal.

———, J.-G., *Patrick Straram ou le Bison ravi : Entretien*, Montréal : Guernica, 1991.

Straram, Patrick. In *Québec underground, 1962-1972*, Montréal : Éditions Médiart, 1973, vol. 1, p. 77-89.

Théberge, J.-Y., « Cinémarx et mystère », *Le Canada français*, 9 juin 1971, p. 66

Théoret, F., « Qu'est-ce qu'écouter ? », *Spirale*, n° 2, octobre 1979, p. 3-15.

Table des matières

INTRODUCTION	9
CHAPITRE I	
<i>Les utopies urbaines dans l'histoire des avant-gardes du XX^e siècle</i>	27
La ville rationnelle et les mouvements d'avant-garde	27
<i>L'Art nouveau</i>	29
<i>Le courant rationaliste</i>	31
Le mouvement situationniste (1954-1972)	38
CHAPITRE II	
<i>Patrick Straram dans la mouvance situationniste et « contre-culturelle » du Québec</i>	47
L'apprentissage intellectuel de Patrick Straram : Saint-Germain-des-Prés et l'Internationale lettriste (1949-1954)	47
Patrick Straram et Guy Debord : l'introduction des idées situationnistes au Québec	57
<i>La réception du Cahier au Québec</i>	63
<i>L'internationale situationniste et le Cahier pour un paysage à inventer</i>	68

CHAPITRE III

<i>La critique situationniste de la ville moderne</i>	75
Spectacle, urbanisme et pouvoir	75
Destruction du milieu urbain	80
L'urbanisme : un instrument de contrôle social	81
L'urbanisme : une technique d'isolement et de séparation	88

CHAPITRE IV

<i>L'intégration de l'art dans la vie quotidienne</i>	97
La critique de la vie quotidienne	97
<i>Quotidien et mode de vie</i>	102
<i>Quotidienneté et écriture</i>	105
Art et modification du milieu urbain : détournement et métagraphie	109

CHAPITRE V

<i>Les multiples facettes de l'urbanisme unitaire</i>	123
Le <i>Formulaire pour un urbanisme nouveau</i> (1952-1957)	123
Espace fonctionnel versus espace ludique	124
Le caractère baroque de l'architecture situationniste	128
La poétique de l'espace privé : La « cathédrale » personnelle	141
La ville comme espace de dérive	154
<i>Saint-Germain-des-Prés : la dérive comme mode de vie</i>	159
<i>Montréal : dérive culturelle et politique</i>	162
<i>La Terre à boire : une image ludique de Montréal</i>	169
<i>Californie : l'homo ludens en dérive</i>	174

CHAPITRE VI

<i>L'urbanisme en tant qu'art intégral</i>	193
La proposition architecturale <i>New Babylon</i>	201
Espace psychogéographique	211
La psychogéographie culturelle de Montréal	221
<i>La taverne : un second domicile</i>	227
<i>L'Asociación Española : l'espace de l'homme nouveau</i>	231

<i>Les cinémas : un espace de passions</i>	235
<i>Le Conventum : l'espace du travailleur culturel</i>	237
<i>Le Blues clair du boulevard de Maisonneuve</i>	240
Critique et révolution	246
CONCLUSION	255
Un « situationniste » nommé Patrick Straram	255
L'échec du dépassement de l'urbanisme rationnel	259
L' <i>homo ludens</i> et l'environnement ludique de la métropole contemporaine	264
BIBLIOGRAPHIE	271

TRENT UNIVERSITY



0 1164 0497362 4

L'arpenteur de la ville

L'utopie urbaine situationniste et Patrick Straram

Cet essai explore la vision architecturale et urbaine de l'Internationale situationniste, l'une des dernières avant-gardes du vingtième siècle, et de son principal représentant au Québec, Patrick Straram. Le mouvement situationniste rejette la planification rationnelle et fonctionnelle de la ville moderne. Il développe une vision utopique de la ville ainsi qu'une nouvelle forme d'urbanisme. La cité devient alors un vaste terrain de jeu où se déroulent les expérimentations situationnistes (dérive, psychogéographie) qui déterminent les éléments de l'espace physique et émotionnel de la ville future.

L'aventure situationniste, à la fois culturelle, politique et urbaine, ne se limitera pas aux villes européennes. Patrick Straram, autodidacte passionné de littérature, de cinéma et de jazz, introduit à Montréal dès 1960 les idées du mouvement avec la publication de *Cahier pour un paysage à inventer*. L'échec de la réception de ce livre correspond à un changement de parcours culturel et politique de Straram, l'auteur se lançant par la suite dans un militantisme tous azimuts. Ainsi, son association avec la contre-culture québécoise a pratiquement éclipsé la profonde influence du situationnisme sur sa vie et sur son œuvre. Or, Straram n'a cessé d'adopter et d'adapter tout au long de son existence la vision urbaine des situationnistes de même que leurs concepts artistiques et politiques.

Géographe urbain et culturel, Marc Vachon est professeur adjoint à l'Université de Winnipeg. Il a publié des articles sur la représentation littéraire de la ville et s'intéresse tout particulièrement aux avant-gardes du vingtième siècle.

