



Université d'Ottawa • University of Ottawa

Patrick Straram et l'utopie urbaine situationniste

Par
Marc Vachon
Département de Géographie Faculté des Arts

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention du
grade de Philosophiae Doctor (Ph.D)

© Marc Vachon, Ottawa, Canada, août 2000.



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-58296-5

Canada

Résumé

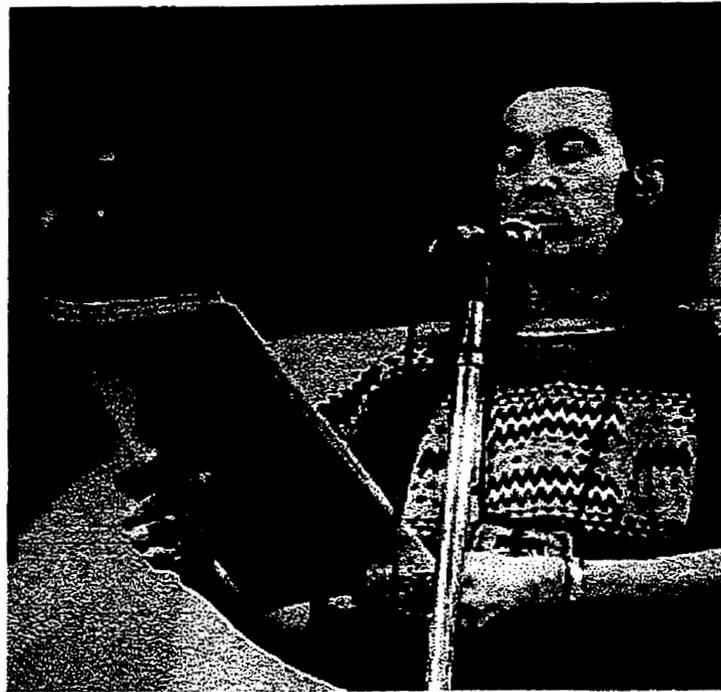
Cette recherche offre un regard nouveau sur Patrick Straram tout en abordant une dimension, encore peu étudiée, de la pensée situationniste. L'association de Straram à la contre-culture québécoise a eu tendance à éclipser la profonde influence du situationnisme sur sa vie et son œuvre. Ayant participé à la fondation de l'Internationale lettriste et introduit les idées situationnistes au Québec, il poursuivra le projet situationniste tout au long de son existence. La vision urbaine du mouvement situationniste correspond 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. La vision urbaine situationniste se distingue des autres courants avant-gardistes par son inscription culturelle et artistique héritée des mouvements d'avant-garde du XX^e siècle, soit le dadaïsme, le futurisme et le surréalisme. L'activité culturelle et l'œuvre de Straram sont caractérisées par la critique de la vie quotidienne, l'intégration de l'art dans le quotidien et la transformation/appropriation de l'espace nécessaire à la construction de situation. Cette recherche démontre que ces divers aspects correspondent à la vision urbaine et à la ligne de pensée de l'Internationale situationniste au niveau de l'action culturelle et politique. L'analyse de la vision urbaine de Straram, à partir de son mode de vie et de sa production culturelle, est basée sur l'urbanisme unitaire et ses différentes composantes, soit le détournement, la dérive, la psychogéographie et la construction de situations. Ainsi, la pratique urbaine et culturelle de Straram constituent une critique vivante de la ville rationnelle et représentent une des rares formes d'expression de l'utopie urbaine situationniste dans le contexte de l'Amérique du Nord. Cette thèse démontre également que plusieurs aspects des théories urbaines et des théories architecturales de l'Internationale situationniste continuent aujourd'hui d'être incorporés dans l'environnement urbain et virtuel.

Abstract

This research offer a new perspective on the life and works of Patrick Straram in light of situationism. The association of Straram with the Québec counter-cultural movement has overshadowed the profound influence of situationism on his life and works. Having participated to the foundation of the Internationale lettriste and introduce situationism in Québec, he will pursue the situationist project throughout his existence. The situationist project correspond to a way of life base on the transformation of daily life and the urban environment in order to liberate the individual from the society of spectacle of modern capitalism. The situations urban vision differ from other architectural avant-garde due to it's cultural and artistic aspects inherited from the avant-garde movement of the 20th century (dadaism, futurism and surrealism). The cultural activities and the works of Straram are characterized by a critic of daily life, the integration of art and the transformation/appropriation of urban spaces necessary to the construction of situations. This research demonstrate that these various aspects correspond to the urban vision of the Internationale situationniste in regard to cultural and political actions. The analysis Straram's urban vision is base on the concept of unitary urbanism and its various components (détournement, dérive, psychogéographie and construction of situations). Straram life and cultural productions constitutes a living critic of the rational city and represent a rare form of expression of the situationist urban utopia in North America. This thesis also demonstrate that many aspects of the urban and architectural theories of the Internationale situationniste continues to be incorporate in the contemporary urban and virtual environment.

Remerciements

Cette thèse a été une aventure partagée par plusieurs personnes. Je tiens à remercier mon directeur de thèse, le professeur Léon Ploegaerts, pour sa direction socra/critique. Je remercie également Lyndsey Amott et Pascal Vachon pour leur support moral tout au long de cette aventure. Merci à mon ami et collègue Thierry Arseneau qui a continué la collégialité de nos années d'études. Finalement, je remercie le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Bibliothèque nationale du Québec, la Cinémathèque québécoise, Jean-Antonin Billard, Jacqueline Debelle, Jean Gagné, Yves Leclerc, Peter Maitland, Minou et André Petrowski, Lise Roy, Jean-Claude et Simone Vachon.



Patrick Straram le bison ravi (1934-1988)

Patrick Straram et l'utopie urbaine situationniste

Introduction

Chapitre 1 Champ de recherches et méthodes

1.1	Cadre d'analyse	8
1.2	L'approche méthodologique	19
1.3	L'état de la recherche sur le situationnisme	28
	L'art et la culture	30
	Le situationnisme et la politique	33
	La géographie et l'urbanisme	35

Chapitre 2 Le contexte et les acteurs

2.1	Les utopies urbaines dans l'histoire des avant-gardes du XX ^e siècle	41
	La ville rationnelle et les mouvements d'avant-garde	43
	Le mouvement situationniste (1954-1972)	54
2.2	Patrick Straram dans la mouvance situationniste et « contre-culturelle » du Québec	62
	L'apprentissage intellectuel de Straram : Saint-Germain-des-Prés et l'Internationale lettriste (1949-1954)	63
	L'introduction des idées situationnistes au Québec : Le <i>Cahier pour un paysage à inventer</i>	74
	Guy Debord et Patrick Straram : La reprise d'un dialogue	76
	La réception du <i>Cahier</i> au Québec	83
	L'Internationale situationniste et le <i>Cahier pour un paysage à inventer</i>	89
	Travailleur culturel et « gourou » de la contre-culture (1960-1988)	92

Chapitre 3 Les fondements de la vision urbaine du mouvement situationniste

3.1	La critique situationniste de la ville moderne	99
	Spectacle, urbanisme et pouvoir	99
	Destruction du milieu urbain	104
	L'urbanisme moderne : Un instrument de contrôle social	106
	L'urbanisme : Une technique d'isolation et de séparation	113
3.2	Les multiples facettes de l'urbanisme unitaire	119
	<i>Le Formulaire pour un urbanisme nouveau (1952-1957)</i>	120
	Espace fonctionnel versus espace ludique	121
	Espace psychogéographique	125
	Le caractère baroque de l'architecture situationniste	138
	L'urbanisme en tant qu'art intégral	152
	La proposition architecturale <i>New Babylon</i>	159
	Critique et révolution	171

Chapitre 4 La pratique de l'urbanisme unitaire par Patrick Straram

4.1.	L'intégration de l'art dans la vie quotidienne	175
	La critique de la vie quotidienne	175
	Quotidien et mode de vie	181
	Quotidienneté et écriture	184
	Le détournement, métagraphie : Art et modification du milieu urbain	189

4.2.	L'appropriation de l'espace : Dérive et psychogéographie urbaine	200
	La poésie de l'espace privé : La « "cathédrale" personnelle »	200
	La ville comme espace de dérive	214
	Saint-Germain-des-Prés : La dérive en tant que mode de vie	222
	Montréal : Dérive culturelle et politique	224
	<i>La terre à boire</i> : Une image ludique de Montréal	233
	Californie : L'homo ludens en dérive	239
4.3	La psychogéographie culturelle de Montréal : La ville comme lieu de rencontres et d'échanges	250
	La taverne : Un second domicile	257
	<i>L'Asociación Española</i> : L'espace de l'homme nouveau	261
	Les cinémas : Un espace de passions	264
	<i>Le Conventum</i> : L'espace du travailleur culturel	266
	<i>Le Blues Clair</i> de la rue rue Maissonneuve	271

Conclusion

Bibliographie	299
Annexe I : Les interviews	I-1
Annexe II : La correspondance	II-1
Annexe III : Document relatif à la production du <i>Cahier pour un paysage à inventer</i> n° 2	III-1
Annexe IV : Extrait du scénario <i>Mourir en vie</i> : <i>Patrick Straram le Bison ravi</i>	IV-1
Annexe V : Lettre d'autorisation de reproductions des documents du Fonds Patrick-Straram à la Bibliothèque nationale du Québec par Jacqueline Debelle, exécutrice testamentaire de Patrick Straram	V-1

Liste des tableaux et des illustrations

Tableau 1	Définition opérationnelle des notions situationnistes de la grille de lecture de l'œuvre de Patrick Straram	27
Tableau 2.1	Généalogie du mouvement situationniste	55
Tableau 2.2	Affiche publicitaire pour l'exposition <i>66 métagraphies influentielles</i> par l'Internationale lettriste à la Galerie du Passage à Paris, 1953	73
Tableau 2.3	Chronologie de la correspondance entre Guy Debord et Patrick Straram (1958-1965)	75
Illustration 3.1	La ville de Sarcelles	115
Illustration 3.2	La ville de Mourenx	115
Illustration 3.3	Modèle schématique de certaines composantes des surfaces d'aménités de la ville américaine	127
Illustration 3.4	Carte psychogéographique de Paris par Guy Debord intitulée : <i>Guide psychogéographique de Paris : discours sur la passion de l'amour : pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unité d'ambiance</i> (1956)	132
Illustration 3.5	Carte psychogéographique de Paris par Guy Debord et Asger Jorn intitulée : <i>The Naked City : illustration de l'hypothèse [sic] des plaques tournantes psychogéographiques</i> (1957)	133
Illustration 3.6	Juxtaposition d'un précieux intitulé « Carte du pays tendre » (1656) et d'une photo aérienne d'Amsterdam (<i>Une zone expérimentale pour la dérive</i>)	136
Illustration 3.7	Carte du <i>Continent de la Contrescarpe</i>	140
Illustration 3.8	<i>Station Montparnasse</i> (1914), Giorgio de Chirico (1888-1974)	143
Illustration 3.9	<i>The Return of Odysseus</i> (1644), Claude Gellée (Lorrain)	143
Illustration 3.10	Essai pour une transposition baroque-influentielle du village défendu. Croquis de Guy Debord, n.d.	145
Illustration 3.11	<i>Le Palais idéal</i> du facteur Cheval bâti dans son jardin de Hauterives	147
Illustration 3.12	<i>Mersbau</i> de Kurt Schwitters	147
Illustration 3.13	Plan du projet pour la construction d'un labyrinthe par l'Internationale situationniste au <i>Stedelijk Museum</i> à Amsterdam (1959-1960)	157

Illustration 3.14	Proposition d'aménagement pour une maison à usage situationniste . . .	162
Illustration 3.15	<i>New Babylon</i> : La ville utopique de Constant	164
Illustration 3.16	<i>Città Nuova</i> de Antonio Sant'Elia (1914)	167
Illustration 4.1	Exemple d'une métagraphie de Patrick Straram	191
Illustration 4.2.a&b	L'appartement 1415 rue Chomedey : Espace de vie de Patrick Straram au cours des années 60	207
Illustration 4.3.a&b	L'appartement 5040 avenue de l'Esplanade : Espace de vie de Patrick Straram au cours des années 70	210
Illustration 4.4	Carte psychogéographique de Montréal et de la Californie par Patrick Straram	246

Droit d'auteurs

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

Les illustrations du chapitre 4 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 (voir Annexe 5).

Introduction

Cette recherche offre un regard nouveau sur Patrick Straram qui débouche sur une analyse de son appartenance à la pensée situationniste. Disparu, il y a maintenant onze ans, cet autodidacte passionné de littérature, de cinéma et de jazz est reconnu pour avoir marqué le milieu culturel montréalais des années 60 et 70. Il a été associé au mouvement de la contre-culture québécoise. Une image que Straram a cultivée, étant lui-même plus anarchiste que gauchiste et profondément allergique à toute forme d'autorité.

Dans ce contexte [*les années 60 et 70*], il n'est pas étonnant de voir **Hobo Québec** — une des plus importantes revues contre-culturelles des années 1970 — rendre hommage à Patrick Straram dans un numéro triple (9-10-11) en 1973. Alors que la contre-culture agonise aux États-Unis, celle qui s'est formée au Québec bat son plein et légitime son existence en anoblissant un de ses pères spirituels. La plupart des textes de ce numéro sont des éloges de Straram par de jeunes intellectuels, des amis de longue date, de vieux routiers de l'avant-garde ou de la gauche québécoise qui soulignent maintes fois l'héritage culturel que leur a légué le Bison ravi... Aussi n'est-il pas étonnant que Straram apparaisse ici comme un des catalyseurs culturels du début des années 70 pour ces intellectuels contre-culturels qui font bon ménage avec un certain marxisme¹.

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. Straram a participé à la fondation de l'Internationale lettriste et introduit les idées situationnistes au Québec. Cette thèse démontre qu'il poursuivra le projet situationniste tout au long de son existence. La critique de la vie quotidienne, l'intégration de l'art dans le quotidien et la transformation/appropriation de l'espace nécessaire à la construction de situations caractérisent l'activité culturelle et l'œuvre de Straram. Ces divers aspects correspondent à la vision urbaine et à la ligne de pensée de l'Internationale situationniste au niveau de l'action culturelle et politique.

¹ Gonthier, C., « Patrick Straram ou la constellation du Bison ravi », *Voix et Images*, 39, printemps 1988, p. 437.

Cette thèse consiste en un examen critique de la vie et de l'œuvre de Patrick Straram en fonction de la vision urbaine de l'Internationale situationniste. Cette vision urbaine, issue d'une critique de la ville rationnelle, correspond à une pratique urbaine et à un mode de vie basé sur la transformation de la vie quotidienne et de l'espace. La production culturelle (visuelle ou écrite) de Patrick Straram décrit sa pratique urbaine caractérisée par un mode de vie ludique et l'appropriation des hauts lieux de rencontres et d'échanges de la communauté artistique de Montréal. Cette recherche démontre que la pratique urbaine et culturelle de Straram constitue une expression du projet urbanistique et révolutionnaire de l'urbanisme unitaire développé par l'Internationale situationniste. La vision et la pratique urbaines de Straram représentent une des rares formes d'expression de l'utopie urbaine situationniste dans le contexte de l'Amérique du Nord. L'analyse permet aussi de démontrer que les fondements conceptuels de cette vision urbaine continuent aujourd'hui d'être incorporés dans l'environnement urbain et virtuel.

La vision urbaine de l'Internationale situationniste a 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 de l'urbanisme modernes. Cette vision urbaine est basée sur le concept de l'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 attirantes »². 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 comportements »³. Le projet situationniste correspond donc

² Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, Paris : Gallimard, 1996, p. 86.

³ « Définitions », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 12.

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. L'analyse de la vision urbaine de Straram, à partir de son mode de vie et de sa production culturelle, est basée sur l'urbanisme unitaire et ses différentes composantes, soit le détournement, la dérive, la psychogéographie et la construction de situation.

L'analyse de la vision urbaine situationniste est d'autant plus intéressante qu'elle s'inscrit au cours d'importantes divergences idéologiques par rapport au modèle urbanistique de la ville rationnelle entre les politiciens et les mouvements d'avant-garde architecturales et culturels au cours des années 50 et 60. 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. L'Internationale situationniste considère que le développement de la ville moderne, 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. Ces éléments critiques de la planification urbaine rationnelle et fonctionnelle font partie de la critique situationniste de l'architecture et de l'urbanisme modernes. La vision urbaine situationniste se distingue des autres courants avant-gardistes 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.

Notre étude de la vision urbaine de l'Internationale situationniste est basée sur une approche conceptuelle du développement des théories architecturales et urbaines. Autrement

dit, nous examinons cette vision urbaine à partir de l'évolution de ses concepts. D'autant plus que plusieurs concepts concernant l'urbanisme unitaire, tels la dérive urbaine et le détournement architectural, ont initialement été développés sous une forme ou une autre par les mouvements d'avant-garde culturels et artistiques du XX^e siècle. À cet effet, il est apparu important de situer l'utopie urbaine situationniste au sein des avant-gardes architecturales et culturelles du XX^e siècle. À son tour, la critique de la ville rationnelle par l'Internationale situationniste est présentée dans son contexte historique, soit de la modernisation de Paris. Cette approche permet de présenter les différentes facettes de la vision urbaine du mouvement situationniste au cours de son histoire, soit de l'Internationale lettriste (1954-1957) jusqu'à la dissolution de l'Internationale situationniste en 1972.

Cette étude entreprend donc d'examiner la vision urbaine de Straram sur la base des théories d'urbanisme et d'architecture de l'Internationale situationniste. Ainsi, l'on considère Straram comme un agent actif dans la transformation de la culture. Ce dernier ayant milité tout au long de son existence pour transformer la société capitaliste. C'est donc en tant qu'acteur urbain capable de modifier, par sa pratique, le sens accordé aux objets et aux emplacements urbains que j'aborde l'étude de la vision urbaine de ce producteur culturel. Cette analyse tient donc compte du rôle politique et culturel du producteur culturel, de son rapport ou appartenance à la ville décrite, de l'évolution de la ville (i.e. Montréal) et des idéologies urbaines en cours.

L'intérêt de l'analyse de la vision urbaine situationniste de Straram est d'autant plus grand, qu'elle 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 urbain existant. Ces transformations seront guidées par le modèle américain de la ville

à travers « l'affirmation d'un courant de planification qui conjugue modernisme, fonctionnalisme et rationalisme — tant en architecture qu'en urbanisme »⁴. Ainsi, le fonctionnalisme aura un grand succès à Montréal et plusieurs complexes multifonctionnels tels Bonaventure, la Place Victoria ont été élaborés dans cette pensée. Cette période de changements est intimement associée à l'administration municipale du Parti civique dirigée par le Maire 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 le progrès, le rationalisme et l'universalité. L'étude de la vision et pratique urbaine de Straram permet alors d'examiner une critique de la ville rationnelle issue du milieu culturel et artistique entourant l'adoption du projet de la ville rationnelle par Montréal au cours des années 60 à 75.

L'analyse se divise en quatre parties après la présentation du champ de recherches, de la méthode et du survol de l'état de la recherche sur le situationnisme. La première partie présente un arrière-plan indispensable à l'analyse de la vision urbaine situationniste de Patrick Straram. Il s'agit d'un panorama des avant-gardes du XX^e siècle qui permet de situer l'Internationale situationniste au sein de ces mouvements et dans le cadre de la montée et du déclin du courant de pensée rationaliste et fonctionnaliste de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Par la suite, on situe la vie et l'œuvre de Patrick Straram dans la mouvance du situationnisme. Le contexte et les acteurs ayant été introduits, il est maintenant possible de passer à l'analyse spécifique de la vision urbaine du situationnisme. La deuxième partie consiste en un examen critique des fondements de cette utopie urbaine à partir de la critique de la ville rationnelle par l'Internationale situationniste et l'analyse des multiples facettes de l'urbanisme unitaire. Cette analyse détaillée de

⁴ Ahtik, V. et B. Sokoloff, « L'aménagement urbain du centre-ville de Montréal », dans Remiggi, F.W. et G. Sénécal (éd.), *Montréal : Tableaux d'espace en transformation*, Montréal : AFACS, 1992, p. 286.

la vision urbaine situationniste permet alors d'examiner la vision urbaine de Straram. Ainsi, la troisième partie présente la vision urbaine de Patrick Straram dans le cadre d'une pratique de l'urbanisme unitaire visant l'intégration des arts dans la vie quotidienne et l'appropriation de l'espace. Et enfin, la conclusion consiste en une évaluation critique de l'urbanisme unitaire afin de démontrer que cette utopie ne consiste en réalité qu'en un mode de vie critique au sein de la ville moderne et non en un modèle urbanistique de la ville. Cette évaluation critique démontre aussi que plusieurs aspects des théories architecturales et des théories urbaines du mouvement situationniste ont été intégrés et incorporés au sein de l'environnement physique et virtuel de la société capitaliste. Un processus d'assimilation qui a conduit à dissoudre le caractère révolutionnaire de l'utopie urbaine situationniste.

Chapitre 1

Champ de recherches et méthodes

Cette thèse se situe à l'interface de la géographie, de la littérature, de l'architecture et de l'urbanisme. Le caractère interdisciplinaire de cette recherche s'impose de lui-même par le sujet et les acteurs. Comme les membres de l'Internationale situationniste, Patrick Straram est un anti-spécialiste et a œuvré dans plusieurs domaines, de la littérature au cinéma en passant par la peinture et l'architecture. La présentation du champ de recherches et de la méthodologie se divise en trois parties. Il s'agit premièrement de présenter le cadre conceptuel de la recherche afin de situer son orientation à l'intérieur des études urbaines. La deuxième partie porte sur l'approche méthodologique privilégiée pour l'étude de la vision urbaine situationniste et celle de Patrick Straram. Enfin, la troisième partie consiste en un examen de l'état de la recherche sur le mouvement situationniste.

1.1 Cadre d'analyse

Il existe, dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme, « des systèmes de pensées structurés en même temps qu'il y a une continuité de certaines idées » en ce qui concerne l'histoire des visions prospectives architecturales et urbanistiques⁵. Michel Ragon, Françoise Choay, Marcel Roncayolo, Patrice de Moncan et Kenneth Frampton considèrent l'apport des utopies urbaines comme une composante essentielle de l'histoire et du développement de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Selon de Moncan, « la perception de l'utopie urbaine a évolué très sensiblement suivant les époques »⁶. Ainsi, Platon analyse les rapports entre le pouvoir et les citoyens dans son *Atlantide*, et, au Moyen Age, on constate l'omniprésence du Paradis. À la Renaissance, la forte croissance démographique contribue au développement chaotique de nouvelles villes et l'on « rêve de cités aux proportions parfaites, isolées du tumulte du monde »⁷. L'utopie, au sens propre, apparaît avec la publication *Utopia* de Thomas More⁸. *Utopia* est une île sans lieu et consistance physique, il s'agit d'un non-lieu. Cette vision utopique de l'organisation humaine est en fait une critique sociale et politique de la société anglaise du XVI^e siècle. Au cours du XIX^e siècle, la révolution industrielle en France et en Angleterre (entre 1810-1850) contribue à une transformation des rapports qui existaient entre la campagne et la ville. Le dépeuplement des campagnes, le flux migratoire vers la ville, la naissance du prolétariat urbain, et la crise du logement transforment radicalement la ville. Ainsi, l'éclosion de plusieurs

⁵ Berdoulay, V., *La formation de l'École française de géographie (1870-1914)*, Paris : Bibliothèque nationale, 1981, p. 14.

⁶ de Moncan, P., « La ville utopique », *Magazine littéraire*, n° 387, mai 2000, p. 47. Voir son ouvrage consacré aux villes utopiques *Villes rêvées*, Paris : Éditions du Mécène, 1998.

⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁸ More, T., « Utopia », dans *Ideal Commonwealths*, London, 1901.

utopies urbaines au XIX^e siècle correspond à une volonté de résoudre ces problèmes et d'édifier une nouvelle société urbaine⁹.

Selon Ragon, « ce que l'on a appelé "utopies" devait profondément marquer l'urbanisme du XX^e siècle »¹⁰. Choay a identifié deux grands courants de la pensée urbanistique du XIX^e siècle, soit le courant *progressiste* (favorisant l'industrie et la cité machiniste) et le courant *culturaliste* (contre l'idéologie de la production et de la technique)¹¹. Le *modèle progressiste* correspond aux propositions urbaines et les visions d'une ville idéale par Cabet, Fourier, Considérant, Owen, Richardson et Proudhon, alors que le *modèle culturaliste* se dégage des œuvres de Ruskin et Morris, et à la fin du siècle de Ebenezer Howard, le père de la cité-jardin. Ces visions de la ville sont également associées au développement d'une critique de la ville industrielle. Une critique d'inspiration humanitaire, qui dénonce l'hygiène déplorable des grandes villes industrielles (Fourier, Proudhon, Carlyle et Ruskin), et une critique politique de la société capitaliste (Marx et Engels).

Roncayolo exprime bien les caractères fondamentaux de la pensée utopique de la ville au XIX^e siècle en indiquant que ces utopies urbaines affichent, inégalement selon les auteurs, :

⁹ En ce qui concerne le rapport entre la transformation urbaine de la ville du XIX^e siècle et l'éclosion d'utopies urbaines, voir, Choay, F., *L'urbanisme, utopies et réalités*, Paris : Éditions du Seuil, pp. 7-14 ; Frampton, K., *Modern Architecture : A Critical History*, London : Thames and Hudson Ltd., 1992, pp. 20-42 ; Ragon, M., *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, tome 1, Paris : Casterman, 1986, pp. 19-110 ; Roncayolo, M., « Logiques urbaines » et « La production de la ville », dans Duby, G., (sous la direction de), *Histoire de la France urbaine*, tome 4, Paris : Éditions du Seuil, 1983, pp. 25-158.

¹⁰ Ragon, M., *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes, op. cit.*, p. 13.

¹¹ Voir Choay, F., « Doctrines et théories avant 1914 », dans Duby, G., (sous la direction de), *Histoire de la France urbaine*, tome 4, *op. cit.*, pp. 163-197. Il est intéressant de noter que l'analyse de Choay focalise sur trois ensembles discursifs qu'elle juge particulièrement significatifs par rapport au développement de l'urbanisme du XIX^e siècle, soit « l'urbanisme de régularisation haussmannien ; la contribution littéraire d'un ensemble d'écrivains (romanciers, poètes, essayistes) dont la réflexion sur la ville devance celle des théoriciens et praticiens de l'urbanisme ; les théories de l'architecture ». *Ibid.*, p. 163.

le souci de la justice sociale et une organisation qui donne à tous les citoyens les bénéfices tirés de l'industrie ; un principe d'organisation territoriale qui constitue des collectivités humaines de taille restreinte, mais dotées de toutes les institutions et de tous les équipements indispensables ; une répartition à l'intérieur de la ville des cellules familiales, des lieux de vie collective et de loisir et des lieux de travail qui annoncent les formes modernes d'un *zoning*¹².

De Moncan considère que les utopies urbaines « 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 recherche »¹³. En ce qui nous concerne, 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. Or, la pensée utopique urbaine du XX^e siècle issue du milieu culturel est très peu étudiée en comparaison des travaux sur les utopies urbaines en architecture. Caractérisés par des visions utopiques de la ville, les mouvements d'avant-garde et le mouvement de la contre-culture des années 60 et 70 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. Au Québec, l'avènement de la contre-culture coïncide avec l'adoption d'un modèle de développement urbain d'influence

¹² Roncayolo, M., *La ville et ses territoires*, Paris : Gallimard, 1990, p. 165.

¹³ de Moncan, P., « La ville utopique », *op. cit.*, p. 47.

américaine pour 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. Cette utopie « préconise des formes d'organisation économique passéiste : la commune comme unité de production, l'agriculture, l'artisanat, le petit commerce comme moyens de subsistance, le troc comme moyen d'échange »¹⁴. 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/appropriés par ce mouvement. Au cours de la même période, le Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste et l'Internationale situationniste élaborent le concept de l'urbanisme unitaire en tant qu'alternative 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. Les utopies urbaines des mouvements culturels 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 architecturales¹⁵.

¹⁴ Duchastel, J., « Mainmise : la nouvelle culture en dehors de la lutte des classes ? », *Chroniques*, 18/19, 1976, p. 50.

¹⁵ Ostrowski souligne que le progrès de l'urbanisme est « moins redevable aux considérations utopiques qu'aux réalisations ayant pour but la modification et la reconstruction des villes pour les adapter aux besoins sociaux nouveaux à l'aide de moyens techniques modernes ». Toutefois, il reconnaît que « parmi les nombreuses idées énoncées [par les utopistes du XIX^e et XX^e siècle envisageant la construction rationnelle de la ville], certaines ne rencontrèrent d'abord aucune compréhension et tombèrent dans l'oubli, pour reparaitre cependant beaucoup plus tard, connaître le succès et recueillir alors les lauriers pour leur contenu novateur ». Voir Ostrowski, W., *L'urbanisme contemporain : Des origines à la Charte d'Athènes*, Paris : Presses du Centre de recherche d'urbanisme, 1968, p. 12 et p. 25.

L'importance d'étudier ces visions prospectives de la ville est double. Premièrement, il importe d'approfondir 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 pratique culturelle. Ainsi, l'étude de l'utopie urbaine du mouvement situationniste, l'une des dernières avant-gardes du XX^e siècle, offre l'opportunité d'étudier l'incorporation de diverses thèses architecturales et urbaines révolutionnaires au sein d'un programme d'action culturelle et politique. Deuxièmement, l'étude de la critique et de l'utopie urbaine des mouvements culturels et artistiques permettra de mieux connaître et de mesurer leur contribution à l'histoire des idées prospectives de la ville. Une contribution qui incorpore également leur critique de l'architecture et de l'urbanisme. Cet aspect est d'autant plus important étant donné que le mouvement situationniste a anticipé et participé au mouvement d'opposition au courant de pensée fonctionnaliste et rationnelle en architecture et urbanisme des années 50 et 60.

Afin d'illustrer la contribution à l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme des avant-gardes culturelles, nous avons choisi d'examiner la vision urbaine de l'Internationale situationniste et de son principal représentant au Québec, Patrick Straram. Notre analyse examine donc les fondements de l'utopie urbaine situationniste et sa pratique culturelle et politique au sein de la métropole moderne. Ce deuxième aspect consiste en une analyse de la vie et l'œuvre de Straram à partir des divers concepts associés à la vision urbaine situationniste.

Nous avons choisi d'examiner la vision situationniste de la ville pour deux raisons. Premièrement, la critique et l'utopie urbaine du mouvement situationniste, élaborées au cours d'importantes divergences idéologiques par rapport au modèle urbanistique de la ville rationnelle entre les politiciens et les mouvements d'avant-garde architecturaux, a été éclipsée 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. 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 urbaine¹⁶. 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 du Style international, alors que Rossi propose une vision architecturale ancrée dans les préoccupations historiques de la forme urbaine traditionnelle¹⁷. On constate également au cours de cette période, un courant critique basé sur une architecture et une vision urbaine prospective. En 1958, Friedman propose une ville spatiale sur pilotis et l'année suivante il propose 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'expriment une critique de la ville rationnelle et fonctionnelle.

Or, l'élaboration de l'utopie urbaine situationniste et sa critique radicale du fonctionnalisme se distinguent des autres critiques de l'époque. Cette vision de la ville (présente et future) est issue d'une réflexion critique sur le rapport entre l'art et la ville au sein des mouvements d'avant-garde du XX^e siècle, soit le futurisme, le dadaïsme, le constructivisme et le

¹⁶ Jacobs, J., *The Death and Life of Great American Cities*, New York : Random House, 1966.

¹⁷ Venturi, R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, Boston : Museum of Modern Art, 1990 ; Rossi, A., *The Architecture of the City*, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 1992.

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'abolition de l'art et son intégration dans la vie quotidienne. À cet effet, les thèses architecturales et urbaines des situationnistes visent à intégrer la critique et les revendications de ces différentes avant-gardes concernant l'art et la culture au sein de l'environnement urbain. Il ne s'agit donc pas uniquement d'une critique du fonctionnalisme et de nouvelles propositions architecturales, tel qu'énoncé par les sociologues et architectes de l'époque. L'utopie situationniste correspond à une pratique urbaine qui intègre l'art dans la vie quotidienne et la transformation de l'espace urbain.

La deuxième raison qui a orienté notre choix d'étudier la vision urbaine du mouvement situationniste consiste à démontrer qu'au Québec, la pratique urbaine de cette utopie par Patrick Straram correspond à une critique vivante de la métropole moderne. Tel que mentionné antérieurement, il nous est apparu important d'étudier, non seulement la pensée utopique de la ville d'une avant-garde culturelle, mais aussi la pratique de cette utopie. Cette thèse examine donc la vision et la pratique urbaine d'un travailleur/producteur culturel dans le cadre des enjeux idéologiques entourant l'aménagement urbain de la ville de Montréal (1960-1975).

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 ce dernier est considéré comme l'un des principaux représentants de la contre-culture québécoise¹⁸. Ce mouvement fut principalement représentés par les revues *Mainmise* (1970-1978) et *Hobo Québec* (1972-1981) et les principaux dirigeants et fondateurs de ces revues, Jean Basile et Patrick Straram

¹⁸ La contre-culture québécoise fut composé 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, 125 p. Ce résumé biographique des auteurs de la nouvelle culture tente d'illustrer l'influence de la contre-culture chez certains auteurs québécois, tel que Paul Chamberland, Raoul Duguay, Lucien Francoeur, Claude Péloquin et Patrick Straram.

le Bison ravi, sont reconnu comme représentants de la contre-culture¹⁹. Or, à la lecture et relecture de l'œuvre de Straram, il est apparu évident que son discours critique de la société et de la ville 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 *Irish coffee 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 américain »²⁰. Ainsi, la vision utopique de la contre-culture liée au retour à la nature et à la vie dans une 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. Straram est un anarchiste et gauchiste

¹⁹ En ce qui concerne la contre-culture québécoise, l'on retrouve une analyse intéressante sur le plan politique de la contre-culture de Rochon, G., *Politique et contre-culture*, Ville Lasalle, Québec : Hurtubise HMH, 1979 ; pour les analyses des revues contre-culturelles du Québec, voir Moore, M.F., « Mainmise : version québécoise de la contre-culture », *Recherches sociographiques*, XIV, 3, 1973, pp. 363-381 ; Brissonnet, M., « Les fondements philosophiques de la contre-culture », *Chroniques*, 18/19, 1976, pp. 15-37 ; Duchastel, J., « Mainmise: la nouvelle culture en dehors de la lutte de classe ? », *Chroniques*, 18/19, 1976, pp. 38-59 ; Thériault, M-F., « Mainmise, trois ans de recherche », *Mainmise*, 26, 1973, pp. 15-20. Les trois volumes dirigés par Y. Robillard, *Québec Underground 1962-1972*, Montréal : Éditions Médiart, offre un panorama de l'art marginal et de la contre-culture de l'époque fort intéressant. Ce dernier, sous forme de catalogue, permet de mieux comprendre en quoi la contre-culture a contribué au grand remous social et culturel des années 1960 et 1970.

²⁰ Collectif, « Reportage, collage, montage, sondage sur la Rencontre Internationale de la contre-culture », *Mainmise*, n° 47, 1974, p. 4.

qui a milité pour transformer la société capitaliste. En tenant compte de la spécificité de ce producteur culturel et de sa production, nous considérons donc Straram comme un agent actif dans la transformation de la culture. Nous avons adopté cette perspective parce qu'elle caractérise le rôle que Straram a joué dans le milieu culturel et artistique québécois au cours de sa vie. Straram, lui-même, se considérait comme un activiste, un travailleur culturel dont le but était 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 mieux »²¹. 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 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 en peut plus vivre sans une constante **analyse/critique** de tout ce qui fait la vie que tous nous vivons²².

La production culturelle (visuelle ou écrite) de Straram demeure encore aujourd'hui difficile à classer et difficilement accessible dû à 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. La production culturelle 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. Une pensée politique caractérisée par la critique de la vie

²¹ Straram, P., *Questionnement socra/critique*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, p. 202.

²² *Ibid.*, p. 202.

urbaine, l'intégration de l'art dans le quotidien et la transformation/appropriation de l'espace (privée et public).

Nous abordons donc l'étude de la vision urbaine de Straram en le positionnant en tant qu'acteur urbain capable de modifier, par sa pratique, le sens accordé aux objets et aux emplacements urbains. Cette proposition ne consiste certes pas à encadrer l'étude de la vision urbaine d'un producteur culturel dans une approche et méthode d'analyse « universelle ». Cette perspective s'impose en fonction du producteur culturel et de sa production. Ainsi, nous adoptons cette approche parce qu'elle caractérise la pratique urbaine de Straram à Montréal. De la cinémathèque de cinéma d'essais *l'Élysée* à la taverne *Wilson* en passant par *l'Asociación Española* et le café *Blues Clair*, ce travailleur culturel a modifié de par sa pratique le sens que l'on accordait à ces lieux. Ces derniers étaient transformés en hauts lieux de rencontres et d'échanges du milieu culturel montréalais engagé dans la lutte pour transformer la culture et la société québécoise.

Ainsi, l'œuvre de Straram décrit et illustre (photo et film) sa pratique urbaine à travers la description de sa vie quotidienne, de ses appartements, des trajets quotidiens qu'il effectue, des différents hauts lieux de rencontres qu'il fréquente et ceux dont 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.

Selon cette perspective, l'œuvre de Straram est l'expression d'un discours sur la ville contenant implicitement une vision de la ville à laquelle la description compare la réalité. Nous avons donc cherché à partir des références et des implications idéologiques et politiques de ce discours à définir cette vision de la ville pour laquelle Montréal servait de contre exemple. À cet effet, l'une des contributions culturelles de Straram reconnues par certains commentateurs est d'avoir introduit les idées situationnistes au Québec avec la publication, à très faible diffusion, du

Cahier pour un paysage à inventer en 1960²³. Ces commentateurs ont rapidement évacué cette influence situationniste dont ils ignoraient la ligne de pensée politique et culturelle. Or, il existe très peu de passages dans l'œuvre de Straram concernant le mouvement situationniste et encore moins sur son passé situationniste. Ces passages ont cependant suscité notre curiosité étant donné que le caractère multidisciplinaire, politique et culturel de ce mouvement d'avant-garde caractérise également la vie et l'œuvre de Straram. Après avoir étudié *La Société du Spectacle* de Debord, il est apparu « évident » que cette vision critique de la société est à la base du discours politique de Straram. Nos recherches exhaustives dans les archives de Straram à la Bibliothèque nationale du Québec ont révélé la présence d'originaux de la revue de l'Internationale lettriste *Potlatch* (1954) et une correspondance de Debord avec Straram (1958-1965). Nous avons donc entrepris d'examiner les théories architecturales et urbaines du mouvement situationniste. Cette vision urbaine est caractérisée par une pratique urbaine et un mode de vie basé sur la transformation de la vie quotidienne et de l'espace. Notre thèse démontre que ces divers aspects correspondent à la pratique et vision urbaines de Straram.

Ainsi, notre étude contribue alors à élargir la connaissance de l'histoire des utopies urbaines en architecture et en urbanisme en démontrant l'importance d'étudier la critique et la vision urbaine issue du milieu culturel. De plus, nous démontrons que l'activité et la production culturelle d'un des principaux représentants de la contre-culture québécoise représentent plutôt une des rares formes d'expression de la pensée urbaine situationniste en Amérique du Nord. Nous illustrons également que la vision urbaine de l'Internationale situationniste et de Patrick

²³ 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 et 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 art visuels au Québec dans les années soixante : l'éclatement du modernisme*, Montréal : vlb éditeur, 1997.

Straram, basée sur un mode de vie caractérisé par la transformation du quotidien et de l'espace urbain, est une critique vivante de la ville rationnelle. C'est deux aspects son d'autant plus important étant donné que les théories architecturales et urbaines du situationnisme commencent seulement à être étudiées.

1.2 L'approche méthodologique

La présente recherche s'articule autour de deux éléments principaux : l'analyse historique de la vision urbaine du situationnisme et l'analyse de la vie et de l'œuvre de Patrick Straram en fonction d'une grille de lecture situationniste. La première analyse étant nécessaire pour opérer la seconde afin de démontrer l'adoption et l'adaptation de la vision urbaine situationniste au Québec par Straram. Ainsi, la présentation de l'approche méthodologique se divise en deux parties, soit l'étude des théories architecturales et urbaines situationnistes et l'analyse de la vie et l'œuvre de Straram démontrant qu'elle s'inscrit dans cette démarche.

L'objectif de l'étude de l'utopie urbaine du mouvement situationniste est double. Premièrement, il s'agit de présenter les différentes composantes des théories architecturales et urbaines de l'urbanisme unitaire développé par l'Internationale lettriste et l'Internationale situationniste. Cet examen des théories architecturales et urbaines du mouvement situationniste présente l'ensemble des éléments constitutifs de la vision urbaine situationniste qui sera mobilisé pour analyser la vie et l'œuvre de Straram. Le deuxième objectif est de démontrer que l'urbanisme unitaire n'est pas un modèle urbanistique de la ville future au même titre que la ville hygiénique ou la *Cité radieuse*. Cette dimension initiale du projet urbanistique et architectural de l'urbanisme unitaire a été sabordée par ses propres instigateurs, soit l'Internationale situationniste. Cette recherche cherche à démontrer que l'urbanisme unitaire consiste en une critique de la

métropole moderne basée sur une transformation de la vie quotidienne et du milieu urbain associé à un mode de vie critique et ludique. L'analyse historique des théories architecturales et urbaines du mouvement situationniste se divise en trois parties afin d'en dégager les diverses facettes.

La première partie consiste à situer l'utopie urbaine de l'Internationale situationniste dans le contexte des grandes utopies urbaines du XX^e siècle²⁴. Il s'agit donc de situer la vision urbaine des situationnistes par rapport aux autres courants d'avant-garde en art plastique et en architecture. L'approche méthodologique qui a été privilégiée pour cette analyse historique du mouvement situationniste est basée sur l'histoire des idées prospectives de la ville dans le domaine de l'architecture et de l'urbanisme. On considère donc que la vision urbaine du mouvement situationniste et de Patrick Straram s'inscrit dans un système de pensée et de continuité d'idées des théories et des pratiques culturelles, architecturales, urbaines et politiques des avant-gardes architecturales et culturelles du XX^e siècle. À cet effet, l'analyse est basée sur un panorama des principaux mouvements d'avant-garde représentant le courant *progressiste* et *culturaliste* de l'architecture et de l'urbanisme du XX^e siècle. Cette division des courants est empruntée aux historiens de l'architecture et de l'urbanisme, soit Choay, Ragon, Pevsner et Roncayolo²⁵. Notre contribution à l'étude des idées prospectives de la ville est de reprendre les utopies urbaines des avant-gardes culturelles et artistiques, tel le futurisme, le dadaïsme et le surréalisme ayant influencé l'Internationale situationniste. L'intérêt de cette analyse historique consiste à démontrer que les concepts situationnistes, tels le détournement et la dérive, ont été inspirés par diverses avant-gardes artistiques et architecturales.

²⁴ Picon, G., *Panorama des idées contemporaines*, Paris : Gallimard, 1973 (c1968).

²⁵ Choay, F., *L'urbanisme, utopies et réalités*, Paris : Éditions du Seuil, 1965 ; Ragon, M., *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, 3 tomes, Paris : Casterman, 1986 ; Pevsner, N., *Pioneers of Modern Design from W. Morris to Gropius*, Londres, 1936, *Id.*, *Les sources de l'architecture moderne et du design*, Bruxelles : Édition de la Connaissance, 1970 ; Roncayolo, M., *La ville et ses territoires*, Paris : Gallimard, 1990.

La deuxième partie consiste en une analyse de la critique de la planification fonctionnelle et rationnelle de la ville moderne par le mouvement situationniste. Il s'agit donc d'examiner la critique situationniste du fonctionnalisme qui a conduit à l'élaboration de l'urbanisme unitaire. Une critique qui a été éclipsée par celles des autres mouvements d'opposition au courant de pensée fonctionnaliste (Jacobs, Rossi, Venturi etc.) et négligée par les historiens de l'architecture et de l'urbanisme. Il importe alors de démontrer que cette critique s'inscrit à l'intérieur de la politique révolutionnaire du situationnisme dans le cadre de son analyse de la société du spectacle.

L'examen de la critique du fonctionnalisme est basé sur une analyse thématique des articles concernant l'architecture et l'urbanisme publiés dans *Potlatch* et le *Bulletin de l'Internationale situationniste*, et inclut le chapitre sur l'aménagement du territoire de *La Société du Spectacle* de Guy Debord. Cette approche permet alors de regrouper les commentaires critiques du mouvement situationniste par rapport à l'architecture et l'urbanisme modernes. Les différents aspects de cette critique ont été regroupés sous quatre thèmes spécifiques. Ces thèmes ont été établis à partir de trois textes clés qui résument la critique situationniste de la ville rationnelle, soit « L'urbanisme unitaire à la fin des années 1950 », « Critique de l'urbanisme » et « Commentaire contre l'urbanisme »²⁶. Le premier thème, soit l'urbanisme et la société du spectacle, consiste en une analyse du rôle que joue l'urbanisme dans le cadre de la société capitaliste. Cette analyse présente donc la critique de l'urbanisme et de la planification urbaine dans le cadre des théories politiques du mouvement situationniste. Le deuxième thème se rapporte à la destruction du milieu urbain. Les situationnistes ont déploré l'approche « bulldozer » de la planification urbaine des années 60

²⁶ « L'urbanisme unitaire à la fin des années 1950 », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, pp. 11-16, « Critique de l'urbanisme », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, pp. 5-15, « Commentaire contre l'urbanisme », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, pp. 33-37.

et 70. Le troisième thème aborde le rapport entre l'urbanisme et le contrôle social. Cette thématique découle de la critique situationniste du capitalisme et du communisme qui considère que la planification urbaine est un instrument de contrôle social. Finalement, le rôle de la planification rationnelle en tant que technique de séparation et d'isolation des individus fait état de la critique situationniste de l'aliénation sociale, culturelle, économique et politique de l'individu au sein de la société du spectacle.

La troisième partie consiste en un examen détaillé de l'évolution conceptuelle de l'urbanisme unitaire au cours de l'existence du mouvement situationniste. Il s'agit donc d'une analyse des fondements de la vision urbaine situationniste. L'histoire de cette avant-garde est caractérisée par des divergences idéologiques concernant son orientation politique et culturelle. Ces divergences ont conduit à plusieurs modifications du concept de l'urbanisme unitaire. Il est donc apparu nécessaire de présenter la vision urbaine situationniste à partir du développement historique du mouvement situationniste afin d'illustrer les différentes orientations de l'urbanisme unitaire. Ainsi, l'examen de la vision urbaine du situationnisme est basé sur une analyse de l'orientation et des différentes composantes de l'urbanisme unitaire, des activités et des projets architecturaux et urbains situationnistes pour chacune des périodes historiques du développement du mouvement situationniste. Il s'agit des périodes historiques généralement reconnues par les commentateurs du situationnisme.

La période de l'Internationale lettriste (1954-1957)

Cette période est caractérisée par la formulation initiale du concept de l'urbanisme unitaire et de ses composantes principales, soit la notion de l'aménagement ludique de l'espace, la psychogéographie, la dérive et le caractère baroque de l'architecture situationniste. Cette analyse de l'urbanisme unitaire sous l'Internationale lettriste est principalement basée sur le texte

fondateur d'Ivan Chtcheglov « Le Formulaire pour un urbanisme nouveau »²⁷. L'examen des composantes situationnistes est basé sur les articles de *Potlatch* concernant les théories architecturales et urbaines de l'Internationale lettriste.

La période dite « culturelle » de l'Internationale situationniste (1957-1961)

La création de l'Internationale situationniste a conduit à une réorientation de l'urbanisme unitaire. Ce dernier est alors redéfini en tant que projet d'intégration des arts et occupe une place centrale dans le programme de l'Internationale situationniste. L'analyse présente donc les nombreuses propositions architecturales et urbanistiques développées au cours de cette période. Une attention toute particulière est accordée au projet de la ville mobile et ludique de Constant, *New Babylon*.

La période dite « politique » de l'Internationale situationniste (1962-1972)

Cette période, caractérisée par l'expulsion et la démission des travailleurs culturels et la réorientation politique de l'Internationale situationniste, marque le déclin des théories architecturales et urbaines du mouvement situationniste. L'urbanisme unitaire est alors incorporé à la critique de la société du spectacle en tant que critique de l'urbanisme fonctionnel.

L'analyse chronologique de l'évolution du concept de l'urbanisme unitaire fut effectuée sur la base d'une sélection de textes dans *Potlatch* et dans le *Bulletin de l'Internationale situationniste*. Pour ce faire, on a sélectionné les articles se rapportant aux théories architecturales et aux théories urbaines du mouvement situationniste. Les textes incluent les articles concernant les expériences de dérives urbaines, les études psychogéographiques et les suggestions de détournement d'architecture²⁸. Enfin, l'analyse incorpore également la contribution des membres

²⁷ Chtcheglov, I., « Le formulaire pour un urbanisme nouveau », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 1, 1958, pp. 15-20.

²⁸ Voir la bibliographie pour une liste complète des articles sur l'urbanisme et l'architecture sélectionnés dans *Potlatch* et le *Bulletin de l'Internationale situationniste*.

qui ont été exclus ou qui ont démissionné de l'Internationale situationniste, l'étude de l'urbanisme unitaire ne pouvant exclure la contribution de ceux et celles qui ont continué à approfondir cette vision utopique de la ville. La contribution de l'architecte Constant, exclu de l'Internationale situationniste en 1961, fait donc partie intégrante de cette analyse.

Tel que mentionné antérieurement, l'objectif de cette recherche est de démontrer que la pratique urbaine et culturelle de Patrick Straram constitue une expression du projet urbanistique et révolutionnaire de l'urbanisme unitaire. L'analyse de la vision urbaine de Straram se divise en deux parties. La première partie consiste à retracer la relation de Straram avec le mouvement situationniste, ayant été lui-même un des membres fondateurs de l'Internationale lettriste. La deuxième partie consiste en une analyse de la vie et de l'œuvre de Straram en fonction de la vision urbaine du mouvement situationniste. Cette approche permet d'une part de retracer l'importance et l'influence du situationnisme pour Straram. D'autre part, cette approche permet de mesurer l'adoption et l'adaptation de cette vision urbaine par Straram.

L'examen de la relation entre Straram et l'Internationale lettriste est basé sur son expérience de jeunesse à Paris avec les membres de l'Internationale lettriste (1952-1954) jusqu'à l'introduction du situationnisme à Montréal avec le *Cahier pour un paysage à inventer*. La reconstruction historique de la période parisienne de Straram est basée sur la description du milieu culturel et intellectuel de Saint-Germain-des-Prés de 1949 à 1954. Les quelques passages dans l'œuvre de Straram et les articles de l'Internationale lettriste concernant cette période sont caractérisés par la description de Saint-Germain-des-Prés. L'approche de l'analyse du milieu culturel et intellectuel du quartier permet alors de retracer le parcours de Straram, avec celui de l'Internationale lettriste. Cette approche permet aussi de mettre en valeur la nomenclature lieu/culture qui caractérise l'œuvre de Straram et celle des situationnistes. Ainsi, l'analyse de la

période de Saint-Germain-des-Prés est basée sur une collection de plusieurs documents. Ces derniers englobent les passages dans l'œuvre de Straram concernant sa jeunesse et des articles publiés dans le *Bulletin de l'Internationale situationniste*, *Potlatch* et *Les Lèvres nues*. On a aussi examiné la correspondance, les journaux intimes et les calepins de notes rédigés par Straram au cours de cette période²⁹. De plus, on a interviewé deux personnes (Mme Minou Petrowski et M. André Petrowski) qui ont très bien connu Patrick Straram au cours de sa jeunesse à Saint-Germain-des-Prés. L'approche de la description du milieu culturel en fonction des dérives a été adoptée pour les interviews.

Le deuxième aspect de la relation de Straram avec le mouvement situationniste constitue l'introduction du situationnisme au Québec par la publication du *Cahier pour un paysage à inventer*. Cette analyse permet de voir comment Straram a diffusé les idées situationnistes au Québec et créer un regroupement situationniste à Montréal. L'analyse consiste en une exégèse historique de la diffusion des idées situationnistes au Québec à partir de la correspondance entre Straram et Guy Debord au cours des années 1959 à 1962, de la publication et de la réception du *Cahier* au Québec et de l'opinion des membres de l'Internationale situationniste du *Cahier*.

La relation entre Straram et l'Internationale situationniste constitue la porte d'entrée logique pour l'analyse de sa vision urbaine. Il s'agit donc d'illustrer que le mode de vie et le discours critique de Straram par rapport à la vie quotidienne et à l'espace s'inscrivent à l'intérieur de la vision urbaine de l'urbanisme unitaire. À cet effet, il a d'abord été nécessaire de présenter en détail la vision urbaine du mouvement situationniste. Ainsi, l'analyse de la vision urbaine de Straram s'opère en fonction du concept de l'urbanisme unitaire et de ses différentes composantes

²⁹ Ces documents se trouvent dans le Fonds Patrick-Straram à la Bibliothèque nationale du Québec.

que l'on a analysé et décrit en détail dans le chapitre 3. Cet examen des théories architecturales et urbaines du mouvement situationniste constitue notre grille de lecture pour analyser la vision urbaine de Straram. Le tableau 1 présente sommairement les principales notions situationnistes et leurs définitions opérationnelles qui ont été utilisées pour analyser la vision urbaine de Straram et que nous avons pensé pour le lecteur peu familier avec le jargon situationniste.

Notre analyse de l'urbanisme unitaire a démontré que le projet situationniste correspond à un mode de vie basé sur la transformation de la vie quotidienne et du milieu urbain. Ainsi, l'analyse de la vie et l'œuvre de Straram en fonction de l'urbanisme unitaire se divise en deux parties, soit la modification de la vie quotidienne et de l'espace. Il s'agit donc d'analyser ces deux principaux aspects de la vision situationniste de la ville dans l'œuvre et la vie de Straram à partir des différentes composantes de l'urbanisme unitaire. Ces composantes ayant été établies par l'analyse de la vision situationniste dans le chapitre 3, soit la situation construite, la psychogéographie, la dérive, le détournement et la métagraphie.

La première partie de l'analyse de la pratique de l'urbanisme unitaire par Straram est basée sur un examen critique de la place qu'occupe la critique de la vie quotidienne dans sa vie et son œuvre. On examine la critique du quotidien de Straram dans le cadre des thèses situationnistes de Debord et de Lefebvre. L'œuvre autobiographique de Straram est caractérisée par la nomenclature écriture/quotidien/espace. L'examen de cette nomenclature est basé sur le projet situationniste de l'intégration de l'art dans le quotidien. On analyse également la production culturelle de Straram en fonction de deux procédés littéraires situationnistes, le détournement et l'écriture métagraphique. Ces derniers s'inscrivent dans le projet situationniste du dépassement de l'art. Cette analyse s'appuie sur les textes clés de Straram concernant l'écriture métagraphique et ses essais illustrant le mieux ce processus d'écriture et le détournement.

Tableau 1 : Définition opérationnelle des notions situationnistes de la grille de lecture de l'œuvre de Patrick Straram.

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 préfabriqués. 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.

Source : « Définitions », *Bulletin de l'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, pp. 2-9.

La deuxième partie de la pratique de l'urbanisme unitaire par Straram consiste en une analyse de l'espace montréalais dans l'œuvre de Straram à partir des notions de psychogéographie et de dérive. C'est donc à partir des notions situationnistes d'anti-spécialiste, de comportement expérimental et de la dérive que s'opère l'étude de la pratique urbaine de Straram. Cette analyse est fondée sur les textes autobiographiques de Straram concernant ses dérives dans le milieu de Saint-Germain-des-Prés (*L'air de nager*), Montréal (*Tea for one/ no more tea*, *Resnais à Montréal*, le film *La terre à boire*) et l'espace contre-culturel californien (*Irish coffee au no name bar & vin rouge Valley of the moon*). Par ailleurs, on définit le rôle et la signification que Straram accordait aux espaces publics et privés qu'il affectionnait dans le cadre d'une analyse psychogéographique de l'espace culturel de Montréal. Cette psychogéographie du milieu culturel illustre l'importance de la dimension poétique de l'espace associé à l'urbanisme unitaire sur la base d'une analyse de son espace privé. L'étude se termine avec une analyse des lieux publics qu'il s'est approprié au cours de son existence. Ces derniers illustrent le processus d'appropriation et de modification de l'espace urbain associé à l'urbanisme unitaire. Cette psychogéographie culturelle est délimitée par cinq hauts lieux de rencontres et d'échanges décrits dans l'œuvre de Straram, soit la taverne, l'*Asociación Espanola*, les cinémas, le *Conventum* et le café *Blues Clair*. L'analyse de ces différents lieux est basée sur les textes qui en font respectivement l'éloge.

1.3 L'état de la recherche sur le situationnisme

Avant d'aborder plus en profondeur l'examen de la vision urbaine de Straram en fonction de la vision urbaine du mouvement situationniste il est apparu nécessaire d'opérer un survol critique de la littérature concernant le situationnisme. Ainsi, on constate depuis le début des années 90, un regain d'intérêt pour le situationnisme et Guy Debord. Au cours de cette période,

il y a eu deux expositions sur le mouvement situationniste. La première, intitulée « *Sur le passage de quelques personnes à travers une très courte unité de temps* », fut organisée par le Centre Georges-Pompidou et ensuite présentée aux Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres et de Boston en 1989³⁰. La deuxième s'est déroulée en 1996 au Museu d'Art Contemporani de Barcelona et s'intitulait « *Situationists art, politics, urbanism* »³¹. Dans le domaine de l'édition, plus de sept rééditions des ouvrages de Debord ont été mises sur le marché, y compris les bulletins de l'Internationale lettriste, de l'Internationale situationniste et la publication des textes posthumes de Guy Debord après son suicide en 1994³².

En France, l'intérêt pour le situationnisme se manifeste principalement à travers la vie et l'œuvre de Guy Debord. Il y a une absence d'étude de fond sur le situationnisme à comparer à la publication récente des nombreuses bibliographies sur Debord³³. L'histoire du mouvement situationniste se trouve ainsi réduite à la personnalité de Debord. Ce dernier est présenté comme

³⁰ Les catalogues d'expositions sont respectivement : *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps : à propos de l'Internationale situationniste, 1957-1972*, Paris : Éditions du centre Pompidou, 1989, et Sussman, E. (ed.), *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time : the Situationist International (1957-1972)*, Cambridge, Massachusetts and London, England : The MIT Press, 1989.

³¹ Voir le catalogue d'exposition, Libero, A. et X. Costa (eds.), *Situationistas Arte, Politica, Urbanism / Situationists Art, Politics, Urbanism*, Barcelona : ACTAR, 1996.

³² Traditionnellement, les textes de Guy Debord et de l'Internationale situationniste étaient publiés par son ami Gérard Lebovici, éditeur de Champ Libre. Après le meurtre de Lebovici en 1984 et suite à un différent qui l'oppose aux héritiers de ce dernier, Debord adopte la maison d'édition de Gallimard qui rééditera son œuvre au cours des années 1990. Les publications posthumes de Debord sont : Debord, G., *Panégyrique, tome second*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1997 ; *Id., Des contrats*, Cognac : Le temps qu'il fait, 1995.

³³ Depuis sa mort en 1994, plusieurs biographies sur Debord ont été publiées : Jappe, A., *Guy Debord*, Arles, Marseille : Éditions Sulliver, Via Valeriano, 1998 ; Guilbert, C., *Pour Guy Debord*, Paris : Gallimard, 1996 ; Bracken, L., *Guy Debord : Revolutionary*, Venice, California : Feral House, 1997 ; Gonzalez, S., *Guy Debord ou la beauté du négatif*, Paris : Éditions Mille et une nuits, 1998.

étant « le seul théoricien de l'organisation, voire le seul praticien de cette théorie »³⁴. La contribution des membres ayant influencé le développement de l'Internationale situationniste, tels que Jorn, Vaneigem et Pinot-Gallizio, est alors écartée. Cette tendance n'est certes pas surprenante étant donné l'attitude intransigeante envers l'intelligentsia française que l'Internationale situationniste a adoptée au cours de son histoire³⁵.

Cette « panthéonisation » de la pensée de Debord contraste fortement avec l'intérêt que le situationnisme a généré dans le milieu universitaire et culturel anglo-américain. Ce survol de l'état de la recherche porte principalement sur les analyses concernant l'Internationale situationniste dans les champs culturel, politique et urbanistique.

L'art et la culture

Dans le domaine culturel, la résurgence du situationnisme s'inscrit à l'intérieur du mouvement postmoderniste des années 80. Cette lecture « postmoderne » considère le situationnisme uniquement sous l'angle d'une avant-garde artistique européenne et se limite à la période des années 1957 à 1961. Cette période correspond à plusieurs expérimentations et à diverses applications des notions situationnistes dans le champ culturel au niveau du cinéma, de la peinture et de la littérature. Cette prédilection pour la période « culturelle » du mouvement situationniste s'explique, en partie, par le désir de mettre en valeur la production culturelle de l'Internationale situationniste. En effet, l'Exposition de Boston privilégie uniquement les activités culturelles situationnistes et évacue complètement la ligne de pensée politique de ce mouvement. Ainsi, les productions culturelles réalisées avant 1962 sont considérées comme des « œuvres

³⁴ Gonzalvez, S, *Guy Debord ou la beauté du négatif*, op. cit., p. 60. Selon la revue *October*, les commentateurs français sur le mouvement situationniste omettent « any suggestions of a critical project of transformation, never mind a Marxist critique of bourgeois society », voir *October*, n° 79, 1997, p. 5

³⁵ Raspaud, J.J. et J.P Voyer, *L'Internationale situationniste, bibliographie, protagoniste, avec un index des noms insultés*, Paris : Champ Libre, 1972.

d'art », dont la généalogie s'inscrit dans l'histoire de l'art moderne du XX^e siècle, alors que les productions artistiques conçues au cours de la période de 1962 à 1972 sont reléguées au domaine de la propagande politique. Cela est d'autant plus apparent lorsque l'on regarde l'analyse de Marcus concernant la relation entre le situationnisme et le mouvement anarchiste et punk des années 80. Seules les productions culturelles de la période dite « politique » du situationnisme (1962-1972) sont considérées pour illustrer l'influence de l'Internationale situationniste sur le mouvement punk et les *Sex Pistols*³⁶.

Les analyses culturelles sont caractérisées par une tension entre le désir de situer la pensée situationniste au sein de son contexte et, à l'opposé, de l'isoler et de l'appliquer au monde d'aujourd'hui. Les articles de *Arts Magazine* illustrent bien ce phénomène³⁷. Après avoir brièvement exposé l'histoire de l'Internationale situationniste, les articles portent principalement sur ce qui peut être considéré aujourd'hui comme une forme d'art influencée par le situationnisme. Les notions situationnistes, telles que le détournement et la dérive, sont alors isolées de leurs assises théoriques. Le détournement est réduit à une simple méthode d'expression artistique basée sur l'emprunt de différents éléments esthétiques déjà existants. L'usage du détournement par l'Internationale situationniste est tout autre. Il s'inscrit dans le cadre d'un projet pour le dépassement de l'art et dans un programme pour révolutionner la vie quotidienne et l'espace.

Cette tendance à évacuer le caractère politique de l'Internationale situationniste persiste encore aujourd'hui. En 1997, la revue *October* propose une relecture de Debord et du

³⁶ Marcus, G., *Lipstick Traces : A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge : Harvard University Press, 1989.

³⁷ *Arts Magazine*, vol. 65, n° 5, 1989, pp. 59-73.

situationnisme : « Rereading Debord, Rereading the Situationists »³⁸. Cette relecture examine les distorsions politiques et culturelles qui ont marqué les analyses sur le mouvement situationniste. Ces distorsions sont en partie dues à la disponibilité et à la qualité de la traduction anglaise des textes situationnistes. Selon *October*, la traduction anglaise de l'anthologie de Gray est de mauvaise qualité et celle de Knabb favorise les textes situationnistes politiques plutôt que culturels. Cette critique est particulièrement importante étant donné qu'il n'existe que deux anthologies anglaises des documents de l'Internationale situationniste et aucune traduction intégrale des textes de l'Internationale lettriste et de *Potlatch*³⁹. Ainsi, l'anthologie de Knabb semble avoir contribué à une vision étroite de l'Internationale situationniste en tant que groupe politique.

The cumulative effect of Knabb's choice is to enforce a misleading construction of the S.I.'s history : because cultural politics are placed in a decidedly secondary position, the reader is free to see the Situationists as one of many anarchists "groupuscule" formed in the wake of the leftist critique of the Stalinist French Communist Party (1956-1958).

Or, un survol des articles sur le mouvement situationniste démontre que le rôle secondaire de la culture dans l'anthologie de Knabb ne semble pas avoir affecté les interprétations qu'on en a faite. Au contraire, la majorité des études se concentre uniquement sur l'aspect culturel de cette avant-garde. La relecture du situationnisme par la revue *October* ne fait que confirmer cette tendance à séparer la politique de l'art que l'on retrouve dans les études concernant l'Internationale situationniste. Finalement, *October* offre une vision restreinte de l'Internationale situationniste en éliminant la politique révolutionnaire qui a toujours marqué l'histoire du mouvement situationniste.

³⁸ Voir le numéro spécial sur le situationnisme de la revue *October*, n°, 79, 1997.

³⁹ Il existe deux anthologies anglaises des textes situationnistes : Gray, C. (Ed. and trans.), *Leaving the Twentieth Century : The Incomplete Work of the Situationist International*, England : Free Fall, 1974, et Knabb, K. (ed. and trans.), *Situationist International Anthology*, Berkeley, California : Bureau of Public Secrets, 1981.

The crucial point is that, throughout its history, the SI was engaged in a struggle over the possible meaning of culture, as over the legacy of the historical avant-garde, with a broad spectrum of postwar cultural producers⁴⁰.

Il est vrai que l'Internationale situationniste fut engagée sur le terrain de la révolution culturelle et a cherché à situer sa ligne de pensée par rapport à l'héritage des mouvements d'avant-garde du XX^e siècle⁴¹. Le « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale » de Debord (rédigé au moment de la fondation de l'Internationale situationniste en 1957) consiste en une évaluation critique des théories culturelles et des théories politiques des mouvements d'avant-garde. Cependant, la ligne de pensée politique et culturelle du situationnisme sera profondément influencée par le courant marxiste français des années 1960-1970.

Le situationnisme et la politique

Les quelques analyses concernant la pensée politique de l'Internationale situationniste sont marquées par une lecture du situationnisme en fonction du présent. La critique de la société spectaculaire est alors entrevue en fonction de sa relation avec le postmodernisme. À titre d'exemple, Plant analyse la notion de spectacle de Debord afin de démontrer que celle-ci préfigure l'hyperréalité de Baudrillard. Ainsi, la critique de la société spectaculaire de l'Internationale situationniste n'est que la critique « of the world of uncertainty and superficiality described and celebrated by the postmodernists »⁴². Le discours situationniste est alors incorporé et associé avec le discours du postmodernisme.

⁴⁰ *October*, *op. cit.*, p. 13.

⁴¹ Debord, G. « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale », *Internationale situationniste 1958-1969*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1997, pp. 689-701.

⁴² Plant, S., *The Most Radical Gesture : The Situationist International in the Postmodern Age*, London : Routledge, 1992, p. 5.

L'étude du situationnisme dans le cadre des théories du postmodernisme est quelque peu surprenante, surtout lorsque l'on considère que l'Internationale situationniste se situe culturellement et politiquement dans le courant de la modernité. Dès ses débuts, l'Internationale situationniste exprime ce désir de retourner à l'esprit de pionnier du modernisme associé à l'expressionnisme, le cubisme, le futurisme, le Bauhaus, le dadaïsme et le surréalisme. C'est-à-dire, à cette vitalité première qui caractérise les transformations de la pensée moderne avec Marx, Freud et Nietzsche⁴³. Selon cette perspective, il serait plus réaliste de concevoir l'intégration de la politique au sein du situationnisme en fonction du courant de pensée marxiste européen après la Seconde Guerre mondiale. À ce sujet, les études de Wollen et de Jappe sont particulièrement pertinentes en ce qui concerne l'influence d'Hegel, de Lukács et de Marx sur le développement de la pensée politique de l'Internationale situationniste et la critique de la société spectaculaire par Debord⁴⁴.

Il n'en reste pas moins que l'analyse de la pensée politique de l'Internationale situationniste demeure encore aujourd'hui incomplète. Alors que la notion « spectacle » est devenue une expression courante, la théorie politique sur la société spectaculaire n'a jamais réellement fait l'objet d'analyse critique de fond. De plus, l'importance et le rôle de l'Internationale situationniste au cours des événements de Mai 1968 engendrent encore aujourd'hui de la controverse. À bien des égards, l'Internationale situationniste continue d'être considérée comme un petit groupuscule d'anarchistes. En ce qui concerne cette recherche, il est apparu important d'intégrer la dimension politique de la critique de la société du spectacle dans

⁴³ Debord, G. et G.J. Wolman, « Pourquoi le lettrisme ? », dans Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, pp. 174-186.

⁴⁴ Wollen, P., « The Situationist International », *New Left Review*, 174, 1989, pp. 67-97, et Jappe, A., *Guy Debord, op. cit.*

le cadre de l'analyse de la vision urbaine des situationnistes. C'est donc sous cet angle que s'effectue l'examen de la critique de l'urbanisme moderne de l'Internationale situationniste.

La géographie et l'urbanisme

Il n'y a que quelques articles, rédigés par Bonnet, qui portent sur le situationnisme et la géographie. Ces analyses s'inscrivent résolument à l'intérieur d'une lecture postmoderne du situationnisme : l'Internationale situationniste est mise en rapport avec le postmodernisme et le poststructuralisme. Bonnet cherche alors à démontrer que « situationism immobilizes political judgment and that this tendency is paralleled within poststructuralist philosophies of Derrida, Lyotard and Baudrillard »⁴⁵. Il s'agit donc d'une évaluation politique de la pensée situationniste et non d'une étude sur le rapport entre la géographie et le situationnisme.

L'article de Bonnet introduit sommairement le lecteur à la philosophie politique du situationnisme afin d'expliquer sa relation avec la géographie et le poststructuralisme. Pour ce faire, Bonnet effectue un survol rapide de l'influence du situationnisme en géographie. Il remarque que Ley et Harvey ont exploré la notion du spectacle pour expliquer les mégaprojets de Vancouver et de Baltimore⁴⁶. Il s'agit là d'une adaptation libérale et réductrice de cette notion utilisée pour décrire des complexes architecturaux reliés à la consommation et aux loisirs. Les analyses concernant les mégaprojets n'ont pas incorporé l'ensemble de la théorie politique de la société spectaculaire. Ces études ne tiennent pas compte du spectacle dans le cadre de la vie quotidienne. Selon Bonnet, les travaux de Relph (*Place and Placelessness*) se rapprochent le plus du

⁴⁵ Bonnet, A., « Situationism, Geography, and Poststructuralism », *Environment and Planning D : Society and Space*, 1989, 7, p. 131, *Id.*, « Art, Ideology, and Everyday Space : Subversive Tendencies from Dada to Postmodernism », *Environment and Planning D : Society and Space*, 10, 1992, pp. 69-86

⁴⁶ Ley, D. et K. Olds, « Landscape as Spectacle : Worlds Fairs and the Culture of Heroic Consumption », *Environment and Planning D : Society and Space*, 6, 1988, pp. 191-212 ; Harvey, D., « Flexible Accumulation Through Urbanisation : Reflections on 'Post-modernism' in the American City », *Antipode*, 19, 1987, pp. 260-286, *Id.*, *The Condition of Postmodernity*, Oxford : Blackwell, 1989.

situationnisme et de son questionnement sur la vie quotidienne. Mais l'approche existentialiste et humaniste de Relph évacue le contexte politique de l'aliénation de la vie quotidienne et de l'espace. Il en est de même pour la dimension géographique des travaux de Certeau sur la vie quotidienne et de Jameson sur le postmodernisme. Leurs propositions critiques de la géographie du quotidien ressemblent quelque peu à la psychogéographie suggérée par l'Internationale situationniste. Cependant, le caractère politique est à nouveau absent⁴⁷. On constate que l'analyse de Bonnet évacue systématiquement les rapprochements entre les notions urbaines situationnistes et la géographie parce qu'ils n'incorporent pas le caractère politique de l'Internationale situationniste. Cette critique de Bonnet ne rend pas compte de l'importance de la dimension urbaine et architecturale du situationnisme. Or, l'Internationale lettriste et l'Internationale situationniste furent particulièrement intéressées au développement de l'architecture et de l'urbanisme. Cet intérêt se manifeste par la publication de nombreux articles concernant la planification fonctionnelle de la métropole moderne et le concept de l'urbanisme unitaire⁴⁸. L'Internationale situationniste manifestera également un intérêt pour la cartographie, en particulier pour les travaux du sociologue français Chombart de Lauwe⁴⁹.

Bonnet identifie correctement le caractère géographique de certaines notions situationnistes telles que la dérive, la psychogéographie et le détournement. Le problème, c'est qu'il associe ces notions à une nouvelle forme de géographie : la géographie situationniste. Cette

⁴⁷ Bonnet, A., « Situationism, Geography and Poststructuralism », *op. cit.*, p. 139.

⁴⁸ Le recensement des articles dans les revues *Lèvres nues*, *Potlatch* et *Bulletin de l'Internationale situationniste* concernant la critique de l'architecture et de l'urbanisme modernes, le concept de l'urbanisme unitaire, de la dérive, du détournement et de la psychogéographie se trouve dans la bibliographie.

⁴⁹ Chombart de Lauwe, P.H., *Paris et l'agglomération parisienne*, 2 volumes, Paris : Presses Universitaires de France, 1952. En ce qui concerne l'analyse de la cartographie situationniste, voir Pinder, D., « Subverting Cartography : The Situationists and Maps of the City », *Environment and Planning A : Society and Space*, 1996, 28, pp. 89-111 ; McDonough, T., « Situationist Space », *October*, n° 67, 1994, pp. 59-77.

« géographie situationniste » se distingue alors par son inscription à l'intérieur d'un programme politique révolutionnaire. Toutefois, cette dimension géographique s'inscrit au contraire à l'intérieur d'une théorie urbanistique et architecturale sur la ville moderne : l'urbanisme unitaire. Ce concept de l'urbanisme unitaire et les projets architecturaux de la ville situationniste sont absents des analyses de Bonnet.

En ce qui concerne les théories architecturales et urbaines du mouvement situationniste, elles commencent seulement à être explorées vers la fin des années 90. L'ouvrage de Sadler, *The Situationist City* a pour objectif d'extraire « the situationist achitectural theory from a revolutionary program that attempted to confront the ideological totality of the Western world »⁵⁰. Pour ce faire, Sadler présente les théories architecturales et urbaines de l'Internationale situationniste dans son contexte historique en relation avec les mouvements d'architecture des années 60 (*Team X*, *Archigram*). Une grande partie de l'analyse de Sadler est réservée à l'architecte Constant et son projet de ville idéale *New Babylon*. L'étude s'étend de la période de l'Internationale lettriste jusqu'aux premières années d'existence de l'Internationale situationniste (1958-1961). Le rôle de l'urbanisme unitaire au sein du programme politique de l'Internationale situationniste de 1961 à sa dissolution, occupe une place secondaire dans l'étude de Sadler. En ce qui concerne l'Exposition de Barcelona, la théorie urbaine de l'Internationale situationniste est examinée sur la base d'une perspective culturelle plutôt qu'architecturale. Les articles du catalogue de l'Exposition de Barcelona examinent principalement l'expérience de la ville des situationnistes sur la base de la dérive et du détournement. En se concentrant uniquement sur la production urbanistique (cartographie, projet d'architecture et récit de dérives) de 1952 à 1961, ces deux ouvrages négligent le tournant politique que prendra cette utopie urbaine de 1962 à 1972.

⁵⁰ Sadler, S., *The Situationist City*, Cambridge, Massachusetts, London, England : The MIT Press, 1998, p. 3.

La recherche sur le mouvement situationniste est relativement récente. La plupart des analyses ont tendance à évacuer le caractère politique de l'Internationale situationniste au profit de sa production culturelle. Ce phénomène est, en partie, dû au fait que l'Internationale situationniste a sabordé toute tentative d'ériger le situationnisme en une doctrine et de qualifier de « situationnistes » les productions artistiques de ses membres. En 1957, l'Internationale situationniste définira le terme *situationnisme* en tant que « vocable privé de sens abusivement forgé par la dérivation du terme précédent [i.e. situationniste] »⁵¹. Et, à partir de 1961, l'Internationale situationniste considère les œuvres artistiques de ses membres comme étant anti-situationnistes : « Il n'y a pas de situationnisme, ni d'œuvre situationniste, ni davantage de situationniste spectaculaire. Une fois pour toutes »⁵². Ce refus d'être classé et étiqueté caractérise la volonté politique du mouvement qui cherche à éviter toute forme de récupération et d'assimilation par la société spectaculaire. La reconnaissance artistique allait donc à l'encontre de la politique culturelle de l'Internationale situationniste concernant le dépassement de l'Art.

Le situationnisme n'est peut-être pas une doctrine. Toutefois, il constitue une vision critique de la société moderne basée sur quelques notions clés concernant la transformation de la vie quotidienne et de l'espace. Le désir de construire des situations a pour objectif ultime de libérer l'homme. Cette notion incorpore l'emploi unitaire des moyens artistiques pour la création d'une ambiance associée à la transformation du comportement. C'est donc à partir de la critique de la vie quotidienne et de l'espace que l'Internationale situationniste désire transformer la réalité pour introduire le jeu dans la vie et l'espace.

⁵¹ « Définitions », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 13.

⁵² « La cinquième conférence de l'I.S. à Göteborg », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 7, avril 1962, p. 27.

Les notions situationnistes, telles que la *dérive*, le *détournement*, la *psychogéographie* et l'*urbanisme unitaire*, s'adaptent aussi bien à la production culturelle qu'à la planification d'une ville. À titre d'exemple, le *détournement* s'applique à la fois à la peinture de *Jorn*, au cinéma de *Debord* et à l'architecture de *Constant*. Dans le domaine artistique, le *détournement* vise le dépassement de l'art. En architecture, le *détournement* permet la construction d'unité d'ambiance dynamique et hétérogène au sein de la ville situationniste. Ainsi, quel que soit le champ d'application, l'objectif est de transformer la vie quotidienne et son espace. L'Internationale situationniste propose donc une vision utopique de la société sur la base d'une critique politique, culturelle et urbanistique. Cette thèse examine un aspect particulier de la vision utopique de l'Internationale situationniste, celui de l'urbanisme et de l'architecture. Il s'agit donc d'une exploration spécifique de la vision urbaine du situationnisme basée sur le concept de l'*urbanisme unitaire*.

Chapitre 2

Le contexte et les acteurs

Les commentateurs de l'Internationale situationniste éprouvent certaines difficultés à classer cette avant-garde dans le domaine culturel et artistique. Le mouvement situationniste ayant œuvré dans le champ culturel au cours des années 50 et au début des années 60, 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. Au cours des années 60, l'Internationale situationniste oriente son activité révolutionnaire dans le champ politique. Alors que le situationnisme s'empare de la jeunesse française et commence à être reconnu internationalement, l'Internationale situationniste se dissout. Finalement, dès les années 50, 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. 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 champ politique et la relation qui a toujours existé entre les arts plastiques, l'architecture et l'urbanisme.

Les concepts culturels, architecturaux et urbains 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. Afin de mieux cerner la pensée urbaine du mouvement situationniste, il s'avère nécessaire de tracer un aperçu des principaux courants urbanistiques et culturels du XX^e siècle. Cette analyse présente l'évolution du mouvement situationniste et le parcours de Patrick Straram au sein de cette avant-garde à Paris et dans le milieu culturel québécois des années 60 et 70.

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

L'utopie est une force créatrice qui a marqué, et continue de marquer, le développement et l'orientation de l'architecture et de l'urbanisme. Les « utopies » du XIX^e siècle ont profondément influencé l'architecture et la forme de la ville d'aujourd'hui. Les propositions d'aménagement prospectives des « utopistes » ont essayé de répondre aux premiers effets de l'industrialisation. La dégradation urbaine par l'industrialisation et la crise du logement populaire subséquente ont été observées et étudiées par Marx et Engels en Angleterre et par Dr Guépin, Blanqui et Considérant en France. Désirant transformer la situation urbaine et la société, ceux-ci 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). La science et l'industrie sont au cœur de ces villes prospectives. Les caractères fondamentaux de ces utopies urbaines reflètent : une préoccupation pour la justice sociale et, pour une organisation qui donne à l'ensemble des citoyens les bénéfices tirés de l'industrie ; un principe d'aménagement regroupant une collectivité humaine de taille restreinte et enfin la division au sein de la ville des lieux d'habitations, de loisir et de travail¹. Il s'agit là d'une division fonctionnelle de l'espace annonçant les formes modernes de zonage. 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 est le fondateur d'une doctrine esthétique « organique » à la base de ce courant². Il critique violemment la ville industrielle et la

¹ Roncayolo, M., *La ville et ses territoires*, Paris : Gallimard, 1990, p. 165.

² Choay, F., *L'urbanisme, utopies et réalités*, Paris : Éditions du Seuil, 1965.

machine en faisant appel au respect des vieilles formes urbaines, à la communauté et au contact avec la nature. Ruskin, et tout 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 Renaissance »³. Cette division idéologique des courants urbanistiques du XIX^e siècle — progressiste 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. Roncayolo précise toutefois que « ces deux tendances fortes et apparemment opposées mêlent parfois leurs eaux »⁴. Ainsi, plusieurs conceptions de la ville moderne du XX^e siècle vacillent entre le fonctionnalisme et ce désir d'induire 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 un habitat moderne et adéquat. Ainsi, les visions urbaines du XX^e siècle sont inspirées par les utopistes du siècle dernier. 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 passions »⁵. Il en est de même pour Le Corbusier dont le projet de *La Ville Radieuse* s'inspire du phalanstère de Fourier.

³ Ragon, M., *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes, Idéologies et pionniers, 1800-1900*, Tome 1, Paris : Casterman, 1986, p. 166.

⁴ Roncayolo, M., *La ville et ses territoires, op. cit.*, p. 168.

⁵ Debord, G., « ... Une idée neuve en Europe ... », *id.*, *Potlatch (1954-1957)*, Paris : Gallimard, p. 51.

La ville rationnelle et les mouvements d'avant-garde

Ce court détour concernant les villes idéales du XIX^e siècle permet d'illustrer les différents courants idéologiques ayant marqué le développement de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Au cours du XX^e siècle, on assiste à une consolidation des différents courants de pensée en architecture et en urbanisme. Cette consolidation sera marquée par le progrès technique et technologique des matériaux de construction et la transformation sans précédent du tissu urbain et de l'organisation politique, économique, sociale et culturelle de la société et de la ville.

La fin du XIX^e siècle correspond à un déplacement de la demande de l'architecture. Antérieurement caractérisé par la rénovation et l'agrandissement des métropoles basés sur la production d'espaces et d'équipements publics monumentaux, on assiste à la fin des années 1890 à une demande sociale axée sur la maison individuelle (lotissement en périphérie de la ville) et le logement social. De plus, en Allemagne et aux États-Unis (Chicago, New York), une architecture pour l'économie industrielle capitaliste se développe rapidement (immeubles de bureaux, usines etc.). Enfin, les nouveaux matériaux de construction (fer, l'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.

L'industrialisation, ayant entraînée plusieurs changements économiques, technologiques et sociaux, a conduit à un exode rural 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 caractérise alors le début du XX^e siècle. Ce mouvement offre un développement prometteur pour les architectes et les

artistes désirent en 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 d'Art nouveau, c'est l'idée que l'artiste doit redevenir artisan et l'artisan un 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 rationalisme »⁶.

Ruskin et Morris désirent associer un décor au nouveau principe structurel de la construction et de l'architecture basées sur le verre, le fer et le béton. L'Art nouveau se voulait, une synthèse des arts visant l'art pour tous et non pour une élite. Cette notion est une idée récurrente dans les mouvements d'avant-garde au cours de ce siècle. Ainsi, les dadaïstes réclament l'abolition de l'art ; les surréalistes désirent l'intégration de l'art dans la vie quotidienne et l'Internationale situationniste revendique le dépassement de l'art. 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 ordinaires »⁷. Il soutenait que la laideur des produits de l'ère industrielle résultait 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 en dehors des styles historiques caractérisés par l'utilisation des formes de plantes, de lignes souples alliées à des motifs décoratifs végétaux. En France, dans la ville de Nancy, des artistes décorateurs se regroupent sous le nom de *l'École de Nancy*, *Alliance provinciale des Industries d'art*. Le style décorateur de l'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.

⁶ Monnier, G., *L'architecture du XX^e siècle*, Paris : PUF, 1997, p. 39.

⁷ Ragon, M., *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Tome 1, *op. cit.*, p. 299.

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 de design purement plastique. Les façades des villas de Gaudí ressemblent à des surfaces de roches dans une mare, les fenêtres sont transformées en bouche de caverne et le toit a un corail couvert de céramique abstraite et de mosaïques de verre. Bien que les situationnistes ne semblent pas avoir connu Gaudí, le caractère baroque et gothique de ses constructions correspond très bien à la vision urbaine de l'urbanisme unitaire⁸. Les surréalistes ont de même apprécié ces architectes qu'ils opposent à Le Corbusier⁹.

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 le matériel de construction, les artistes et les architectes de l'Art nouveau désiraient tenir compte de sa nature et le mettre valeur. L'effet décoratif esthétique de l'Art nouveau est créé à la fois par le matériel, 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 à la tapisserie, devient le terrain d'action de ce dernier. 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, il s'agit 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

⁸ Les situationnistes admiraient le caractère déroutant de l'architecture baroque telle que le château du roi Louis de Bavière (logo officiel de Walt Disney), le « Merzbau » de Kurt Schwitters, le Palais idéal du facteur Cheval. Voir Debord, G., « L'architecture et le jeu », dans *id.*, *Potlatch (1954-1957)*, p. 157.

⁹ Dalí, S. « De la beauté terrifiante et comestible du modern style », *Minotaure*, 1933.

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. C'est au cours de la même période que se développe le courant de pensée rationaliste et fonctionnaliste moderne. Aldof Loos (1870-1933), précurseur du Modernisme, s'oppose à l'éclectisme, la décoration et les arts appliqués. Il publie *Ornement et crime* (1908) et 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 et de bâtiments dénués de toutes ornementations. Bien que Loos soit l'un de ceux qui a pavé la voie pour 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 mélange des eaux (progressiste et culturaliste) observé par Roncayolo.

Le courant de pensée rationaliste et fonctionnaliste moderne se développe aussi en opposition à l'historicisme architectural. Ainsi, en même temps que l'Art nouveau, le rationalisme moderne se développe 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 matériel »¹⁰. 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, le terme *Style international* est conféré à ce mouvement caractérisé par une uniformité architecturale. Dès 1923, Adolph Behne et Walter Gropius formulent l'existence d'une architecture moderne et internationale. Celle-ci est conçue comme étant indépendante des Écoles, des Académies et des

¹⁰ Ragon, M., *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Tome 1, *op. cit.*

conditions locales et nationales. Cette vision unificatrice de l'architecture s'oppose aux solutions locales (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 sociale¹¹. Les principaux hérauts du fonctionnalisme et du rationalisme modernes seront le Bauhaus, Le Corbusier et les CIAM (Congrès internationaux d'architecture moderne). Ces derniers participeront activement à la diffusion internationale du Modernisme.

Le Bauhaus, fondé en 1919 à Weimar, est dirigé par Walter Gropius (1919-1926). Elle fut l'école d'architecture et du design qui a le plus influencé l'architecture au 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.

The Bauhaus strives to bring together all creative effort into one whole, to reunify all the disciplines of practical art — sculpture, painting, handicrafts, and the crafts — as inseparable components of a new architecture. The ultimate, if distant, aim of the Bauhaus is the unified work of art — the great structure — in which there is no distinction between monumental and decorative art.¹²

Le rêve de l'architecte de designer 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, la forme suit la fonction, le Bauhaus l'applique à la construction des édifices commerciaux et industriels, aux logements de masse 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 de Bauhaus émigrent aux États-Unis. Ces derniers aident à propager le Modernisme sur le continent américain¹³.

¹¹ Voir « The International Style : Theme and Variations 1925-65 », dans Frampton, K., *Modern Architecture : A Critical History*, London : Thames and Hudson, 1992, pp. 248-262.

¹² Conrads, U., *Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture*, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 1994 (c1970), p. 50.

¹³ Cohen, J.L et H. Damish, *Scènes de la vie future : L'architecture européenne et la tentation de l'Amérique, 1893-1960*, Paris : Flammarion et Centre Canadien d'Architecture, 1995.

En France, Le Corbusier est le principal représentant du Modernisme. En 1920, il publie *Vers une architecture*, revendiquant la construction architecturale de l'édifice moderne et fonctionnel. Pour Le Corbusier, l'âge de la machine signifie que la maison doit être conçue comme une machine à vivre. Cette vision de la cité machiniste de Le Corbusier fut élaborée antérieurement par le projet de ville linéaire de Soria y Mata (1844-1920), la ville motorisée d'Eugène Hénard (1849-1923) et la cité industrielle de Tony Garnier (1869-1948). Hénard vise la réurbanisation 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 circulation et propose le « “carrefour à voies superposées”, première étape de nos modernes échangeurs et le “carrefour à giration” avec des passages souterrains pour piétons »¹⁴. Avec Hénard, commence la primauté de la circulation en planification urbaine. La ville industrielle de Garnier a influencé plusieurs des théories urbanistes de *La Ville Radieuse* de Le Corbusier.

Dans sa cité industrielle, Tony Garnier fait en réalité une synthèse de toute la prospective architecturale au XIX^e siècle. Il adopte la disposition en damier, chère aux utopistes ; prévoit des rues intérieures plantées réservées aux seuls piétons et d'autres rues pour la « circulation mécanique ». Des passages pour piétons traversent certains bâtiments. Il généralise le toit-terrasse et, ce qui est plus nouveau, l'usage du béton brut. Pas de rue-corridor, pas de cour ni de courette dans ses ensembles d'habitations, mais des bâtiments de types différents : maison isolées, jumelées, habitations collectives. Il adopte des zonages préconisés par les premiers socialistes : zone industrielle, grand centre commercial dans le quartier de la gare qui élimine le petit commerce (plus tard il le réintroduira)¹⁵.

¹⁴ Ragon, M., *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes, Naissance de la cité moderne, 1900-1940*, Tome 2, Paris : Casterman, p. 46

¹⁵ *Ibid.*, p. 50.

La division fonctionnelle de la ville est à la base de la ville industrielle de Garnier. Cette expression 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 plan de Le Corbusier « pour une ville contemporaine de trois millions d'habitants » (1922) consiste en un plan cruciforme d'un centre urbain de vingt-quatre gratte-ciel de soixante étages pouvant contenir 10 000 à 50 000 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. Il formule le plan de *La Ville Radiouse* avec des unités d'habitations (tours) et plus de trois niveaux de circulation. *La Ville Radiouse* 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 30. 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 a 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 (socialisme et humanisme)

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 de masse et l'organisation du transport et de la circulation deviennent les grandes priorités économiques et sociales de l'architecture et de l'urbanisme modernes. C'est la période de 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 50, « form follows function » était devenu « form follows finance ». Les constructions de tours d'habitations et d'immeubles d'affaires, fréquemment restreintes par des contraintes budgétaires et de mauvaise qualité, 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 d'évaluation du fonctionnalisme au cours des années 50 que s'articule la critique du fonctionnalisme 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 incorpore 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 au sein de laquelle il doit prendre part à la vie de tous les jours. Son art devient un instrument qui lui permet de participer aux débats idéologiques concernant l'action politique et l'action sociale. L'art débouche sur un bouleversement social qu'il doit anticiper en fonction de l'avenir. 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 (notion bourgeoise de l'art et de la culture). Ils participent activement aux conflits idéologiques de leur époque (fascisme, communisme, guerre mondiale) et projettent leurs programmes et leurs conceptions de l'art 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.

En ce qui concerne cette recherche, l'intérêt du futurisme se situe principalement au niveau de sa vision urbaine. Cette avant-garde a été la seule, avec l'Internationale situationniste, à élaborer une vision urbaine sur la base de leur 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 roulants¹⁶.

Cette vision piranésienne de la ville moderne n'est pas sans faire écho à la ville situationniste de *New Babylon* de Constant. 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, telle qu'exprimée 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'opposeront 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

¹⁶ Sant'Elia, A., « L'architecture Futuriste — Manifeste (1914) », dans Lista, G., *Futurisme, manifestes — proclamations documents*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1973, p. 234.

le ciel et l'enfer » déclare Hans Arp¹⁷. 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. Il déplore cependant l'échec de ces mouvements et leur récupération au sein de la société spectaculaire 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 nouveaux »¹⁸. Pour les situationnistes, la transformation de la vie quotidienne ne se limite pas uniquement à la négation de l'art et 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 peinture », 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'urbanisme¹⁹.

¹⁷ Collectif, *Arp*, Catalogues MNAM, Paris : Centre Georges-Pompidou, 1986.

¹⁸ Debord, G., « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale », *Internationale situationniste 1958-1969*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1997, p. 696.

¹⁹ *Ibid.*, p. 700.

Le mouvement situationniste (1954-1972)

L'Internationale situationniste, fondée en 1957, résulte principalement de la fusion de deux groupes culturels et artistiques, l'Internationale lettriste et le Mouvement international pour un Bauhaus Imaginiste (MIBI)²⁰. Ces deux groupes étaient eux-mêmes issus de l'éclatement du mouvement surréaliste qui verra naître le lettrisme et, d'autre part, *CoBrA* (voir Tableau 2.1)²¹. Le MIBI, fondé en 1953 par le peintre Asger Jorn et ancien membre de *CoBrA*, fut créé afin d'opposer la résurrection du Bauhaus de Gropius vers le milieu des années 50. 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 réglémentée par l'automatisation et la standardisation.

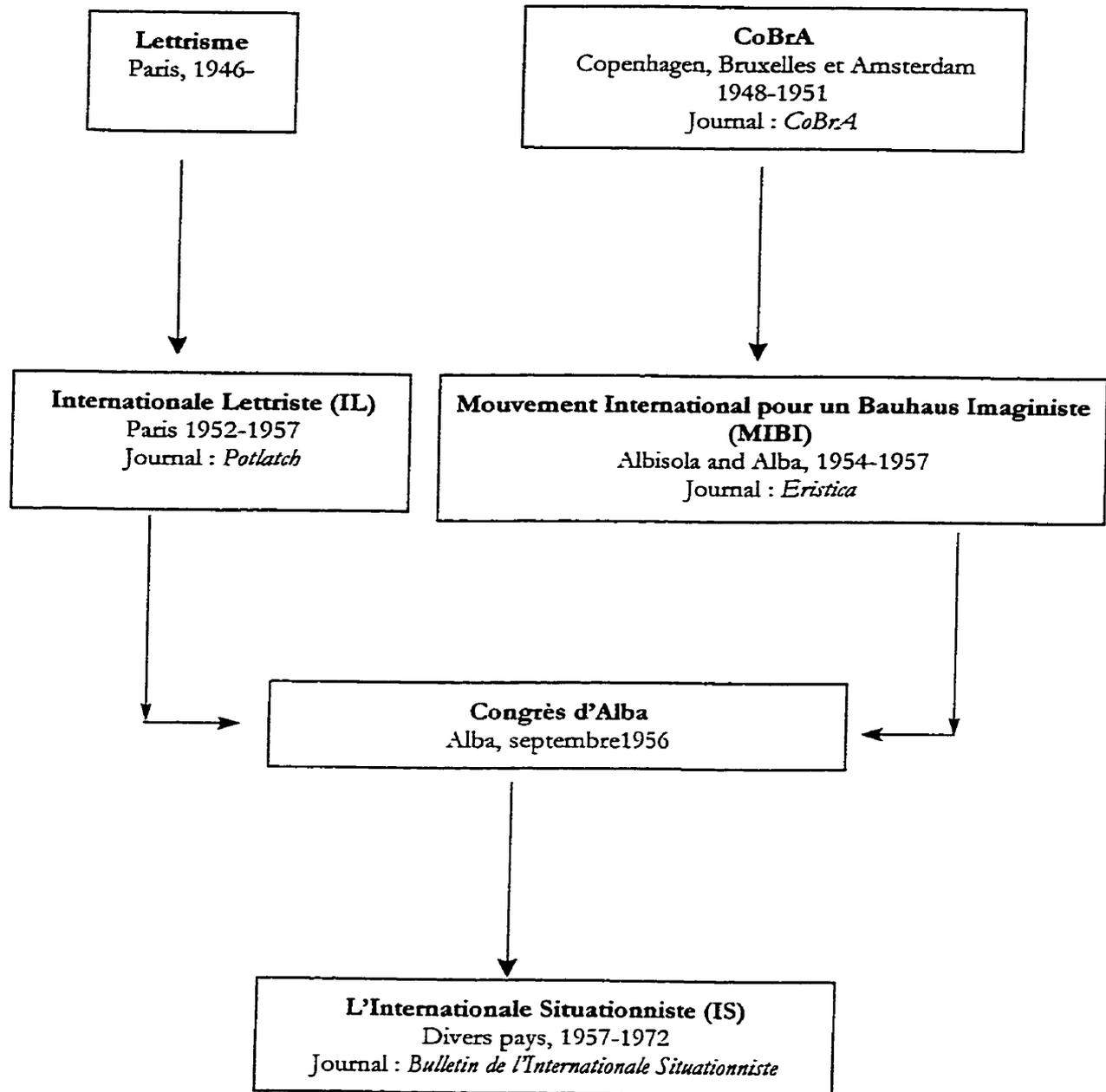
Alors que le Bauhaus original désire appliquer l'art à des fins fonctionnelles, le MIBI est d'avis contraire et revendique de s'emparer des nouvelles technologies pour les soumettre à des fins artistiques. Ainsi, la peinture industrielle — de longs rouleaux de toile peints à l'aide de machines et utilisés pour couvrir de grandes surfaces intérieures et extérieures — du peintre Pinot-Gallizio illustre bien cette perspective du MIBI²².

²⁰ 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 Libres, 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/The MIT Press, 1989 ; Berréby, G. (ed.), *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, pp. 67-97.

²¹ Il existait une troisième organisation (Le comité psychogéographique de Londres) composée que d'une seule personne, Ralph Rumney.

²² Voir Pinot-Gallizio, G., « Discours sur la peinture industrielle et sur un art unitaire », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, pp. 31-35.

Tableau 2.1 : Généalogie du mouvement situationniste



L'Internationale lettriste fut fondée à Paris en 1952 par Guy Debord et un groupe de dissidents du mouvement *lettrisme* 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 France²³. Dès ses débuts, ce mouvement refuse toute doctrine et affiche un caractère subversif et anarchique. L'objectif principal de l'Internationale lettriste est de réunifier l'avant-garde culturelle en un mouvement nouveau pour une critique révolutionnaire de la société. Debord considérerait que le *lettrisme*, tout comme le surréalisme, était en voie de récupération culturelle par le système capitaliste. Ces avant-gardes avaient perdu leurs capacités 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 quotidienne »²⁴. 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 limite l'action individuelle, l'interaction sociale et supprime 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 vie »²⁵.

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,

²³ Voir Wolman, G.L., « À la porte » et « Le bruit et la fureur », dans Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 21 et p. 43 respectivement.

²⁴ Martos, J.F., *Histoire de l'Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 15.

²⁵ Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 96.

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* »²⁶. 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 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 décorations, d'architecture, d'urbanisme et de communication propres à provoquer des *situations* attirantes »²⁷. 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 individus »²⁸. Des études psychogéographiques de

²⁶ *Id.*, *La Société de Spectacle*, Paris : Gallimard, 1992, p. 165.

²⁷ *Id.*, *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 86.

²⁸ « Définitions », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 13.

Paris, Copenhague et Venise sont publiées dans la revue officielle de l'Internationale lettriste (*Potlatch*), de même que dans le *Bulletin de l'Internationale situationniste*. Cette redécouverte et appropriation de la ville est associées 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 variées »²⁹. 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 milieu »³⁰. Cette transformation du décor matériel de la vie quotidienne et des comportements est à la base même du concept de l'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 comportement »³¹. 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.

De 1957 à 1961, l'orientation politique et culturelle de l'Internationale situationniste est basée sur le « Rapport sur la construction de situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale » rédigé par Guy Debord³². 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

²⁹ *Ibid.*, p. 13.

³⁰ *Ibid.*, p. 13.

³¹ *Ibid.*, p. 13.

³² Debord, G., « Rapport sur la construction de situations [...], *op. cit.*, pp. 689-701.

passionnelle supérieure »³³. 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 seront approfondies et donnent lieu à de nombreuses productions culturelles. Sur le plan du cinéma, le film *Hurllement 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 Drouin³⁴. En architecture, certaines maquettes du projet d'architecture de *New Babylon* de Constant seront exposées au *Stedelijk Museum* d'Amsterdam³⁵. 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 de l'urbanisme

³³ *Ibid.*, p. 697.

³⁴ Voir « Dans les galeries de Paris », dans 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 Champs Libres, 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. (ed.), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste*, *op. cit.* En ce qui concerne l'exposition de la peinture industrielle, voir Pinot-Gallizio, G., « Discours sur la peinture industrielle et sur un art unitaire », *op. cit.*, pp. 31-35.

³⁵ Voir « Premières maquettes pour l'urbanisme nouveau », dans Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 286 ; Constant, « Une autre ville pour une autre vie », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, pp. 37-40, et « Description de la zone jaune », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, pp. 23-26.

unitaire qui sera développé par l'architecte Constant. Ce dernier propose les premiers designs de la ville situationniste. Au cours de cette période, 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 60, 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 concernant le 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 (Le Asger Jorn) et l'expulsion de plusieurs membres (travailleurs culturels). Au cours de cette période, le Belge R. Vaneigem et l'exilé hongrois A. Kotanyi 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 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 Strasbourg³⁶. Ce scandale suscite un large écho dans la presse et des actions judiciaires en raison du fait que la brochure a été publiée aux frais de l'Union Nationale des Étudiants de France³⁷. Ce texte fut reproduit en France et à l'étranger. Il critique sévèrement la complaisance et la participation des étudiants à la société capitaliste. Après une satire sur 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 transparaît dans les inscriptions poétiques sur les murs de Paris, le détournement d'affiches et de bandes dessinées³⁸. La popularité du situationnisme est à son apogée et se transforme en mode³⁹. 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 situationniste⁴⁰.

³⁶ 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.

³⁷ « Nos buts et nos méthodes dans le scandale de Strasbourg », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, octobre 1967, n° 11, pp. 23-31.

³⁸ Sur le rôle des situationnistes au cours de Mai 1968 voir 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.

³⁹ 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. Voir Robillard, Y. *Québec Underground 1962-1972*, Tome 2, Montréal : Éditions médiart, 1973.

⁴⁰ Voir Debord, G. et G. Sanguinetti, *Internationale situationniste : La véritable scission dans l'Internationale*, op. cit. Selon Jappe le titre est un détournement de *Les prétendues scissions dans l'Internationale* dans lequel Marx et Engel expliquaient l'exclusion des anarchistes en 1872. Voir Jappe, A., *Guy Debord*, Arles, Marseille : Éditions Sulliver et Via Valerino, 1995.

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 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.

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

Avant d'aborder la vision urbaine qui a caractérisé le mode de vie et l'œuvre de Patrick Straram, il est nécessaire de retracer son parcours au sein du mouvement situationniste à Paris et dans le milieu culturel québécois des années 60 et 70. Ce portrait de la vie de Patrick Straram permet d'illustrer à quel point son apprentissage intellectuel fut influencé par son expérience avec les membres de l'Internationale lettriste à Saint-Germain-des-Prés. L'analyse se déroule en deux temps. Dans un premier temps, on présente en détail la participation de Straram à l'Internationale lettriste, sa correspondance avec Guy Debord et l'introduction des idées situationnistes au Québec avec la publication du *Cahier pour un paysage à inventer*. Dans un deuxième temps, on présente un rapide portrait de Straram de 1960 jusqu'à sa mort en 1988. Ce survol permet de situer l'activité et la production culturelles de Straram qui sont analysées dans les chapitres subséquents.

L'apprentissage intellectuel de 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 15^e arrondissement à Paris⁴¹. 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 20. 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 même des orphelins et des enfants déshérités de la banlieue parisienne⁴². 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*.⁴³

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

⁴¹ 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 en fera part à plusieurs gens une fois arrivé au Québec, ce qui lui vaudra cet épithète. Patrick Straram le Bison ravi (anagramme de Boris Vian) est le nom qu'il adopte après son retour de la Californie en 1970.

⁴² Ségin, J.G, *Patrick Straram ou le Bison ravi : Entretien*, Montréal : Guernica, 1991, pp. 12-13.

• Straram couvre les Championnats du monde de cyclisme à Montréal en 1974 pour le journal *Le Jour*. Les articles avec photos sont reproduits dans *Bribes 2 : Le Bison ravi fend la bise*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, 1976. 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.

étroit quadrilatère limité au nord par la Seine, au sud, le boulevard Saint-Germain, à l'est, la rue Dauphine et à l'ouest, la rue Saint-Pères sise entre la Seine et le boulevard Saint-Germain. Straram habitera la chambre de bonne de l'immeuble de ses parents dans le 6^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 un site d'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'utiliser ... »⁴⁴.

Vers 1950-51, Straram se lie d'amitié avec Minou et André Petrowski. Les interviews de ces deux compagnons de jeunesse (voir Annexes I, pp. I-2-I-20) présentent deux perspectives quelque peu différentes sur leurs expériences à Saint-Germain-des-Prés. Celle de Minou offre la perspective d'une jeune femme de vingt ans qui travaillait de jour à l'*American Express*. Alors que celle d'André correspond à l'expérience d'un jeune homme qui s'adonnera avec Straram à faire la ronde des bars et des cafés et à mendier.

⁴⁴ 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 44 photos de Daniel Gagné. En feuilles (photocopie) sous chemise portant la note « première correction » à l'encre rouge. Voir l'annexe IV concernant l'origine de ce manuscrit.

Les interviews avec Minou et André Petrowski illustrent l'état de misère et de pauvreté qui régnait pour la jeunesse de ce quartier. Les jeunes demeuraient dans la rue ou partageaient des petites chambres de bonne. Après plus de trois mois à vivre dans la rue, Minou trouve une chambre de bonne à Passy qui n'avait pas de chauffage, d'électricité et de fenêtre. 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 publics⁴⁵. Les bars et les cafés sont alors devenus des hauts lieux de rencontres et d'échanges de l'avant-garde où se côtoyaient 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 (voir Annexe I, p. I-11). 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 chic! (voir Annexe I, p. I-8).

Et puis, il y avait les faux existentialistes, c'est-à-dire « les fils à papa qui voulaient prétendre être existentialistes, qui venaient en Vespa à quatre blocs de Saint-Germain, se foutaient en jeans pour faire dégueulasse. Ils se présentaient comme des existentialistes. Et puis, ils repartaient vers deux heures du matin coucher et manger chez papa et maman et se rhabiller » (voir Annexe I, p. I-19).

⁴⁵ Marchand, B., *Paris, histoire d'une ville XIX^e-XX^e siècle*, Paris : Éditions du Seuil, 1993, p. 275.

Ce phénomène n'est pas sans rappeler à Minou, critique de cinéma, le fameux film de Marcel Carré *Les tricheurs* : « Ça m'embêtait de voir que la vraie misère et la fausse misère se mélangeaient et qu'on ne faisait pas la différence...on avait l'air de tricheur...il y avait des tricheurs dans la bande...et je pense que Patrick était un peu tricheur là-dessus ... »⁴⁶.

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 incorporait le *Old Navy*, l'*Odéon*, le *Saint-Claude*, le *Carrefour*, la *Pergola*, le *Bonaparte*, la mère *Moineau* (voir Annexe I, pp. I-17 -I-18). André et Minou n'avaient cependant pas toujours accès à certains lieux parce qu'ils étaient trop sélects ou dispendieux, tels le *Flore*, les *Deux Magots*, le *Tabou* et la *Rhumerie Martiniquaise*. Selon Minou, Straram devait avoir accès à ces bars et cafés grâce à la réputation de sa famille dans le milieu culturel⁴⁷.

L'amertume que l'on peut détecter chez Minou et André 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. Les passages dans son œuvre ont tendance à faire l'éloge de cette expérience et de ce milieu.

⁴⁶ Séguin, J.G., *Mourir en vie Patrick Straram le Bison ravi*, (scénario), *op. cit.*, p. 415.

⁴⁷ 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 modèle 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 remplacés par les Deux Magots. Le samedi, le Tabou est remplacé par le Bal nègre de la rue Blomet ». Voir Caracalla, J.P., *Saint-Germain-des-Prés*, Paris : Flammarion, 1993, pp. 128-129.

Sartre, Algériens, Africains, musiciens, migrants, Dupont-Latin, Flore, Deux Magôts, 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*.⁴⁸

Cet extrait caractérise le style de Straram en ce qui concerne la description d'un espace urbain : une nomenclature de hauts lieux de rencontres associés à ses lectures. Cette nomenclature représente les données d'une géographie culturelle et sociale de Saint-Germain-des-Prés des années 50. 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 avant, 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* de la rue Maisonneuve.

Les dernières lignes de cet extrait présentent une liste de lecture. Cette association intime entre l'espace et 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 lettriste⁴⁹. Cette influence reflète leur désir de vivre pleinement et de manière éclatée sa jeunesse.

⁴⁸ Losay, M.F, *Cherche emploi, curriculum vitae*, Fonds Patrick-Straram, Bibliothèque nationale du Québec, mss 391/10-4, 1984-1987, p. 2.

⁴⁹ 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 *Les Lèvres nues*. Bien que l'importance de Lautréamont pour les surréalistes soit connue, voir Aragon, « Lautréamont et nous », *Lettres Françaises*, 1 et 8 juin 1967, rééd. Paris : Sables, 1992, on ne peut en dire autant pour le mouvement situationniste. Néanmoins, Guy Debord et Gil J. Wolman y réfèrent dans leur texte sur le « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n° 1, 1956 et dans plusieurs articles du *Bulletin de l'Internationale situationniste*.

Ces différentes lectures sont associées avec un autre lieu de 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
 enfoncement 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 solitude⁵⁰

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 énorme admiration. Cette perception de l'espace est aussi transposée à son appartement de Montréal au cours des années 70. 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 Cannettes où il 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 constitue cet espace rural où médite le marcheur solitaire. Cette trilogie spatiale forme l'espace social et culturel de son apprentissage intellectuel où « s'amorce entre les

⁵⁰ Straram, P., *4X4/4X4*, Montréal : Les Herbes rouges, p. 51.

délires/apprentissages à Paris, l'écrire un vivre ». Cette dernière expression est d'autant plus importante puisqu'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 lettriste⁵¹. Straram rencontre des interlocuteurs avec qui il partage des intérêts communs concernant l'intégration de la vie quotidienne à l'art, l'urbanisme, la littérature, la culture de masse et le cinéma. Ces champs d'intérêts sont à la base de la formulation éventuelle 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.

Le cinéma est une préoccupation importante des lettristes. Straram rencontre Gil Wolman et Guy Debord au moment où ces derniers créent 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 s'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

⁵¹ 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 ou 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*, BNQ, mss 391-5-16, p. 3.

est mort. Il ne peut plus y avoir de films. Passons si vous voulez au débat »⁵². 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 encore une fois de créer une nouvelle esthétique issue d'une avant-garde. Les échanges sur le cinéma entre Straram et Debord se poursuivront à travers leurs correspondances jusqu'en 1965. Un intérêt que Straram poursuit activement au Québec par la création de la cinémathèque le *Centre d'art de l'Élysée*, une brève carrière cinématographique et 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 (voir Annexe I, p. I-17). C'est au cours des années 1952-1953 que Chtcheglov écrit « 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 introduit 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.

⁵² Voir Debord, G., *Œuvres cinématographiques complètes, 1953-1978, op. cit.*, 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, passim.

Avec Ivan Chtcheglov, il faisait des folies...Il organisait des trucs, des dérives, des histoires...étrange...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 dérive⁵³.

Cette pratique de la dérive urbaine constitue une extension du mode de vie quotidien des membres de l'Internationale lettriste. Ce mode de vie bohémien offre une expérience urbaine différente de celle des travailleurs avec un horaire fixe⁵⁴. Les lettristes étaient donc beaucoup plus en mesure d'observer la transformation du milieu urbain, suite au processus de rationalisation de la planification de l'espace en cours. Leur propre quartier était en processus de réaménagement et certains lieux de prédilection de l'Internationale lettriste, telle la rue Sauvage, seront éradiqués. 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 incorporé et 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 culturel que la planification rationnelle et fonctionnelle était en train de transformer. Une situation qui se reproduira à nouveau pour Straram à Montréal au cours des années 1960-1975. Les espaces culturels auxquels il accordera tant d'importance seront transformés ou éradiqués par l'aménagement fonctionnel de l'espace.

L'une des manifestations les plus apparentes de l'influence du situationnisme dans l'œuvre

⁵³ Séguin, J.-G., *Mourir en vie Patrick Straram le Bison ravi*, (scénario), *op. cit.*, pp. 363-364.

⁵⁴ Voir Chorney, H., *City of Dreams : Social Theory and Urban Experience*, Scarborough : Nelson Canada, 1990, pp. 172-174.

de Straram est l'écriture métagraphique et le détournement. C'est au cours de son séjour à l'hôpital psychiatrique de Ville-Evrard, en 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 2.2). Ce procédé créatif l'accompagne tout au long de sa vie⁵⁵.

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 ne cesse néanmoins de continuer 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'avait profondément marqué. Cette nouvelle est un texte détourné à partir du roman de Ramon Gómez de la Serna *La veuve blanche et noire*. Straram substitue 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 60⁵⁶. 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.

⁵⁵ Straram, P., « Métagraphie, l'almanach manifeste », *La Barre du jour*, n^{os} 35-37, 1972, pp. 179-195, repris dans *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, 1975, pp. 107-123.

⁵⁶ *Id.*, *La faim de l'énigme*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, 1975, rééd. chez vlb éditeur, 1991.

AVANT LA GUERRE

L'Internationale Lettriste présente à la Galerie du Passage

66 métagraphies influentielles

de André-Frank Conord, Mohamed Daliou, 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 révolu-
tionnaire de *provocation* : ce qui se joue, c'est la prise du pouvoir. ”

Guy-Ernest DEBORD

GALERIE DU PASSAGE

Passage Molière — Entre les 83, rue Quincampoix et 157, rue Martin,
(Métro Rambuteau).

Téléphone : TUR. 42-39

Ouverture le 11 Juin à 17 heures.

L'introduction des idées situationnistes au Québec : Le *Cahier pour un paysage à inventer*

Au mois de mai 1960, paraîtra le premier numéro de la revue *Cahier pour un paysage à inventer*⁵⁷. Bien que le *Cahier* soit reconnu pour avoir introduit les idées situationnistes au Québec, il demeure encore peu étudié⁵⁸. Il importe alors de retracer l'histoire de la création de cette revue afin de situer son importance au sein de la vie et de l'œuvre de Straram. D'autant plus que le *Cahier* représente l'échec d'un regroupement situationniste à Montréal. Cette exégèse historique est basée sur la correspondance entre Debord et Straram de 1958 à 1965 et l'analyse des textes de Straram publiés dans le *Cahier*. Le tableau 2.3 retrace la chronologie de cette correspondance recueillie dans les trois fonds d'archives de Patrick Straram à la Bibliothèque nationale du Québec. Le tableau indique les dates de la correspondance de Straram à Debord (indiquées en caractères italiques et entre guillemets). Une attention toute particulière est réservée aux lettres de 1958 qui portent principalement sur l'établissement d'un dialogue entre eux et à celles de 1960-61 qui se rapportent à la publication du *Cahier*.

⁵⁷ 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. Jom, G. Ivain, G.E. Debord, L. Portugais, P. Straram. Le deuxième numéro devait être entièrement consacré au cinéma. À cet effet, Straram avait préparé en collaboration avec Gilles Carle une annonce de souscription et un questionnaire. Voir Annexe III.

⁵⁸ 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.

Tableau 2.3 Chronologie de la correspondance entre Guy Debord et Patrick Straram (1958-1965)¹

1958		
Date	Page	Référence
3 octobre 1958	4 p. manu.	mss 391-7-70
<i>(20 octobre 1958)</i>	<i>Entrée dans l'agenda de Straram : « lettre à G.E. Debord »</i>	
24 octobre 1958	1 p. manu.	mss 391-7-70
<i>(27 octobre 1960)</i>	<i>Mention de Debord (12 novembre 1958) d'une lettre de Straram datée du 27 octobre.</i>	
12 nov. 1958	2 p. manu.	mss 391-9-2
1960		
<i>(31 mai 1960)</i>	<i>Mention de Debord (21 juillet 1960) d'une lettre de Straram datée du 31 mai.</i>	
6 juillet 1960	1 p. manu.	mss 391-5-16
21 juillet 1960	1p. dact.	mss 391-7-70
26 juillet 1960	1 p. dact.	mss 391-5-16
??, ??, 1960	Carte postal de Debord à Straram. Posté de Munich (1) (mss 391-5-16)	
25 août 1960	5 p. manu.	mss 391-5-16
<i>(26 sept. 1960)</i>	<i>Mention de Debord (10 octobre 1960) d'une lettre de Straram datée du 26 septembre.</i>	
<i>(??, ????, 1960)</i>	<i>Mention de Debord (10 octobre 1960). Straram lui a fait parvenir deux lettres. l'une par bateau (avec des documents) et l'autre par avion.</i>	
10 octobre 1960	4 p. manu. & annexe	mss 391-5-16 & mss 391-3-3
11 octobre 1960	1 p. dact. & manu.	mss 391-5-16
<i>(??, ????, 1960)</i>	<i>Mention de Debord (31 octobre 1960) d'une carte postale de Straram de New York.</i>	
31 octobre 1960	6 p. manu. & annexe	mss 391-7-70
<i>(2 nov. 1960)</i>	<i>Entrée dans l'agenda de Straram : « Écrire Straram, Debord, (illisible) »</i>	
<i>(4 nov. 1960)</i>	<i>Mention de Debord (22 novembre 1960) d'une lettre de Straram du 4 novembre.</i>	
22 nov. 1960	2 p. manu.	mss 391-5-16
1961		
13 avril 1961	2 p. manu.	mss 391-5-16
1962		
25 mai 1962	1 carte postale	mss 391-5-16
4 août 1962	1 carte postale	mss 391-5-16
9 sept. 1962	1 carte postale	mss 391-5-16
27 sept. 1962(?)	1 carte postale	mss 391-9-2
??, ??, 1962	1 carte postale	mss 391-5-16
1965		
12 mai 1965	2 p. carte de souhait	mss 391-5-16

¹ Les entrées en italique correspondent aux dates des lettres de Straram à Debord identifiées dans les lettres de Debord et dans l'agenda de Straram. Les points d'interrogations indiquent l'absence ou l'illisibilité de la date.

Guy Debord et Patrick Straram : La reprise d'un dialogue

Le premier numéro du *Bulletin de l'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 connus, 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 nous⁵⁹.

Il se peut que Bernstein pensât à Straram et à Chtcheglov en écrivant ces lignes. Quoiqu'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 (voir Annexe II, *Lettre de Guy Debord datée du 3 octobre 1958*). Cette lettre est particulièrement intéressante pour illustrer l'orientation culturelle de l'agitation 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 sera la construction de situations, de « bâtir quelques ambiances ou fragments d'ambiances — d'expérimenter des

⁵⁹ Bernstein, M., « Pas d'indulgences inutiles », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 26.

comportements transitoires »⁶⁰. Debord précise que cet objectif est déterminé par l'état du climat social et politique en relation avec des bouleversements « économique-sociaux libérateurs ». Une conjoncture qui ne semble pas être en présence si on en juge par son exposé sur l'état des forces politiques et du prolétariat sur le plan international et français. 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 (présituationniste), ce qui laisserait à l'expression [l.e 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 politique⁶¹.

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'elles ne sont

⁶⁰ À moins d'indication contraire, les citations réfèrent à l'annexe II, pp. II-2-II-5 : *Lettre de Guy Debord à Patrick Straram datée du 3 octobre 1958*, BNQ, mss 391-7-70, 4 p.

⁶¹ Debord, G., « Rapport sur la construction des situations [...] », *op. cit.*, 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.

pas en mesure d'aborder les questions essentielles concernant 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 culture demeure le terrain où l'on puisse 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 seront 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 télévisés⁶².

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 60 pour que la gauche soulève ces questions.

Au cours de son existence, l'agitation situationniste dans le champ culturel s'inscrit au sein d'une politique révolutionnaire, soit de transformer la vie quotidienne et l'espace de la ville moderne au service de l'individu. En ce qui concerne les objectifs pratiques, Debord

⁶² « ... Une idée neuve en Europe » dans Debord, G., *Potlatch (1954-57)*, *op. cit.*, p. 50 et « Sur l'emploi du temps libre », *Bulletin de l'Internationale Situationniste*, juin 1960, n° 4, pp. 3-5.

recommande la propagande (développement théorique des positions de l'Internationale situationniste et la publicité 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 points 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 société⁶³. 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 monde⁶⁴. Cette évaluation critique des mouvements d'avant-garde inclut ceux des pays de l'Est, tels le constructivisme soviétique ou le réalisme socialiste. L'Internationale situationniste se positionne alors comme étant 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

⁶³ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁴ Voir *Id.*, « Rapport sur la construction des situations [...], *op. cit.*, pp. 689-701.

doit pas uniquement aboutir ou servir à une révolution culturelle ou politique. Il s'agit plutôt d'un objectif recherchant 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 au niveau de l'agitation 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, mais plutôt 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 et 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 compte tenu 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 60. En dernier lieu, il importe de qualifier l'utilisation du terme « effectif » 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 concernant le nombre de troupes ou de combattants dans une unité engagée dans un combat.

Le troisième point de cette lettre concerne l'état des effectifs français, italien, algérien et

allemand de l'Internationale situationniste. Ce faisant, 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 dernier et quatrième point de la lettre réfère uniquement aux positions culturelles de l'Internationale situationniste. Debord suggère à Straram de se remémorer leurs attitudes 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'ouvrir un dialogue avec Straram. Un dialogue qui ouvre les portes pour 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 ou le rôle de la poésie et de l'expression au sein de l'organisation (voir Annexe II, p. II-6-II-7). 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 » (voir Annexe II, p. II-6). 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 leurs décors matériels, i.e. à 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 québécois⁶⁵.

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 » (voir Annexe II, p. II-6). Ces quelques lignes offrent une clé importante pour comprendre Straram. Ce dernier 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 exploite déjà en 1958, puisqu'il est à l'emploi de Radio-Canada comme réalisateur et écrit des textes pour l'émission *Nouveautés dramatiques*.

Malgré leurs hésitations et les difficultés à entretenir un contact sérieux à travers un échange de lettres, celle du 12 novembre scelle un terrain d'entente et d'échange mutuel. 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 de l'Internationale Situationniste* en indiquant ou non les divergences et les regroupements de leurs chemins depuis quatre ans. L'invitation de Michèle Bernstein a donc été acceptée. Straram, ayant l'autorisation de publier les textes des bulletins et

⁶⁵ Straram. P., *Cahier pour un paysage à inventer*, op. cit., p. 92.

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 1960. 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, d'un commentaire sur l'émission radiophonique *Nouvelles Dramatiques*, d'un texte sur le caractère révolutionnaire de la poésie, et enfin d'un court texte de citations diverses revendiquant la diffusion de certains films dénonçant le fascisme⁶⁶.

⁶⁶ 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*, pp. 68-80 ; *Id.*, « Des hommes dans la cité pour le dire », *Cahier pour un paysage à inventer*, pp. 81-83 ; « Le bruit et la fureur », *Cahier pour un paysage à inventer*, pp. 84-86, édi. orig., *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 4 ; « La lutte pour le contrôle des nouvelles technologie de conditionnement », *Cahier pour un paysage à inventer*, 1958, pp. 86-88, édi. orig., *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, pp. 6-8 ; Straram, P. « Graal sous cellophane », *Cahier pour un paysage à inventer*, pp. 89-96 ; « Thèses sur la révolution culturelle », *Cahier pour un paysage à inventer*, p. 97, édi. orig., *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, pp. 20-21 ; Straram, P., « Sans commentaires », *Cahier pour un paysage à inventer*, pp. 98-99 ; « L'effondrement des intellectuels révolutionnaires », *Cahier pour un paysage à inventer*, pp. 100-101, édi. orig., *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, pp. 8-9 ; « Contribution à une définition situationniste du jeu », *Cahier pour un paysage à inventer*, pp. 102-103, édi. orig., *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, pp. 9-10.

Le *Cahier* ne déclare pas ouvertement son affiliation à l'Internationale situationniste, si ce n'est que par la brève mention dans l'introduction de la présence d'articles issus des deux premiers numéros du *Bulletin de l'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'utilise⁶⁷.

Ce passage réitère 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 de l'Internationale situationniste* : refus de toute doctrine ou idéologie et une volonté de regrouper les éléments de l'avant-garde, dans ce cas-ci, au Québec. L'objectif « d'analyser un contexte dont on voit trop bien qu'il faut modifier si l'on veut vivre une vie qui soit vivable » situe l'action révolutionnaire du *Cahier* dans le champ culturel et sur le terrain de la transformation de la vie quotidienne⁶⁸. Une ligne de pensée qui s'accorde avec celle de l'Internationale situationniste.

Le lecteur est introduit au situationnisme par les textes que Straram a sélectionnés dans différents numéros du *Bulletin de l'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 de l'Internationale situationniste* avec le *Cahier* et ensuite d'analyser les articles reproduits par Straram. Le *Bulletin* ressemble

⁶⁷ Straram, P., *Cahier pour un paysage à inventer*, op. cit., p. 5.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 5.

beaucoup plus à un journal qu'à une revue sur l'art, la politique ou la littérature. Il comporte normalement 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 par des photos de femmes en bikini, des cartes, des 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 de l'Internationale situationniste* a un caractère hermétique : il s'agit de l'organe interne d'un petit groupe de gens qui s'adresse surtout à des initiés. La mise en page et la forme du *Cahier* n'ont rien en commun avec le *Bulletin de l'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'automatisation 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 concernant l'urbanisme unitaire équivaut probablement à un hommage de Straram pour 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 psychogéographiques⁶⁹. 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 60 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 la 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 mouvements de contestation, en particulier le *beat generation* américain et les *angry young man* 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 les mêmes erreurs qui ont 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

⁶⁹ Le texte de Chtcheglov avait été adopté par l'Internationale lettriste en 1953. Il fut publié par dans le *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 1, 1958, pp. 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 ».

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 avec 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 aménagés »⁷⁰. 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 quotidienne⁷¹. 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

⁷⁰ Debord, G., « Thèses sur la révolution culturelle », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 20.

⁷¹ Huizinga, J., *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. du néerlandais par C. Serisia, Paris : Gallimard, 1951.

fondamentales du situationnisme. Cependant, le caractère disparate et décousu de la section de Straram et l'absence de commentaires spécifiques concernant 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 de saisir la ligne de pensée de ce mouvement.

L'intention de présenter le *Cahier pour un paysage à inventer* comme une revue de l'avant-garde se trouve sabordée par une présentation prétentieuse des collaborateurs et 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, « d'une fausse avant-garde qui en est encore à se montrer leur pipi » et d'une « internationale situationniste qui n'a d'internationale que le titre ». Bref, la réception des idées situationnistes dans le milieu culturel québécois fut négative⁷².

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 numéro⁷³. 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

⁷² Voir « L'opinion commune sur l'I.S., cette année (revue de presse) », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, décembre 1960, n° 5, p. 17. Il s'agit des extraits des revues critique du *Cahier pour un paysage à inventer* par Pilon, J.-G., dans *Liberté 60*, n° 9-10 ; Lockquell, C., *Le Devoir*, 17 juillet 1960 et Godbout, J., dans *Liberté 60*, n° 9-10, 1960.

⁷³ L'entrevue avec Gilles Carle n'a pas été retenue car le contenu prévu pour le *Cahier* n° 2 était entièrement consacré sur le cinéma et s'écartait de l'expérience situationniste.

Carle planifient de publier le bilan d'un questionnaire sur le cinéma qui aurait été envoyé à plus de cinquante personnes actives dans le milieu (voir Annexe III)⁷⁴. Le *Cahier* n° 2 reste à l'état de projet. Il est possible de spéculer que le manque de moyens financiers ait été la cause et que la réception critique du *Cahier* ait découragé Straram et les éventuels collaborateurs (voir Annexe I, p. I-20). Quoiqu'il en soit, Straram s'implique, au cours de cette période, dans le domaine du cinéma en créant avec le Dr 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 la... nous approuvons aussi l'usage que vous fait de nos textes et, précisément, la présentation que Patrick Straram en fait⁷⁵.

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 en tant que « réponse encourageante, un signe de reconnaissance dans la curieuse aventure qui se poursuit »⁷⁶. 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

⁷⁴ Ce questionnaire fut publié dans la revue mensuelle sur le cinéma du *Centre d'art de l'Élysée*. La revue n'a que trois numéros publiés au cours de l'année 1961. Le comité de rédaction était Jean-Paul Ostiguy, Fernand Benoit, Jean Billard, Gilles Carle et Patrick Straram. Voir *L'Écran*, n° 3, juin-juillet, 1961.

⁷⁵ *Lettre de Guy Debord*, 21 juillet 1960, BNQ mss 391-7-70.

⁷⁶ *Lettre de Guy Debord*, 25 août 1960, BNQ mss 391-5-16.

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 qui sert à 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 police »⁷⁷. 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.

La lettre du 25 août 1960 de Debord expose à nouveau la position situationniste concernant 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 radicalisera en une activité plus explicitement situationniste »⁷⁸. 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 à Straram. Ce dernier étant le seul situationniste au Canada. Cette radicalisation des collaborateurs est réitérée par Debord dans une lettre datée du 22 novembre 1960 (voir Annexe II, p. II-8) . Les différents passages concernant les gens associés au *Cahier* reflètent le caractère exclusif et autoritaire de l'Internationale situationniste qui sera marquée par d'innombrables exclusions.

⁷⁷ Straram, P. « Graal sous cellophane », dans *Id.*, *Cahier pour un paysage à inventer*, *op. cit.*, p. 92.

⁷⁸ *Lettre de Guy Debord*, 21 juillet 1960, BNQ mss 391-7-70.

Le *Bulletin de l'Internationale situationniste* n° 5, 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 américain »⁷⁹. Caractéristique de l'attitude cavalière de l'Internationale situationniste, la réaction hostile envers le *Cahier* est considérée comme étant 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 la disparition 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"(?) » (voir Annexe II, p. II-8). De plus, il considère qu'il serait parfaitement vain de « s'épuiser à monter une revue seule ou à peu près, ou avec l'apport extérieur lointain » (voir Annexe II, p. II-8). Malgré l'échec du *Cahier*, 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.

L'échec du *Cahier* sera aussi l'échec du projet d'un regroupement situationniste à Montréal. Quant à Straram, notre recherche démontre qu'il demeura fidèle aux idées de cette avant-garde qui l'a pratiquement formé intellectuellement.

⁷⁹ « Renseignement situationnistes », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 5, décembre 1960, p. 10.

Travailleur culturel et « gourou » de la contre-culture (1960-1988)

Cette participation à la fondation de l'Internationale lettriste au cours de sa jeunesse parisienne de 1952 à 1954 aura une profonde influence sur Patrick Straram. Il ne cessera tout au long de son existence d'explorer la critique situationniste de l'aliénation de la vie quotidienne urbaine à travers son activité et sa production culturelle et la modification de l'espace privé et public. Il conserve jusqu'à sa mort, en mars 1988, l'image du contestataire pur ayant refusé tout compromis et reconnaissance officielle des institutions.

Le cinéma et le jazz caractérisent la première phase d'activités et de productions culturelles de Straram 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 québécois⁸⁰.

Son premier emploi à Montréal comme stagiaire à Radio-Canada se termine brutalement suite à sa participation active dans la grève des réalisateurs⁸¹. L'aventure du *Cahier* terminée, Straram publie au cours de l'été un essai décrivant ses errances urbaines. Cette perception originale de Montréal fut plutôt bien accueillie⁸². De 1960 à 1963, Straram est le secrétaire général

⁸⁰ Dès son arrivée à Montréal, Straram fréquente la Bibliothèque municipale et lit tout ce qu'il trouve sur la littérature québécoise. Il appelait les écrivains interviewés sur les ondes pour les rencontrer. Le caractère progressiste des auteurs de l'Hexagone le conduit à s'associer avec eux. Ce qui explique la présence de Miron dans le *Cahier pour un paysage à inventer*. Voir, Straram, P., « Nationalité ? Domicile ? », *Parti pris*, vol. 2, n^{os} 10-11, juin-juillet 1965, pp. 52-59.

⁸¹ Pour Radio-Canada, Straram écrit des émissions de radio pour la série « À chacun son tour », et ensuite « Une demi-heures avec... », et puis des « Nouveautés dramatique ».

⁸² Voir Straram, P., « Tea for one » *Écrits du Canada Français* n^o 6, 1960, réédité dans *Id., Blues clair, tea for one/ no more tea*, Montréal : Les Herbes rouges n^o 113-115, 1983, 64 p. ; voir notamment la recension de Gilles Marcotte, *Le Devoir*, « Vie des lettres, Tea for one de Patrick Straram », 19 mars 1960, et de Nathalie Fredette, *Montréal en prose, 1892-1992*, Montréal : L'Hexagone, 1992, pp. 357-380.

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 la culture cinématographique de Montréal. L'*Élysée* comprenait des ateliers de discussions, un kiosque de livres et de revues sur le cinéma et, en plus du cinéma, la boîte à chansons « Le Chat noir » où se produisirent notamment Gilles Vignault, Pauline Julien, Jean-Pierre Ferland, Yvon Deschamps et le peintre Germain Perron. Straram admire le cinéma de la Nouvelle Vague et surtout Godard, à qui il vouera 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 commerciale du cinéma.⁸³ Bien que ses fonctions de secrétaire général au *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 » annonce le style et le caractère autobiographique qui caractérise l'œuvre de Straram. Il constitue un texte important pour l'énumération des œuvres littéraires, musicales et cinématographiques qui comptent pour lui et que l'on retrouvera abondamment citées dans toutes ses publications à venir⁸⁴. Dans cet

⁸³ En ce qui concerne le *Centre d'art de l'Élysée* voir Straram, P. « L'essai raté », *Cité Libre*, 13 année, n° 56, avril 1963, pp. 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 comporte une chemise consistant en 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 BNQ, mss 391-10-4.

⁸⁴ Straram, P., « 20,000 draughts sous les tables », dans Collectif, *Écrits de la Taverne Royal*, Montréal : Les Éditions de l'Homme, 1962, pp. 109-139.

ouvrage collectif 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 qui ne lui permirent 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 le jour même de sa présentation malgré la présence d'acteurs connus dans la distribution comme Geneviève Bujold, Pauline Julien, Patricia Nolin et Gilles Pelletier⁸⁵. Cet échec complet était justifié. Le film n'est qu'un assemblage de clichés maladroits empruntés à la Nouvelle Vague française. Le seul intérêt de ce film aujourd'hui 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 persécuté⁸⁶. 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*, *Les Cahiers du cinéma*, *Maintenant*, *Le Nouveau journal*⁸⁷. De

⁸⁵ Straram a conservé un dossier de plus de 100 critiques journalistiques du film *La terre à boire*, voir Fonds Patrick-Straram, BNQ, mss 391-10-3.

⁸⁶ *Id.*, « Nationalité ? Domicile ? », *Parti pris*, vol. 2, n° 10-11, juin-juillet 1965, pp. 52-80.

⁸⁷ Pour une liste complète des publications de Patrick Straram voir la bibliographie à la fin de cet ouvrage. Deux publications de Straram portent directement sur le cinéma, soit les recensements de films, que Straram qualifie de bulletins d'information, des 28 semaines à TV Hebdo, *One + one cinémarx*

même, il publie une chronique de cinéma dans *Sept-Jours*, *TV Hebdo* et *MacLean*, trois publications à large diffusion.

Straram participe en 1963 à l'aventure de *Parti pris* au sein duquel il publie une chronique de jazz. Après une absence prolongée, il y retourne de 1965 à 1967 en tant que secrétaire de rédaction et maintient une chronique intitulée « Interprétation de la vie quotidienne » (voir Annexe IV, extrait 1, pp. IV-7-IV-8). 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*⁸⁸. Au cours de cette période, il publie deux textes concernant l'identité culturelle et son intégration au Québec à partir de sa propre expérience. Trois ans plus tard, il publie deux autres textes relatant son expérience californienne⁸⁹. Pilier de la jeune Cinémathèque québécoise dès sa création, Straram fréquente tous les tavernes et 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'*Asociacion Española* de Pedro Rubio Dumont. Ce lieu est l'objet de plusieurs écrits de Straram au cours des années 70.

La deuxième phase du parcours de Patrick Straram se déroule en Californie de janvier

& *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 et Éditions Québécoises, 1971.

⁸⁸ Voir « Truckin' », *La Barre du jour*, hiver 1972, pp. 116-133.

⁸⁹ Voir Straram, P. « Nationalité ? Domicile ? », *Parti pris*, *op. cit.*, et « Le manuscrit trouvé à même la terre Québec », *Parti pris*, vol. 3, n^{os} 3-4, 1965, pp. 89-93. Straram examine dans ces deux textes la question de l'identité culturelle dans le contexte québécois. Trois ans plus tard, au cours de son voyage en Californie, Straram aborde à nouveau cette question qu'il définit dans le cadre de l'américanité et de son expérience de dérive au sein de la contre-culture américaine. Il adopte alors l'image de l'amérindien errant et le nom de Patrick Straram le Bison ravi, voir « A la santé de Rudi Dutschke et quelques autres folk-rock Mirakellenwasser », *Parti pris*, vol. 5, n^o 8, 1968, p. 65-72, et « D'exil Fragment », *Parti pris*, vol. 5, n^o 7, 1968, pp. 56-57.

1968 jusqu'en 1971. De cette errance de deux années dans les milieux hippies de la côte californienne, il revient avec une nouvelle apparence physique qu'il conserve 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'estime⁹⁰. 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 coffee au no name bar & vin rouge Valley of the moon* révèle que Straram considère ce mouvement complètement récupéré par le système capitaliste et il rejette son mysticisme qui conduit à une certaine apathie politique. À son retour à Montréal en 1970, il sera brièvement emprisonné à Sainte-Anne de Belmont 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 70. Dès son retour de la Californie, Louis Geoffroy, François et Marcel Hébert des Herbes Rouges, Léandre Bergeron (Cinémathèque québécoise) et Victor-Lévy Beaulieu aux publications de l'Aurore, lui témoignent 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 de gauche

⁹⁰ *Id.*, *Irish coffee 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 coffee au no name bar & vin rouge Valley of the moon », *Lettres des auteurs québécois*, 1972, pp. 158-159 et celle de Jean Basile, « Recensions d'Irish coffee ... », *Mainmise*, n° 17, novembre 1972, pp. 16-17. Il publiera antérieurement sous forme de journal tabloïd un premier compte rendu de sa dérive californienne qui fut éventuellement incorporé dans *Irish coffee [...]*, voir Straram, P., *En train d'être en train vers où être, Québec...*, Montréal : L'Obscène Nyctalope, 1971, 28 p., 112 ill.

québécois (Jean-Marc Piotte, Gilles Groulx et Gaétan Tremblay) et Edgar Morin⁹¹. Il continue de publier des chroniques de cinéma et des essais dans de nombreuses revues, tels les *Cahier du Cinéma*, *La Barre du jour*, *Hobo Québec*, *Stratégie*, *Maintenant*, *Cinéma Québec* et *Le Jour*. De 1974 à 1976, il publie plus de sept livres, dont deux en collaboration, qui ne seront pas de grands succès de librairie⁹². En 1972, la revue *Hobo Québec* lui consacre un numéro spécial consacrant ainsi son image de pur contestataire dans le milieu culturel québécois⁹³. En 1974, Straram est un de ceux qui organisent et animent l'Atelier d'expression multidisciplinaire (l'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 seront 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 1975⁹⁴. Straram participe activement aux activités de l'ATEM et circule dans les cégeps de la province pour donner des ateliers d'animation et de discussion. De septembre 1978 à septembre 1979, Straram ne produit qu'une émission importante, *Blues clair* diffusée à Radio-Canada. Entre-temps, sa santé s'est considérablement détériorée. En mai 1981, il est hospitalisé pour une période de

⁹¹ Monat, P., *Vive les animaux*, Québec : Archives du Vidéographie, 1971 (29 min.). Ce film a été présenté à deux reprises au cours du mois de septembre 1999 à la Cinémathèque québécoise. Straram, Piotte, 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.

⁹² Straram, P., *4x4/4x4*, Montréal : Les Herbes rouges, 1974 ; *Id.*, *Questionnements socra/critiques*, 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 Piotte, Pio le fou, *Gilles, cinéma Groulx le Lynx inquiet*, Montréal : Cinémathèque québécoise/Éditions québécoises, 1971, et Jean-Marc Piotte, Madeleine Gagnon, Patrick Straram, *Portraits du voyage*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, 1975.

⁹³ *Hobo Québec Spécial Straram*, Montréal : *Hobo Québec*, n^{os} 9-11, octobre-novembre 1973.

⁹⁴ Voir « Dossier contre-culture », *Lectures*, vol. 2, n^o 11, août 1995.

dix-huit mois au cours de laquelle il subit l'ablation d'un poumon qui le laisse fort amoindri. Sa production littéraire de 1983 à sa mort se limite à quelques publications laissant transparaître son état de détresse morale et matérielle⁹⁵. Il s'en expliquera dans un film vidéo tourné quelques mois avant son décès le 6 mars 1988⁹⁶. Le film *Mourir en vie* de Jean-Gaétan Séguin, tourné plusieurs fois par semaine, 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 lui disparaissait un personnage central de la scène culturelle montréalaise des années 60 et 70 qui, jusqu'au bout, refusa de se ranger et resta fidèle à son expérience situationniste sans s'apercevoir qu'elle était révoquée⁹⁷. 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.

⁹⁵ 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, 128 p., *Id.*, *Mots musique, quelle histoire ce cinéma*, Montréal : Éditions du Pôle, texte sur une gravure originale de Monique Dussault.

⁹⁶ Voir Annexe IV. 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.

⁹⁷ Parmi les éloges posthumes, il faut signaler le dossier que lui consacra la revue *Inter*, « Patrick Straram le Bison ravi Réellement », n° 41, 1988, pp. 29-36 ; le collectif « Patrick Straram le Bison ravi, Paris 1934-Montréal 1988 », *Levée d'encre* n°s 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, pp. 436-458 et Roy, A., « Patrick Straram. Court article pour un long salut », *24 images*, n° 38, Montréal, été 1988.

Chapitre 3

Les fondements de la vision urbaine du mouvement situationniste

L'analyse de la vision urbaine du situationnisme se divise en deux parties. La première partie consiste en un examen de la critique situationniste de la ville moderne. Cette critique du fonctionnalisme est à la base de l'élaboration des théories architecturales et des théories urbaines situationnistes. La deuxième partie expose les fondements de la vision urbaine de ce mouvement, de l'Internationale lettriste à l'Internationale situationniste.

3.1 La critique situationniste de la ville moderne

La critique situationniste de la planification rationnelle et fonctionnelle sera articulée dans la revue *Potlatch* de l'Internationale lettriste et le *Bulletin de l'Internationale situationniste*. L'examen de cette critique de l'architecture et de l'urbanisme modernes couvre quatre aspects principaux. Il s'agit du rôle de l'urbanisme dans le cadre de la société du spectacle ; de la destruction du milieu urbain ; du rôle de l'urbanisme en tant qu'instrument de contrôle social et en tant que technique d'isolation et de séparation de l'individu.

Spectacle, urbanisme et pouvoir

La critique de l'architecture et de l'urbanisme modernes de l'Internationale situationniste est indissociable de la critique de *La Société du Spectacle* de Guy Debord¹. Depuis sa parution en

¹ Voir Debord, G., *La Société du Spectacle*, Paris : Gallimard, 1992. Dorénavant les citations concernant *La Société du Spectacle* sont consignées par l'abréviation SdS suivi 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 et 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.

1967, il est communément admis au sein des médias et du grand public (le spectateur) 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, multimédias, 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 90 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 critique de Debord à une simple théorie 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 monde de la vision, le produit des techniques de diffusion massive des images » (SdS, 5). Il considère les technologies d'information et de communication et la dimension médiatique comme un aspect « restreint » et « la manifestation superficielle la plus écrasante du spectacle » (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 substitués par la contemplation passive d'images.

L'épigraphe de *L'Essence du Christianisme* au premier chapitre de *La Société du Spectacle* n'est pas sans indiquer 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 l'impuissance 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 économique du capitalisme 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 de l'individu est vécue en fonction de sa capacité 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 marchande en est arrivée au stade où l'usage 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

donné et relancé par tous les moyens d'information. 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 au niveau de la production et, depuis la deuxième révolution industrielle, au niveau 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 clé 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 accapare à son profit 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 sera 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 conduit à dissoudre « 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'activités humaines est le produit de l'urbanisme qui est 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 principaux apports positifs sont « l'adaptation à des fonctions pratiques, l'innovation technique, le confort, le bannissement de l'ornement surajouté »². 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 immobile)³.

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 inspiré par le Style international.

Les situationnistes articulent une critique de la ville rationnelle au moment où le

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

³ *Ibid.*, p. 12.

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* bureaucratique »⁴. Il en est de même pour la modernisation de la France et de Paris dont le mouvement situationniste est témoin des ravages et des excès. Il s'agit, entre autres, de l'aménagement des grands ensembles en périphérie des villes françaises, la construction des villes nouvelles et la destruction des quartiers parisiens pour l'aménagement de grands ensembles et complexes administratifs (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 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 par le processus d'embourgeoisement et la hausse des prix de locations, entraîne l'exode graduel des familles à bas revenu. Pour l'Internationale situationniste, la restauration des

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

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

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 passa 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 le *Bulletin de l'Internationale situationniste* rapportent fréquemment la transformation des espaces urbains qu'ils ont privilégiés au cours de leur dérive urbaine. L'un des premiers est la rue Sauvage, un lieu privilégié des jeunes lettristes pour effectuer leur dérive. *Potlatch* déplore la destruction de cet espace urbain 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 « 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 Flamand⁹.

⁶ « L'urbanisme comme volonté et comme représentation », *Bulletin de l'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.

⁹ *Ibid.*, pp. 224-225.

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 la transformation de la ville comme spectacle : « un supplément aux musées, pour les touristes promenés en autocars de verre »¹⁰. 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 rationnel et fonctionnel. L'architecture et l'urbanisme sont alors considérés en tant qu'instrument de planification de l'espace de la société spectaculaire.

L'urbanisme moderne : Un instrument de contrôle social

Selon les situationnistes, le programme de l'aménagement de la ville rationnelle équivaut à un mode d'existence spécifique, celui de « la vie définitivement partagée en îlots fermés, en société surveillée ; la fin des chances d'insurrection et de rencontre ; la résignation automatique »¹¹. Ce faisant, l'urbanisme réussit « à maintenir l'ordre établi sans recourir à l'indélicatesse des mitrailleuses »¹². 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 sociales. Cette critique des situationnistes anticipe les travaux sur l'espace et le pouvoir d'Henri Lefebvre et de Michel Foucault¹³. Haussmann

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

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

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

¹³ Il importe cependant d'indiquer que les historiens de la ville, tel 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 la forme de la cité baroque.

lui-même reconnaissait que la construction des grands boulevards permettait une meilleure circulation des troupes pour mâter la révolte dans les quartiers populaires de Paris. En ce qui concerne la métropole moderne, Le Corbusier est la bête noire pour les mouvements d'avant-garde opposés au fonctionnalisme. *Potlatch* ne l'épargne pas en le qualifiant de « protestant modulator, le Corbusier-Sing-Sing, le barbouilleur de croûtes néo-cubistes »¹⁴. Alors que Haussmann agrandit la rue « pour commodément amener du canon », Le Corbusier, lui, supprime la rue pour que « la prison devienne l'habitation modèle »¹⁵.

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 (voir Annexe II, p. 10). 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

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)*, *op. cit.*, 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

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 leurs transformations 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 bouleversent [*sic*] »¹⁹.

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

Commune de Paris, voir « Documents : Raisons d'une réédition », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 12, septembre 1969, pp. 109-111. En 1975, Lefebvre donne sa version des faits : « On [*Lefebvre, Debord et Michele 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, pp. 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, pp. 69-85.

¹⁸ « Documents : Raisons d'une réédition », *Bulletin de l'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 », *Internationale situationniste 1958-1969*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1997, p. 697.

1965. 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 marchandise »²⁰. 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 « A chacun selon ses faux besoins », les besoins déterminés et produits par le système économique que le pillage précisément rejette²¹.

Il ne s'agit donc pas d'une perspective révolutionnaire de l'urbanisme, mais d'une révolte contre l'économie marchande. L'encadrement théorique 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, *Potlatch* 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 publics qui se trouvent partout dans la ville.

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

²¹ *Ibid.*, p. 4-5.

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 civilisation²².

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 labyrinthienne 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* concernant le 32^e congrès de l'Interpol. En 1963, l'Interpol envisagea 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 délits »²³. Et enfin, pour l'Internationale situationniste, la vague de construction d'abris antiatomiques au début des années 60 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'isolation des individus. Les abris illustrent 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” »²⁴.

Certains historiens de la ville, architectes et urbanistes partagent la critique situationniste de l'urbanisme moderne en tant qu'instrument de contrôle social. Debord, lui-même, cite

²² Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 71.

²³ « L'urbanisme comme volonté et comme représentation », *op. cit.*, p. 13.

²⁴ « Géopolitique de l'hibernation », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, p. 6.

Mumford pour indiquer que l'utilisation des moyens de communication s'avère très efficace pour contrôler le processus d'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 silence »²⁵. Cette critique anticipe les débats actuels en ce qui concerne le rôle des technologies d'information et de communication et la planification urbaine. Ainsi, la prolifération des villes forteresses aux États-Unis depuis les années 80 semble confirmer le caractère carcéral de la planification urbaine que dénonçaient les situationnistes. L'accès à de nombreux lieux publics (centre d'achat, métro, promenade souterraine) est de plus en plus contrôlé par diverses agences de sécurité et sous surveillance de caméras électroniques. En Angleterre, les experts estiment qu'il y a plus de 500 000 caméras de surveillance en opération²⁶. 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 gardées 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 urbaine²⁷. En 1961, l'Internationale situationniste considérait que « si les nazis avaient connu les urbanistes contemporains, ils auraient transformé les camps

²⁵ « Commentaires contre l'urbanisme », *op. cit.*, p. 34.

²⁶ « Big Brother Turning into a Big Bother », *The Globe and Mail*, 25 mai 1999, p. 16.

²⁷ Voir Graham, S., S. Marvin., *Telecommunications and the City : Electronic Spaces, Urban Places*, London : Routledge, 1996 ; Graham, S., « Geographies of surveillant simulation », dans Crang, M., P. Crang et J. May (eds), *Virtual Geographies : Bodies, Space and relations*, London, New York : Routledge, 1999, pp. 131-148 ; Garreau, J., *Edge City : Life on the New Frontier*, New York : Doubleday, 1991 ; Christopherson, S., « The Fortress City : Privatized Spaces, Consumer Citizenship » dans Amin, A (ed.) *Post-Fordism : A Reader*, Oxford : Blackwell, 1994.

de concentration en H.L.M. »²⁸. 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 production 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) »²⁹. L'urbanisme rationnel et fonctionnel constitue pour l'individu « une éducation capitaliste de l'espace »³⁰. Et, dans la société du spectacle, « l'urbanisme idéal est la projection dans l'espace de

²⁸ « Commentaires contre l'urbanisme », *op. cit.*, p. 33.

²⁹ Kotanyi, A. et R. Vaneigem, « Programme élémentaire du bureau de l'urbanisme unitaire », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, p. 18.

³⁰ *Ibid.*, p. 16.

la hiérarchie sociale sans conflit »³¹. Un idéal que les situationnistes considèrent en voie d'accomplissement avec la réalisation des villes nouvelles, des banlieues et de 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 opprimer »³².

L'urbanisme : Une technique d'isolation et de séparation

Le chapitre sur l'aménagement du territoire dans *La Société du Spectacle* est introduit par une citation du *Prince* de Machiavel. Ce dernier met en garde tout seigneur contre une cité au sein de laquelle le peuple est accoutumé 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 la circulation.

L'urbanisme est entrevu comme la « technique même de la séparation » parce qu'il aménage le déploiement de l'équipement des forces technologiques de la société bureaucratique moderne. Il constitue une technique de dispersion et de séparation des « 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 la ville de Mourenx (fondée sur le mono-emploi de sa population dans le complexe pétrochimique de Lacq) (voir Illustration 3.1 et 3.2) illustre bien l'urbanisme moderne en tant que technique de séparation. Sarcelles inaugure en France la politique des grands

³¹ « Commentaires contre l'urbanisme », *op. cit.*, p. 34.

³² *Ibid.*, p. 36.

ensembles (plus de 500 logements). Au cours de l'année 1954, on y édifia 13 000 logements. De plus, afin de réduire les coûts, le promoteur négligea de construire des équipements.

Selon l'Internationale situationniste, l'aménagement de Sarcelles illustre le phénomène de la glaciation de la vie quotidienne et de l'isolement. 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 éprouvaient au milieu des grandes tours monotones. À son tour, l'aménagement de Mourenx 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 12 000 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 toutes identiques. Finalement, les dirigeants habitent à Pau, à Toulouse ou à Paris³³. Pour les situationnistes, Mourenx, tout comme Brasilia, est considérée comme un microcosme de la *Weltanschauung* bureaucratique. Ces villes illustrent 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 au service des fonctionnaires.

Selon l'Internationale situationniste, la ville rationnelle, basée sur la séparation des différents secteurs d'activités humaines, conduit et participe à l'isolement et l'appauvrissement de la vie quotidienne :

³³ « Critique de l'urbanisme », *op. cit.*, p. 8.

Illustration 3.1**La ville de Sarcelles**

Source : « **La Nature captive** : À Sarcelles, la « réserve » du paysage magnanimement reconstitué par les urbanistes », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 9, août 1964, p. 11.

Illustration 3.2**La ville de Moux**

Source : « **La ville de Moux** », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, p. 8.

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, combinés à l'absorption obligatoire d'un spectacle également répétitif³⁴.

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 est opérée 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 exprimé l'univers illusoire et spectaculaire (images) 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 fantômes, 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 plexiglass, de cellophane, qui les isole de leur peine et des mortifications de la vie, — monde d'illusionnistes professionnels, entourés de leurs dupes crédules.³⁵

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 mode 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

³⁴ Debord, G., « Perspectives de modifications conscientes de la vie quotidienne », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, p. 23.

³⁵ Mumford, L., *La cité à travers l'histoire*, op. cit., p. 681.

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 incontrôlable.³⁶

Dans *La Société du Spectacle*, le détournement de l'expression « le monde est désormais à sens unique » signifie que l'individu écoute et le spectacle parle. Le parallèle entre Mumford et Debord est d'autant plus intéressant parce que tous deux partagent la même prémisse de base. 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 personnel »³⁷. La différence, c'est que les situationnistes préfèrent l'individu au corps social. Ainsi, que ce soit la critique de l'automatisme par Asger Jom 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 techniques »³⁸, 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'urbaniste³⁹. L'individu est alors séparé du phénomène urbain et de

³⁶ *Ibid.*, p. 638.

³⁷ *Ibid.*, p. 639.

³⁸ *Ibid.*, p. 639.

³⁹ « Programme élémentaire du bureau de l'urbanisme unitaire », *op. cit.*, p. 16.

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 conservent ⁴⁰.

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 Marx »⁴¹. Le capitalisme construit donc l'espace à son image : une société bureaucratique et de consommation. 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 de l'Internationale situationniste. Pour les

⁴⁰ « Critique de l'urbanisme », *op. cit.*, p. 6.

⁴¹ « Programme élémentaire du bureau de l'urbanisme unitaire », *op. cit.*, p. 16.

situationnistes, la vie quotidienne constitue l'unique réalité face à l'irréalité de la société du spectacle considérée comme étant plus réel. 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 des techniques de séparation du spectacle qui a conduit à le déposséder 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 de l'urbanisme unitaire.

3.2 Les multiples facettes de l'urbanisme unitaire

La vision urbaine situationniste subit plusieurs modifications et le concept de l'urbanisme unitaire sera redéfini fréquemment par les situationnistes. Ces modifications sont dues aux divergences idéologiques concernant l'orientation politique et culturelle du mouvement. La présente analyse retrace l'évolution conceptuelle de l'urbanisme unitaire au cours des trois périodes historiques du mouvement situationniste. D'abord la période de l'Internationale lettriste de 1954 à 1957 qui correspond à l'orientation de base de l'urbanisme unitaire. Ensuite, la période dite « culturelle » de l'Internationale situationniste de 1957 à 1961. Et enfin, la période dite « politique » qui s'étend de 1962 jusqu'à la dissolution en 1972 de l'Internationale situationniste. Les différentes orientations de l'urbanisme unitaire sont liées l'une à l'autre. Elles expriment de façons différentes la vision utopique de la ville situationniste associée à la transformation de la vie quotidienne et de l'espace.

Le Formulaire pour un urbanisme nouveau (1952-1957)

Le jeune lettriste Ivan Chtcheglov, alias Gilles Ivain, est le premier à formuler la vision urbaine du mouvement situationniste. Le « Formulaire pour un urbanisme nouveau » présente les bases théoriques et pratiques de l'architecture et de la planification d'une ville expérimentale basée sur le concept de l'urbanisme unitaire⁴². Chtcheglov propose la création d'une ville expérimentale dont l'architecture et la forme urbaine peuvent être modifiées par ses habitants. L'aménagement spatial et les constructions architecturales de la ville consistent en un rassemblement et en 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 — Quartier Noble et Tragique (pour les enfants sages) — Quartier Historique (musées, écoles) — Quartier Utile (hôpital, magasins d'outillage — Quartier Sinistre, etc. »⁴³. 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. Il 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.

⁴² Chtcheglov, I., « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, pp. 15-20.

⁴³ *Ibid.*, p. 19.

Espace fonctionnel versus espace ludique

Le « Formulaire pour un urbanisme nouveau », de 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 débiles ont contribué aux bouleversements nécessaires à la transformation de la vie quotidienne. Il en est de même pour les surréalistes et la recherche du subconscient qu'ils ont appliquée à la peinture, le cinéma, 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 perdu »⁴⁴. L'échec de ces avant-gardes se mesure par la récupération dans le circuit commercial, institutionnel et politique de leurs productions culturelles. Néanmoins, *Potlatch* considère que le travail accompli par ces avant-gardes ne peut être nié et demeure actuel. La transformation de la vie quotidienne est d'autant plus urgente dans la métropole moderne qui 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 mort »⁴⁵. Il

⁴⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁵ Constant, « Une autre ville pour une autre vie », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 37.

en est de même pour l'architecture qui 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 l'aliénation matérielle de l'humain. « Entre l'amour et le vide-ordure automatique la jeunesse de tous les pays a fait son choix et préfère le vide-ordure », déplore Chtcheglov⁴⁶. *Potlatch* considère donc que le potentiel de la production moderne dans toutes ses sphères d'activités 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, les enquêtes sociologiques de l'époque indiquent que « 75 % des habitants des grands ensembles rêvent de posséder un pavillon avec un jardin »⁴⁷. 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 résolue à connaître toutes les conditions du capitalisme moderne et les combattre »⁴⁸. 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 authentique »⁴⁹. 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 vécu**. Les

⁴⁶ Chtcheglov, I, « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *op. cit.*, p. 18.

⁴⁷ « Critique de l'urbanisme », *op. cit.*, p. 9.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 9.

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 ennuyés »⁵⁰. 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'agir. Pour Chtcheglov, « l'architecture est le plus simple moyen d'*articuler* le temps et l'espace, de *moduler* la réalité, de faire rêver »⁵¹. 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 en construire des nouveaux sur la base d'un aménagement ludique, afin de libérer l'instinct de construction de l'individu. *Pollatch* 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 *Pollatch* et l'Internationale situationniste. La notion de jeu est basée sur une adaptation des thèses de Huizinga⁵². 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 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

⁵⁰ Chtcheglov, I., « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *op. cit.*, p. 16.

⁵¹ *Ibid.*, p. 16.

⁵² Huizinga, J., *Homo Ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris : Gallimard, 1972.

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-Genève)⁵³.

Ces propositions d'aménagement mettent en évidence la nécessité de s'approprier l'espace urbain afin de transformer la vie quotidienne et d'intégrer les arts dans le quotidien. 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 habitants »⁵⁴. L'appropriation de l'environnement urbain par les citoyens s'étend jusqu'au contrôle de l'ambiance sonore et de l'éclairage du milieu urbain⁵⁵. Tout aspect du milieu urbain,

⁵³ Debord, G., « Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris », *Postlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, pp. 203-206. Cet article est aussi un détournement d'une enquête par les surréalistes concernant les 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. Les situationnistes ne sont pas les premiers à proposer que les œuvres d'art soient incorporées à même les lieux publics et l'abolition des musées. Étienne Cabet (1788-1856), *Voyage en Icarie*, 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.

⁵⁴ Chtcheglov, I., « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *op. cit.*, p. 16.

⁵⁵ L'incorporation d'éléments sonores et de la lumière dans la production culturelle situationniste a fait l'objet de quelques expériences. En 1951, Debord et Jacques Fillon s'adonnent à des expériences de constructions métagraphiques tridimensionnelles basées sur le son et un jeu de lumière (une sorte de sculpture sonore et lumineuse). Voir Fillon, « Tout ordre neuf », dans Debord, G., *Postlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, pp. 116-119. Fillon publie un texte d'analyse concernant la construction sonore et l'architecture, voir « De l'ambiance sonore dans une construction plus étendue », dans Debord, G., *Postlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, pp. 164-166. Et enfin, Wyckaert conçoit un projet orchestral pour « une peinture à la chaîne avec division du travail sur la base de la couleur », voir « Le détournement comme négation et comme prélude », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, décembre 1959, n° 3, p. 11.

si minime soit-il, doit être uni et manipulé 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. Ainsi, un fonctionnalisme passionnant incorpore le rapport psychologique entre la fonction, la construction et l'usage de l'espace urbain.

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 50 en France. Une telle géographie ne permet donc pas d'analyser l'impact psychologique du milieu sur l'individu. Pour ce faire, 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 individus »⁵⁶. La psychogéographie est considérée 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 toutes autres composantes 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 faire écho au courant de la géographie humaniste de la fin des années 60 et 70⁵⁷. Les travaux en géographie de Relph, Entrikin, Hopkins, Ley et en

⁵⁶ Debord, G., « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les Livres nus*, n° 6, p. 11.

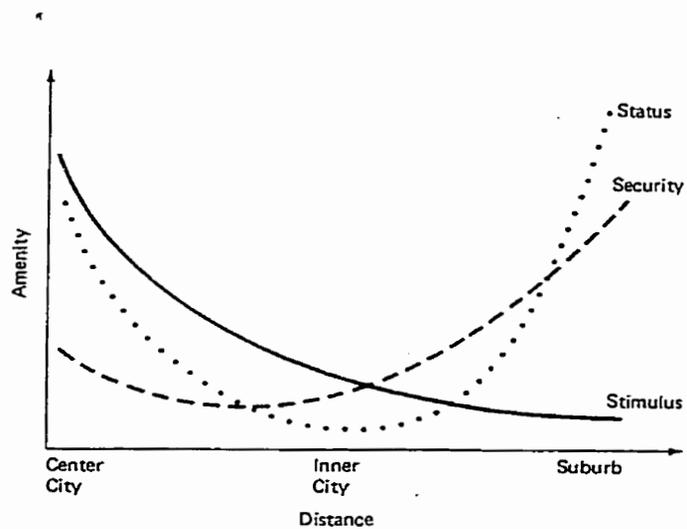
⁵⁷ Voir Entrikin, J.N., « Contemporary Humanism in Geography », *Annals Association American Geographer*, 66, pp. 615-632 ; Relph, E., « Phenomenology », dans : Harvey, M.E. et B.P. Holly (eds), *Themes in Geographic Thought*, London, New York : Croom Helm, St.-Martin's Press, 1981 ;

architecture de Norberg-Schultz sur le sens des lieux, se concentrent principalement sur l'analyse du milieu géographique en relation avec les aspects cognitifs et affectifs de l'homme⁵⁸. Certains de ces travaux, en particulier ceux de Relph, présentent des conclusions similaires en ce qui concerne l'aménagement rationnel et fonctionnel de la ville. 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. Par exemple, le schéma relationnel illustrant le rapport entre la perception existentielle de l'espace urbain au niveau des aménités, démontre que plus on est près du centre-ville, plus le stress s'accroît et plus on en est éloigné, plus le sens de sécurité croît (Illustration 3.3). Le phénomène est le même pour le stimulus (élevé au centre-ville) et l'ennui (associé à la banlieue). Un détournement situationniste de ce schéma permet alors d'illustrer les variations du caractère affectif des unités d'ambiance entre le centre-ville, les quartiers centraux et la banlieue. De plus, ce schéma confirme la critique situationniste concernant la glaciation de la vie quotidienne qui caractérise la vie de banlieue (zone d'ennui).

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, pp. 181-192 ; *Id.*, « Humanistic Geography », *Annal Association American Geographer*, 66, 1976, pp. 266-276 ; Buttimer, A., « Grasping the dynamism of the life-world », *Annal Association American Geographer*, 66, 1976, pp. 277-92.

⁵⁸ 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 », *op. cit.* ; Ley, D., « Modernism, post-modernism and the struggle for place », dans Agnew, J. et J. Duncan (eds), *The Power of Place : Bringing Together the Geographical and Sociological Imaginations*, London : Unwin Hyman, pp. 44-65 ; Norberg-Schulz, C., *Genius loci : Toward a Phenomenology of Architecture*, New York : Rizzoli, 1980.

Illustration 3.3 **Modèle schématique de certaines composantes des surfaces d'aménités de la ville américaine⁵⁹.**



⁵⁹ Source : Ley, D., *The Social Geography of the City*, New York : Harper and Row, 1983.

Il est possible d'établir de nombreuses relations entre les multiples courants de la géographie humaine et la psychogéographie. Élaboré au cours des années 50, 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 basée sur l'urbanisme unitaire. Il s'agit donc de « l'observation active des agglomérations urbaines d'aujourd'hui et l'établissement des hypothèses sur la structure d'une ville situationniste »⁶⁰.

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 présente et future pour la construction de situations. La psychogéographie correspond au projet révolutionnaire situationniste de la transformation de la vie quotidienne et de l'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 en tant que sujet historique et maître à la fois des moyens de production et de son espace.

⁶⁰ Debord, G., « Rapport sur la construction des situations [...] », *op. cit.*, p. 698.

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 totale. (SdS, 178)

La psychogéographie, ça 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 spectateur. Le psychogéographe arpente le milieu urbain et s'approprie l'espace en modifiant son sens et en adoptant un comportement de vie ludique. Finalement, il cherche à découvrir les aménagements architecturaux et urbains qui serviront de prototypes pour la ville situationniste future.

L'analyse de l'espace psychogéographique est basée sur la dérive en tant que 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 planification d'un complexe architectural. 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 joue sur le noir, le blanc et le gris pour indiquer l'attraction et la répulsion des lieux pour 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 moindre se répartissant la gamme des gris⁶¹.

⁶¹ Breton, A., « Pont-Neuf », *La clé des champs*, Hollande : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1967, p. 277. On aborde plus en détail la relation entre le surréalisme et la ville dans la section portant sur la dérive.

La suggestion cartographique de Breton est cependant limitée à la perception de l'espace d'un individu. En ce qui concerne la psychogéographie, le but est de représenter les articulations psychogéographiques de la cité moderne basée sur les données et résultats établis et compilés par un relevé du 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 habituels⁶².

On remarque que le caractère psychogéographique du quartier de la Contrescarpe est présenté comme une constatation évidente. 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 selon ses rapports avec la morphologie sociale. Pour ce faire, 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 ville⁶³.

Le développement de la cartographie « influentielle » fut de courte durée (1957-1958). Elle a donné lieu à la production d'au plus de deux cartes par Debord et Asger Jom : *Guide psychogéographique de Paris : discours sur la passion de l'amour : pentes psychogéographiques de la dérive et*

⁶² Debord, G., « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *op. cit.*, p. 6.

⁶³ Debord, G., « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, novembre 1956. Ce texte est reproduit dans le *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, pp. 19-23

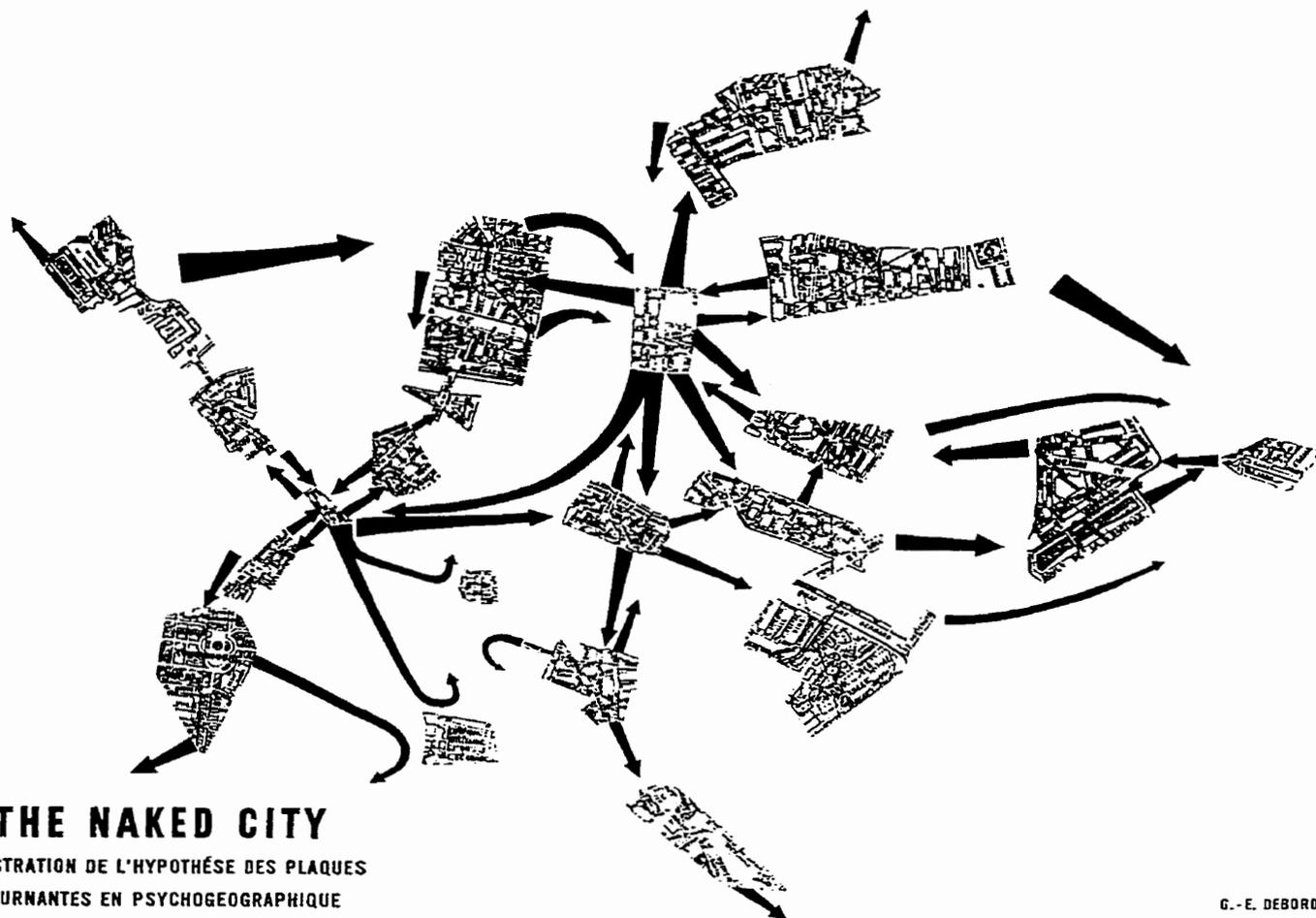
localisation d'unités d'ambiance (1956) et la plus connue, *The Naked City : illustration de l'hypothèse [sic] des plaques tournantes psychogéographiques* (1957) (Illustration 3.4 et 3.5)⁶⁴. La construction des cartes se fait à partir d'une autre technique situationniste de l'urbanisme unitaire, soit le détournement. Il s'agit du processus d'appropriation d'éléments esthétiques préfabriqués pour la construction d'une œuvre supérieure. La cartographie « influentielle » des unités d'ambiance de la ville de Paris est basée sur la rectification et l'amélioration de vieilles cartes et vues photographiques 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 étant les « premiers portulans » de l'urbanisme unitaire.

The Naked City (Illustration 3.5) constitue une représentation cartographique des unités d'ambiance de Paris résultant des dérives et des études psychogéographiques des situationnistes depuis *Potlatch*. On remarque que le Plateau Baubourg, situé un peu au nord du centre de la carte, constitue, avec ses multiples flèches, le *sommet psychogéographique* central de Paris. Baubourg occupe en quelque sorte le rôle de centre-ville (principe de centralité) dans la cartographie « influentielle » de Debord et Jom. À l'opposé d'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 ont un triple sens. Elles indiquent le changement affectif du

⁶⁴ Selon la recension des œuvres de Debord par Gonzalez, il existerait deux autres cartes (non-publiées) psychogéographiques, 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 nuit, 1998, p. 135.

Illustration 3.5

Carte psychogéographique de Paris par Guy Debord et Asger Jorn intitulée : *The Naked City* : illustration de l'hypothèse [sic] des plaques tournantes psychogéographiques (1957)



milieu, l'orientation du courant psychogéographique entre les diverses unités d'ambiance et enfin la distance affective entre elles.

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 nomenclature⁶⁵. En ce qui concerne cette recherche, la cartographie situationniste est étudiée dans le cadre spécifique du développement d'outil 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 cartes situationnistes se démarque des cartes urbaines traditionnelles.

In place of a totalising and distant view of the city, they [*les cartes de Debord et Jorn*] offer a fragmentary and partial portrayal of its spaces ; and in place of the rhetoric of neutrality characteristic of much map making, they draw attention to their fabricated nature, and to the ways in which, as Wood put it, they have been “chopped and manipulated, selected and coded”.⁶⁶

À première vue, il est vrai que le collage opéré 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 même pas rattachées à une composante visuelle cartographique en arrière-plan. L'observation de Pinder est juste dans la mesure où l'on compare la carte en fonction des principes de la planification rationnelle et fonctionnelle de la ville. Par contre, si on envisage la cartographie « influentielle » dans le cadre de l'urbanisme unitaire, ces cartes

⁶⁵ Pour une analyse détaillée de la cartographie de Debord et Jorn, voir McDonough, T.F., « Situationist Space », *October*, n° 67, 1994, pp. 5-7 ; Pinder, D., « Subverting cartography : the situationists and maps of the city », *Environment and Planning A*, 28, 1996, pp. 405-429 ; Sadler, S., *The Situationist City*, Cambridge, Massachusetts, London, England : The MIT Press, 1998.

⁶⁶ Pinder, D., « Subverting Cartography : the situationists and maps of the city », *op. cit.*, p. 421. Pinder analyse les cartes de l'Internationale situationniste dans le cadre du questionnement critique de la cartographie et de son caractère hégémonique et totalitaire. Il faut cependant tenir en ligne de compte que le caractère subversif de la cartographie situationniste s'inscrit beaucoup plus dans le cadre d'une recherche méthodologique afin de représenter visuellement la planification et l'aménagement psychogéographique de l'espace en fonction de l'urbanisme unitaire.

représentent la totalité des unités d'ambiance de la ville de Paris. En d'autres mots, la cartographie « influentielle » offre, elle aussi, une vision distancée 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 synchrétique : elle expose dans son ensemble le terrain passionnel « objectif » des espaces psychogéographiques de Paris. Tels les océans et les masses continentales forment un tout qui représente la terre, les plaques tournantes et les *pentés psychogéographiques* (flèches) forment un tout représentant les unités d'ambiance de la ville de Paris. Il est peu prudent d'estimer les caractéristiques spécifiques pour toutes représentations visuelles des espaces psychogéographiques des villes 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 côte à côte dans le *Bulletin de l'Internationale situationniste* d'un précieux intitulé « Carte du pays tendre » (1656) et d'une photo aérienne d'Amsterdam (*Une zone expérimentale pour la dérive*) n'offre point l'image d'un espace affectif fragmenté (Illustration 3.6). Mis à part cet exemple, l'utilisation de précieux pour la cartographie « influentielle » n'a pas été plus développée par l'Internationale situationniste. Cette voie fut toutefois discutée dans *Potlatch* où on a insisté sur le fait que cette forme cartographique exprime 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).⁶⁷

⁶⁷ « Pourquoi le lettrisme ? », dans Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 179.

Illustration 3.6 Juxtaposition d'un précieux intitulé « Carte du pays tendre» (1656) et d'une photo aérienne d'Amsterdam (*Une zone expérimentale pour la dérive*)⁶⁸



Carte du pays de Tendre, 1656.



Une zone expérimentale pour la dérive. Le centre d'Amsterdam, qui sera systématiquement exploré par des équipes situationnistes en avril-mai 1960.

⁶⁸ Source : *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 14-15.

La cartographie « influentielle » et la méthode de relevé de terrain (dérive) ne sont pas poursuivies par l'Internationale situationniste. Ce phénomène s'explique en partie 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 milieu »⁶⁹. 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 jeu »⁷⁰. La dérive, en tant que comportement ludique-constructif dans le milieu urbain, constitue une pratique révolutionnaire pour l'urbanisme unitaire beaucoup plus efficace que celle de 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.

⁶⁹ « L'urbanisme unitaire à la fin des années 1950 », *op. cit.*, p. 15.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 15.

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 casinos »⁷¹. C'est dans le vieux Paris, « au niveau de la complexité de la ville ancienne », que les situationnistes entrevoient les formes et les constructions spatiales éventuelles de la ville expérimentale de l'urbanisme nouveau⁷².

Les situationnistes s'appliqueront à trouver ces espaces à travers la dérive et la psychogéographie, tout en adoptant un mode de vie urbain qui correspond à celui de la future ville expérimentale⁷³. 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 dans les deux cartes psychogéographiques de Debord et Jom (Illustration 3.4 et 3.5).

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 medico-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 Sauvage⁷⁴.

⁷¹ Chtcheglov, I., « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *op. cit.*, p. 15.

⁷² Debord, G., « Positions situationnistes sur la circulation », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 36.

⁷³ En 1954, *Potlatch* déclarait « Nous expérimentons des comportements, des formes de décoration, d'architecture, d'urbanisme et de communication propres à provoquer des *situations* attirantes », Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 86.

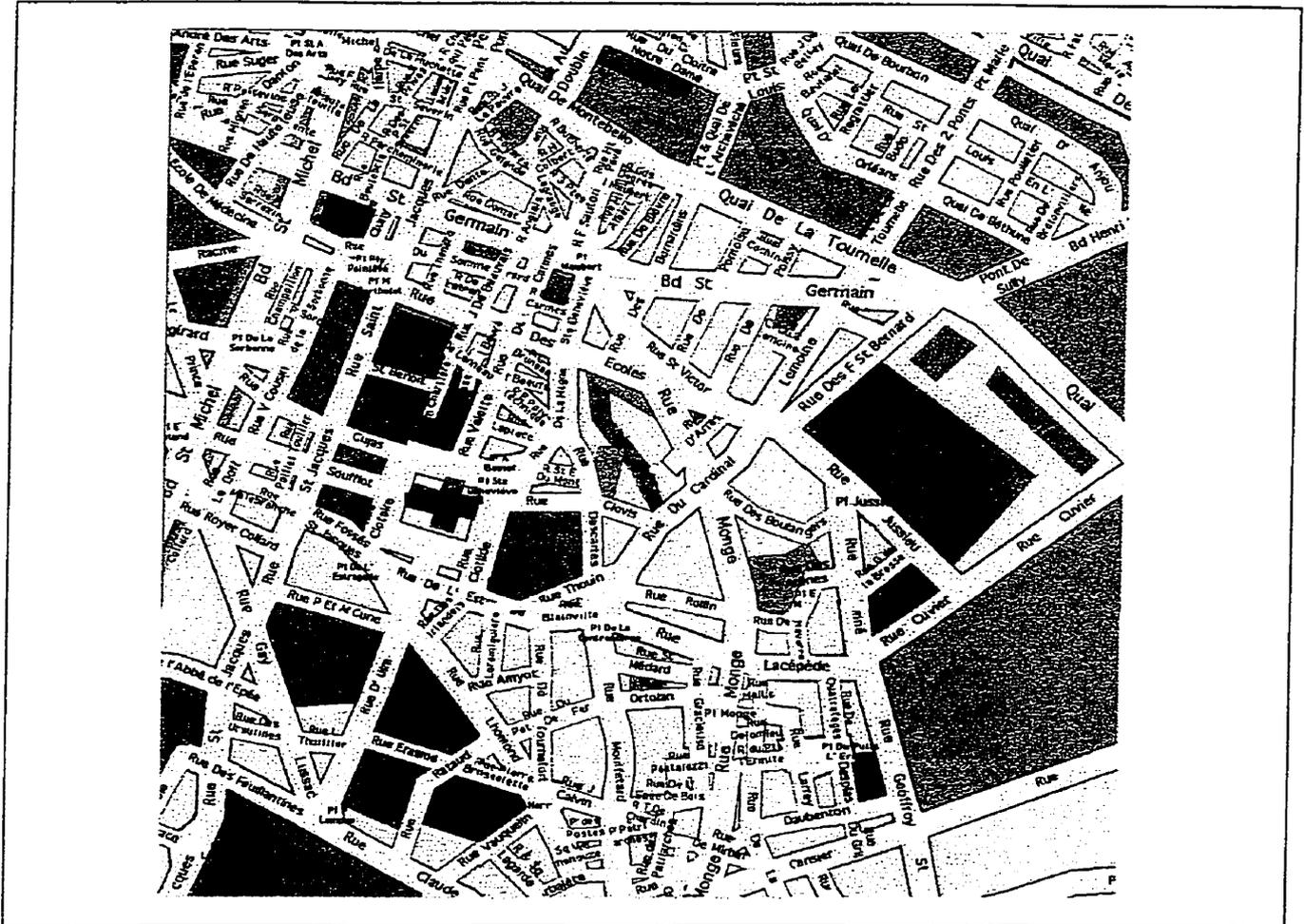
⁷⁴ *Ibid.*, p. 208.

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'homogénéité 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 (quartier juif, chinois et nord-africain, etc.).

L'urbanisme unitaire est mouvant et mobile. Il est sans frontière puisqu'il « prétend constituer une unité totale du milieu humain où les séparations, du type travail-loisirs, collectifs-vie privée, seront finalement dissoutes »⁷⁵. Ainsi, l'interpénétration de l'espace privé et public constitue pour les situationnistes une caractéristique importante de l'espace urbain. C'est le cas, entre autres, du *Continent de la Contrescarpe* qui a tant fasciné les membres de l'Internationale lettriste. L'élément clé de la description cartographique de ce *Continent* est la rue Mouffetard (Illustration 3.7). 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.). 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. 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 échelle des tendances au jeu de construction et à l'urbanisme mouvant ». Par exemple, Khatib suggère de détruire les pavillons existants du

⁷⁵ *Id.*, « Positions situationnistes sur la circulation », *op. cit.*, p. 36.

Illustration 3.7 Carte du *Continent de la Contrescarpe*.



Cette cartographie du *Continent de la Contrescarpe* est basée sur la description suivante :

Sommairement, le Continent Contrescarpe se superpose au centre du V^e arrondissement, isolé par la structure de ses rues des activités de divers points de Paris dont il est géographiquement assez voisin. Cette zone est délimitée au nord par la rue des Écoles ; au nord-ouest par la rue Jussieu ; à l'est par les rues Linné et Geoffroy-Hilaire ; au sud-est par la rue Claude Bernard ; à l'ouest par la rue Ulm, le Panthéon, la rue Valette. Une seule grande voie nord-sud — la rue Monge — la traverse en sa partie orientale.

Mais pour délimiter précisément le Continent, il faut soustraire des zones frontières, qu'il influence plus ou moins fortement mais qui sont cependant distinctes : la Montagne-Genève au nord ; toute la partie qui s'étend à l'est de la rue Monge ; et même une étroite zone qui borde la rue Monge à l'ouest. Le Continent proprement dit, à l'intérieur des limites fixées plus haut, s'arrête probablement aux rues des Patriarches, Pestalozzie, Gracieuse, Lacépède (ces rues en étant exclues) ; à la place de la Contrescarpe qui est son extrême avancée vers le nord ; aux rues Blainville, Laromiguière, Lhomond et de l'Arbalète (ces rues y étant incluses). Il apparaît donc que sa surface est réduite. Elle-même se subdivise nettement en une partie est (Mouffetard) très animée, et une partie ouest (Lhomond) désertique. Il faut cependant ajouter, en dehors de ces limites, une avancée de la zone déserte : la rue Pierre Curie qui va, à l'ouest de la rue Ulm jusqu'à la rue Jacques. On peut également considérer comme des avancées — moins marquées — de la zone Erasmus-Seneuil (surtout cette dernière) et au sud la rue Lagarde. On peut de même rattacher à la zone-Mouffetard les alentours immédiats de l'église Médard et, au sud-est, les rues orientées autour du square Scipion (rue de la Clef, rue du Fer à Moulin, etc.)

Source : « Position du Continent Contrescarpe », *Les Livres nus*, n° 8, mai 1958, pp. 38-40 et www.proloc.com.

quartier des Halles et d'y « édifier des labyrinthes perpétuellement changeants à l'aide d'objets plus adéquats que les cageots de fruits et légumes qui sont la matière des seules barricades d'aujourd'hui »⁷⁶. L'étude des Halles par Khatib illustre aussi la double fonction de la psychogéographie situationniste. Il s'agit à la fois d'une analyse descriptive des unités d'ambiance du quartier, et de propositions concrètes pour l'aménagement ludique de l'environnement urbain qui vont dans le sens de l'urbanisme unitaire d'une ville à venir.

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 brille par son 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 belles apparences »⁷⁷. 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 venir »⁷⁸. Il n'est donc pas surprenant que la statue de Chateaubriand en forme du dieu qui représente les frontières (terme), ait attiré les psychogéographes situationnistes.

⁷⁶ Khatib, A., « Essai de description psychogéographique des Halles », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, p. 17.

⁷⁷ Bernstein, M., « Le Square des Missions Étrangères », dans Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 110.

⁷⁸ Chtcheglov, I., « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *op. cit.*, p. 18.

L'inspiration pour une nouvelle forme d'urbanisme provient aussi du domaine de la peinture. Certaines peintures représentent 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'attirance de cette œuvre⁷⁹.

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 plaît au situationniste : « Dans les peintures de Chirico (période des Arcades) un *espace vide* crée un *temps bien rempli* »⁸⁰ (Illustration 3.8). En d'autres mots, l'urbanisme unitaire cherche à redéfinir le temps et l'espace par l'absence et 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 Wolmann⁸¹. Située à la Barrière de La Vilette, Place Stalingrad, la rotonde est un exemple d'architecture néoclassique. Elle constitue une maquette d'un espace d'urbanisme unitaire de par sa vue panoramique sur le canal d'Ourcq que Debord compare aux peintures de Claude Lorrain (Illustration 3.9). L'unité d'ambiance est ici créée par la dichotomie

⁷⁹ Debord, G., « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *op. cit.*, pp. 13-14.

⁸⁰ Chtcheglov, I., « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *op. cit.*, p. 18.

⁸¹ Debord, G., « Deux comptes rendus de dérives », *Les Lèvres nues*, n° 9, novembre 1956, pp. 10-13.

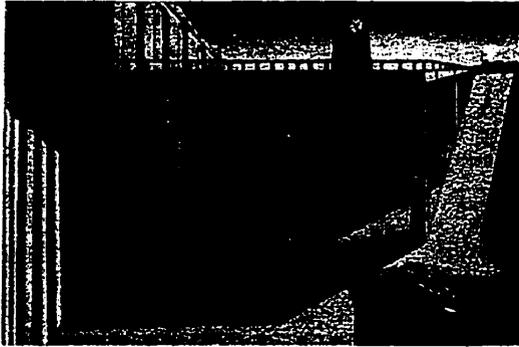


Illustration 3.8
Chirico, Giorgio de (1888-1974)
Station Montparnasse (1914)



Illustration 3.9
Gellée (Lorrain), Claude
The return of Odysseus (1644),
Musée du Louvre, Paris.

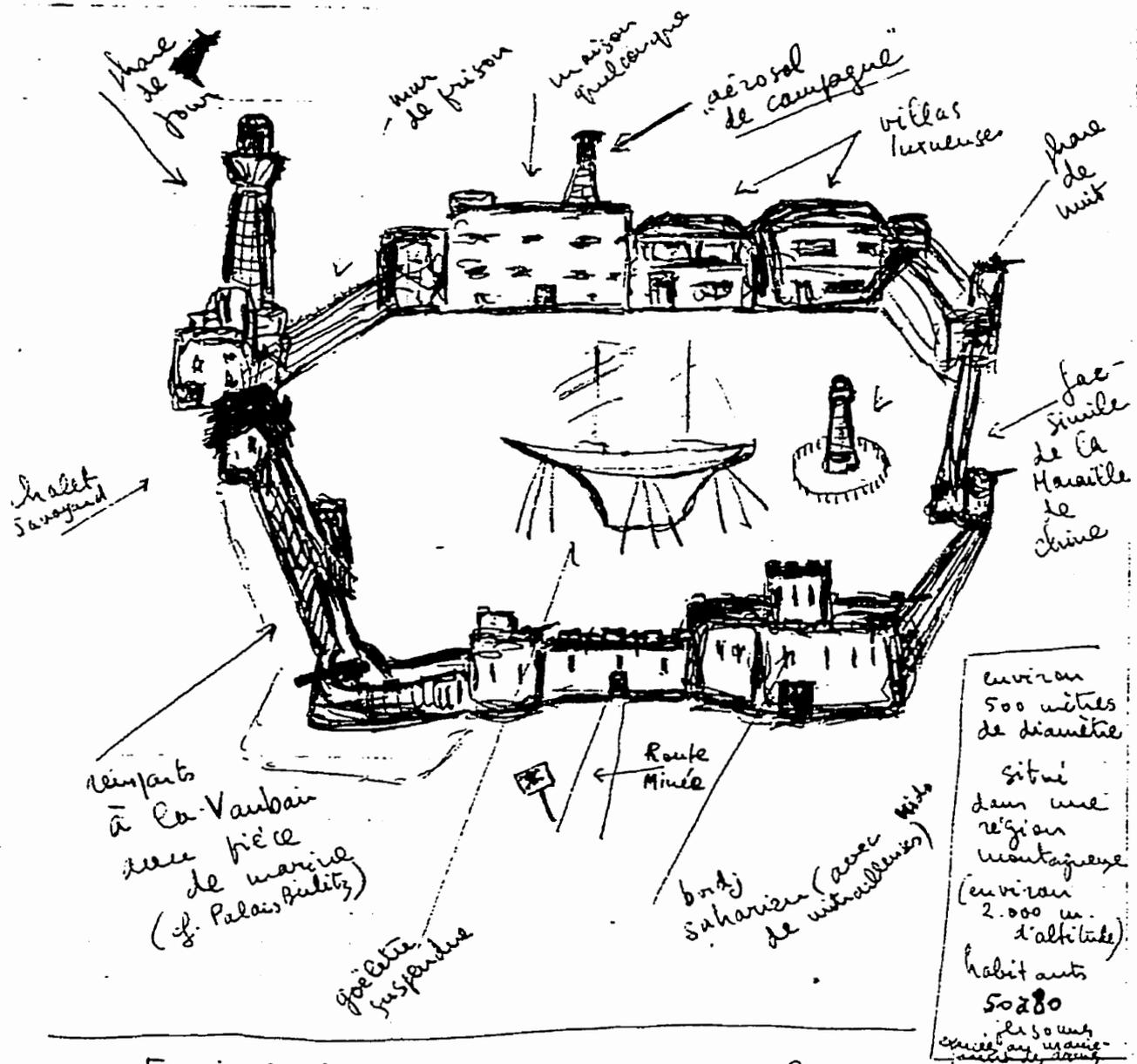
entre l'architecture néoclassique de la rotonde et le passage à très proche distance de la courbe de métro suspendu. L'attraction psychogéographique de cet ensemble rappelle « les illustrations, pour les livres des très jeunes écoliers, où une intention didactique fait réunir sur une seule image un port, une montagne, un isthme, une forêt, un fleuve, une digue, un cap, un pont, un navire, un archipel »⁸². 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 (i.e. unité d'ambiance). L'ensemble de ces éléments révèle le caractère baroque de l'urbanisme unitaire. 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 3.10). Il s'agit d'une forteresse peuplée de 50 280 personnes exercées au maniement d'armes et protégée par un nid de mitrailleuses et une route minée. Le croquis de Debord est particulièrement intéressant au niveau de l'adaptation des caractéristiques architecturales et urbaines de l'urbanisme unitaire. Le village est basé sur 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 incorpore 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 à l'ouest. L'éclairage de la forteresse est fourni par deux phares, l'un pour le jour et l'autre pour la nuit. Un seul élément précise le caractère affectif de l'espace, le mur de frisson. Le bateau situé au centre de la forteresse est en honneur à 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.

⁸² *Ibid.*, p. 10.

Illustration 3.10

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



ESSAI POUR UNE TRANSPPOSITION BAROQUE-INFLUENTIELLE
LE DU VILLAGE DÉFENDU

(La goëlette suspendue est là simplement comme monument élevée à Gilles Ivain)

- antécédents historiques :
- ① Palissades du Fort West.
 - ② Blaager des Boërs.
 - ③ Le ring des Huns.

antécédents moins proches parce qu'il ne participe pas de la forme circulaire :

- Le bordj saharien
- Le camp de la Légion romaine

Des individus très divers ont ébauché par des démarches apparemment de même nature, quelque 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 déterminant⁸³.

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 au niveau de l'architecture et de 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 3.11). Debord et Asger Jorn ont admiré ce facteur qui ramassait quotidiennement des pierres le long de sa route postale pour bâtir au jour le jour sa maison idéale dans son jardin de Hauterives. Sur le plan architectural, le caractère baroque de l'urbanisme unitaire n'est pas limité à une ornementation surajoutée de l'espace. 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. »⁸⁴.

C'est au niveau des formes architecturales que l'emploi du détournement figure principalement 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 entrevoit même

⁸³ « L'architecture et le jeu », dans Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 155.

⁸⁴ Chtcheglov, I., « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *op. cit.*, p. 19.



Illustration 3.11

***Le Palais idéal* du facteur Cheval bâti dans son jardin de Hauterives.**

Cet édifice est une synthèse baroque composé de plusieurs styles (hindoue, grec, chinois). La façade ouest mesure vingt-six mètres de longeurs ; et celle du nord quatorze et celle du sud douze. La hauteur varie de huit à dix mètres. Une galerie (est-ouest) de vingt mètres de long et de deux mètres de large traverse le Palais.

Le Palais idéal incorpore un labyrinthe aménagé de sculptures hétéroclites.



Illustration 3.12

***Merzbau* de Kurt Schwitters.**

Vue avec blanes fenster (fenêtre bleu)
Hannovre, Photographe, c.1930

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 dynamiques »⁸⁵. Cette description n'est pas sans faire écho au « Merzbau » du dadaïste Kurt Schwitters que les situationnistes donnaient en exemple pour une architecture baroque⁸⁶. Schwitters étend la technique de collage et de recyclage à travers la réalisation d'une sorte de sculpture en forme de colonne qui envahit tout l'espace de son atelier et qui va jusqu'à traverser le plafond (Illustration 3.12). Cette sculpture devenue architecture incorpore dans sa composition toutes sortes d'objets familiers. Il en est de même pour les maquettes de *New Babylon* de Constant qui correspondent à des échafaudages métalliques.

Le stade baroque de l'urbanisme unitaire correspond au détournement d'une panoplie de styles architecturaux, que ce soit au niveau d'un édifice ou au niveau 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'abolir les musées et de redistribuer les œuvres dans les cafés et bars, ou encore, d'ouvrir les prisons au grand public et d'en faire des sites touristiques. Cette amalgamation de formes et de styles architecturaux est basée sur l'idée que « tous les éléments, pris n'importe où, peuvent faire l'objet de rapprochement nouveau »⁸⁷. L'aménagement d'un milieu urbain sur la base d'un éclectisme historique de l'architecture est supposée conduire à la richesse de l'unité d'ambiance.

⁸⁵ Debord, G., et G. J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n° 8, mai 1956, p. 8.

⁸⁶ Voir Collectif, *Schwitters* (Catalogue MNAM), Paris : Centre Georges-Pompidou, 1994 et Elderfield, J. *Kurt Schwitters*, London : Thames and Hudson, 1985.

⁸⁷ Debord, G., et G. J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *op. cit.*, p. 2.

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 servir⁸⁸.

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

Il est inévitable d'établir une relation entre le détournement de forme architecturale 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 la construction architecturale d'un édifice détourné, il incorpore la coprésence de 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 reconstruit minutieusement dans une ville tout un quartier d'un autre »⁸⁹. Cette reconstitution d'un quartier ne ferait qu'embellir le caractère déroutant de l'existence dans la ville situationniste. 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.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 3.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 7.

Le caractère 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 tout. (SdS, 189)

Les situationnistes considèrent ce stade 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, sous la ville de l'urbanisme unitaire « chacun habitera dans sa "cathédrale" personnelle ». L'aménagement d'une ville à partir des principes de l'urbanisme unitaire consiste en la construction de « "cathédrales" personnelles », qui constituent autant d'expressions des passions de l'individu et de l'espace qu'il s'est approprié. La ville situationniste apparaît sous un désordre dynamique dont l'équilibre est maintenu par l'individualité des espaces.

La vision urbaine de l'Internationale lettriste s'inspire donc de l'imaginaire 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. Ayant adopté une politique de non-participation, 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, le mode expérimental de

nouveaux comportements conduit quelques membres « à divers aboutissements occultistes et qui frisent même la théosophie »⁹⁰. En cherchant à éliminer ces tendances, *Potlatch* est conduit « à un isolement et une inefficacité également absolus, et favorisant à la longue un certain immobilisme, une dégénérescence de l'esprit de critique et de découverte »⁹¹. Bref, l'Internationale lettriste est à la croisée des chemins, elle doit se renouveler ou continuer dans un isolement.

Au cours des années 1956-57, 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 situé à Marseille dans l'immeuble de Le Corbusier appelé « Cité Radieuse ». Son refus est double. D'une part, l'Internationale lettriste n'accepte pas de collaborer à un festival financé par divers ministères⁹². D'autre part, les lettristes refusent d'être associés avec un regroupement d'avant-garde qui désire imposer une vision cohérente à l'art moderne. Pour *Potlatch*, ce festival constitue un exemple de récupération bourgeoise des idées révolutionnaires d'une avant-garde devenue inoffensive de par « ses redites anarchiques et fragmentaires »⁹³. 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 Cité Radieuse qui parade les arts modernes, le Congrès d'Alba cherche à jeter les bases pour unifier

⁹⁰ Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 227.

⁹¹ *Id.*, « Rapport sur la construction des situations [...] », *op.cit.*, p. 697.

⁹² « Échec des manifestations de Marseille », dans Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, pp. 243-245.

⁹³ *Ibid.*, p. 245.

différents groupes d'avant-garde autour d'une plate-forme révolutionnaire. Le Congrès adopte une plate-forme provisoire basée 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 d'emblée l'entrée officielle de nombreux travailleurs culturels dans le mouvement situationniste. La participation d'Asger Jom, du peintre italien Pinot-Gallizio et de l'architecte Constant contribue à redéfinir le concept de l'urbanisme unitaire.

L'urbanisme en tant qu'art intégral

La création de l'Internationale situationniste marque le passage de la formulation d'une utopie urbaine à l'élaboration de ses possibilités culturelles, architecturales et urbaines. De 1957 à 1961, l'urbanisme unitaire occupe une place centrale dans le programme d'action 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 de l'urbanisme unitaire est alors redéfini en tant que « l'emploi de l'ensemble des arts et des techniques, comme moyens concourant à une composition intégrale du milieu »⁹⁴. 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'urbanisme ⁹⁵.

Au cours de cette période, deux interprétations différentes de l'urbanisme unitaire

⁹⁴ Debord, G., « Rapport sur la construction des situations [...] », *op. cit.*, p. 697.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 698.

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 Constant, entrevoit le développement de la vision urbaine de l'Internationale situationniste principalement au niveau de l'architecture et de l'aménagement de la ville future⁹⁶. 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 incorpore 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'hui »⁹⁷. Dorénavant, le dépassement de l'art constitue la base de son programme d'action révolutionnaire. Il ne s'agit pas seulement de se limiter à bouleverser les concepts

⁹⁶ Constant Nieuwenhuys (1920-) 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 éventuellement au mouvement d'avant-garde CoBrA. C'est au cours de son séjour à Londres en 1950-51 que Constant s'intéresse à l'architecture et 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 expérience. Membre fondateur de l'Internationale situationniste, il élabore la vision d'une ville utopique basée sur l'urbanisme unitaire. Ce projet est éventuellement rejeté par l'Internationale situationniste et Constant démissionne. Il abandonne la peinture, et pendant plus de dix ans il élabore des plans et des maquettes pour la ville utopique *New Babylon*. Il sera de même très actif dans le mouvement provos en Hollande qui adopte sa vision de la ville idéale. Voir Ragon, M., « *New Babylon*, ville utopique du Hollandais Constant », *Urbanisme*, n° 133, 1972, pp. 54-57 ; Lambert, J.C., *New Babylon, Constant, Arts et utopies, textes situationnistes*, Paris : Cercle d'Art, 1996.

⁹⁷ Debord, G., « Rapport sur la construction des situations [...] », *op. cit.*, p. 696.

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 spectacle »⁹⁸. 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 vie »⁹⁹. 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 dissoudre la scène dans l'espace du public et engager le spectateur à être 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 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 au sein d'une théorie et d'une pratique culturelle qui partageaient les mêmes préoccupations au niveau de la forme. Ce processus aboutissait fréquemment en la création d'un nouveau courant artistique. Par exemple, le Bauhaus a recherché l'art intégral à

⁹⁸ *Ibid.*, p. 699.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 699.

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'écologie¹⁰⁰.

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 de l'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'élément 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 interne »¹⁰¹.

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

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 698.

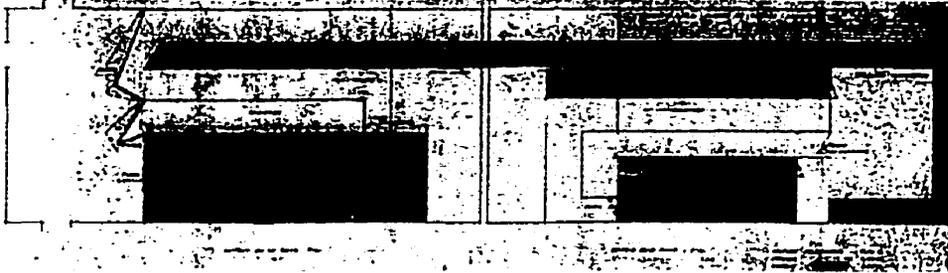
¹⁰¹ *Ibid.*, p. 698.

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 *Stedelijke Museum* à Amsterdam en 1959-1960, illustre bien la nouvelle orientation de l'urbanisme unitaire (Illustration 3.13)¹⁰². Le projet consiste à transformer deux salles en un labyrinthe s'ouvrant sur la rue avoisinante à partir d'une brèche dans le mur du musée. La construction du projet incorpore 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 (obstacle et mobile). La conception intérieure du labyrinthe est basée sur la construction d'un milieu mixte en alliant « le mélange de caractères

¹⁰² Ce projet, 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.

Illustration 3.13 Plan du projet pour la construction d'un labyrinthe par l'Internationale situationniste au *Stedelijk Museum* à Amsterdam (1959-1960)¹⁰³



Plan des structures du labyrinthe non-aménagé.

¹⁰³ Source : *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, p. 6.

intérieurs (appartement aménagé) et extérieurs (urbains) »¹⁰⁴. Pour ce faire, le labyrinthe est conçu en fonction de la rupture d'harmonie interne sur la base de différentes ambiances sonores, climatiques (pluie, brouillard) et divers obstacles (porte barrée et 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.

Le projet du labyrinthe permet de voir le jeu des harmonies contrastantes recherchées par l'urbanisme unitaire. Ainsi, ce projet est construit en fonction d'une rupture maximum entre l'harmonie interne du labyrinthe, de l'espace institutionnel du musée et de l'espace social représenté par la rue. Le labyrinthe illustre sur une échelle réduite les différents quartiers d'états 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 comportements »¹⁰⁵. Cet aspect réitère le principe de Chtcheglov qui soutient que « le développement spatial doit tenir compte des réalités affectives que la ville expérimentale va déterminer »¹⁰⁶. Il ne s'agit pas uniquement de créer des formes mouvantes, 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 émouvantes »¹⁰⁷.

¹⁰⁴ « Die welt als labyrint », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, p. 6.

¹⁰⁵ Debord, G., « Rapport sur la construction [...] », *op. cit.*, p. 698.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 698.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 698.

Le projet du labyrinthe incorpore 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 n'est plus qu'une extension du labyrinthe qui est à son tour une extension du « labyrinthe urbain » qu'est la ville. Il s'agit donc d'une appropriation de l'espace qui va dans le sens des politiques révolutionnaires 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 fonctionnelle¹⁰⁸.

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 situationniste¹⁰⁹. Huit des onze points se rapportent directement au champ de l'urbanisme

¹⁰⁸ L'exposition *Corridart*, qui eut lieu en 1976 (rue Sherbrooke) dans le cadre des Jeux olympiques de Montréal, n'est pas sans rappeler le projet du labyrinthe situationniste. Organisée par le programme Arts et Culture du Comité organisateur des Jeux olympiques (COJO), 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 des politiques municipales et de l'état de la 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, l'imitation d'une façade d'un immeuble de style victorien (M. Charney et G. Dussureault) rappelait la destruction du patrimoine architectural et 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 Cozic. 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 (la rue) et une dérive. Voir *Le monde selon Graff 1966-1986*, Montréal : Éditions Graff, 1987, pp. 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 et Fides, 1999.

¹⁰⁹ Debord, G. et Constant, « La Déclaration d'Amsterdam », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, pp. 31-32.

unitaire et réitèrent la nouvelle perspective élaborée dans le « Rapport sur la construction des situations [...] » de Debord. « La Déclaration d'Amsterdam » met en évidence les divergences qui existent entre l'orientation politique et urbanistique de l'urbanisme unitaire. 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 concernant la politique de ne pas supporter les essais de rénovation des arts individuels, tend à contredire la résolution huit qui revendique comme tâche immédiate des créateurs d'aujourd'hui la création d'ambiance.

Ces divergences n'empêchent pas Constant d'être nommé directeur du Bureau de recherches pour un urbanisme unitaire à Amsterdam. Celui-ci domine l'orientation des travaux de l'urbanisme unitaire de 1958 jusqu'à sa démission en 1960-61. Sous sa direction, le Bureau produit un bilan de l'urbanisme unitaire à la fin des années 50¹¹⁰. 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 construction architecturale et urbaine.

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 inédits¹¹¹.

Pour Constant, il ne s'agit donc plus uniquement d'explorer la ville par la dérive urbaine 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 incorporent la ville

¹¹⁰ « L'urbanisme unitaire à la fin des années 50 », *op. cit.*, p. 11-16.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 13.

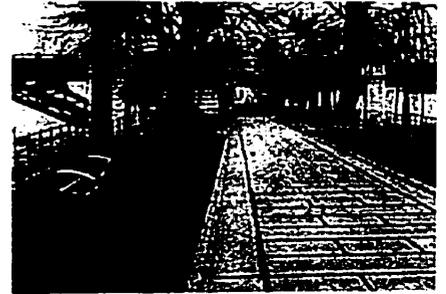
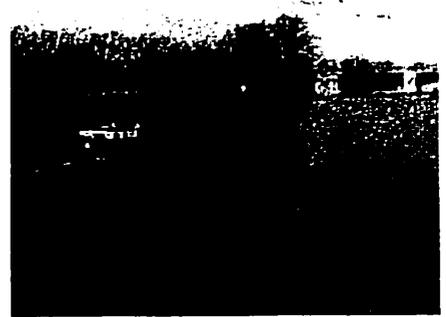
actuelle. Il envisage alors le développement de l'urbanisme unitaire sur la base du principe de « l'interpénétration (usage de la ville présente, construction de la ville future) [qui] implique le maniement du détournement architectural »¹¹². Afin d'illustrer ce principe, un projet d'aménagement d'une île sur la Seine à Paris, « Emplacement pour une maison à usage situationniste », accompagne la publication du bilan de l'urbanisme unitaire. Il s'agit de la construction d'une maison recouvrant la largeur de l'île juxtaposée au-dessus du pont de chemin de fer qui sert de socle pour l'édifice (Illustration 3.14). Ce projet se démarque des propositions ludiques du « Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris » par 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 principalement 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.

La proposition de la *Maison à usage situationniste* est basée sur les thèses de l'urbanisme unitaire de Constant élaborées dans « Une autre ville pour une autre vie »¹¹³. Cet article se démarque des autres textes sur l'urbanisme publiés dans le *Bulletin de l'Internationale situationniste* par l'attention qu'il porte à la forme architecturale et urbaine. Traditionnellement, les situationnistes ont toujours fait très attention pour ne pas présenter l'urbanisme unitaire comme un courant de l'urbanisme en soi. L'article de Constant est le premier texte qui propose une forme architecturale et urbaine spécifique pour l'urbanisme unitaire. Il s'agit du modèle de la

¹¹² *Ibid.*, p. 13.

¹¹³ Constant, « Une autre ville pour une autre vie », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, pp. 37-40.

Illustration 3.14 Proposition d'aménagement pour une maison à usage situationniste¹¹⁴



Emplacement pour une maison à usage situationniste. Au point central de l'Allée des Cygnes, à Paris, le socle de l'édifice serait le pont du chemin de fer désaffecté qui coupe l'île, inutilement pour l'instant. La largeur de la maison est celle de l'île. Le passage, déjà limité aux piétons par l'escalier qui commande le nord de l'île, continue sous la maison; laquelle peut communiquer 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 moins qu'à peupler, à l'exemple des stations de l'Antarctique, la troisième île de Paris, jusqu'à ce jour déserte.

¹¹⁴ Source : *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 13.

ville couverte, soit l'utilisation de la structure urbaine existante tout en superposant 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. Constant tente de démontrer que la forme urbaine de la ville couverte offre un espace social maximal à comparer au quartier de la ville traditionnelle (espace social quasi minimal) et aux unités d'habitations isolées de la ville verte 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 % (parterre 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 renversée »¹¹⁵. 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 métropole¹¹⁶.

Cette description correspond à la ville mobile et ludique *New Babylon* (Illustration 3.15). Les premiers plans et maquettes parurent dans le *Bulletin de l'Internationale situationniste* et sont exposés en 1959 au *Stedjeille Museum* à Amsterdam¹¹⁷.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 39.

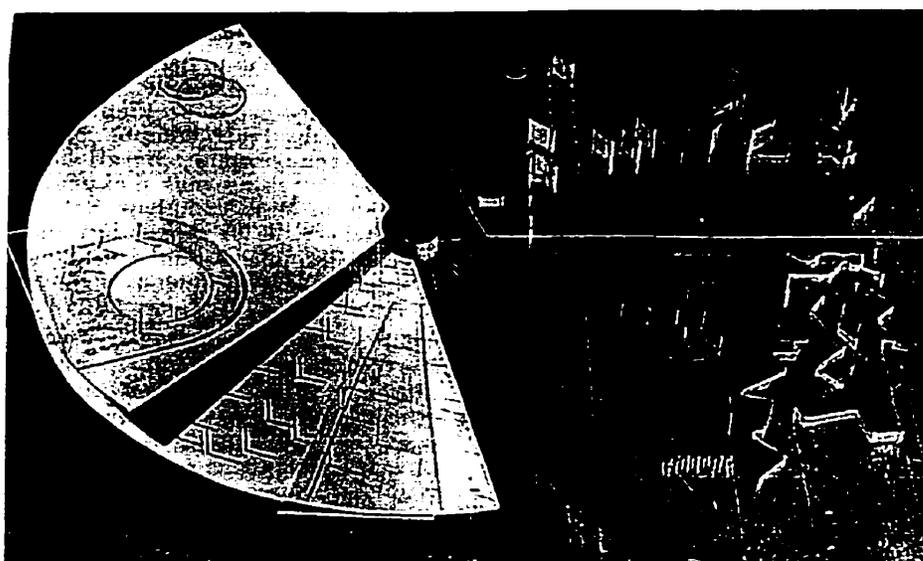
¹¹⁷ En ce qui concerne la reproduction de maquettes de *New Babylon* dans la revue de l'Internationale situationniste, voir *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, pp. 6-7, 39 et Constant, « Description de la zone jaune », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, pp. 23-26. Pour une description détaillée de *New Babylon* voir Lambert, J.C., *New Babylon : Constant, arts et utopie [...]*, op. cit., pp. 43-122.

Illustration 3.15 *New Babylon* : La ville utopique de Constant

Exemple d'un secteur individuel : la zone jaune. Le toit de cet îlot constitue un aéroport permettant l'accès au secteur par avion et hélicoptère. La partie est divisée en deux étages aménagés, au moyen de cloisons meubles, en de grandes salles communicantes. L'atmosphère de



ces salles peut être changée par les citoyens de *New Babylon*. À l'ouest se trouve la grande maison-labyrinthe et la petite maison-labyrinthe. Ces espaces sont construits de façon irrégulière pour faciliter l'aventure.



Vue aérienne de *New Babylon*. On voit ici plusieurs unités de base (secteur) reliées ensemble par des allées piétonnières pour former un réseau. Il est possible de circuler entre les différents secteurs en marchant (tapis roulant) ou grâce à d'autres moyens de circulation lents (non polluant et silencieux). Le système de secteur permet la création de paysages artificiels et de vastes terrains non bâtis sont laissés intacts. Les lignes en-dessous des secteurs représentent les voies de circulation rapide sur le sol.

Source : www.nothingness.com et le *Bulletin de l'Internationale situationniste*, juin 1960, n° 4, pp. 23-26.

New Babylon est l'union des thèses de Constant (*Une autre ville pour une autre vie*) et de Chtcheglov (*Formulaire pour un urbanisme nouveau*). *New Babylon* 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'états 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.

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 propre 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 au niveau de son expression architecturale. *Pottatch* et l'Internationale situationniste favorisent le développement d'une architecture baroque pour la création d'unité 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 nous »¹¹⁸. Une position qui va à l'encontre de la politique 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 3.16). *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 ¹¹⁹.

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 celle de Sant'Elia, 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 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.

¹¹⁸ Constant, « Sur nos moyens et nos perspectives », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, p. 25.

¹¹⁹ Sant'Elia, A., « L'Architecture Futuriste — Manifeste (1914) » dans 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 août 1914, Florence.

Illustration 3.16 *Città Nuova* de Antonio Sant'Elia (1914)



Source : www.nothingness.com

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 pilotis sous l'inspiration du projet de rue élevée (Rue Future) d'Eugène Hénard développé en 1910¹²⁰. Vers la fin des années 50 et pendant les années 60, 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 mégastructures¹²¹. Par exemple, le projet de construction du 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 surélevée¹²². Il en est de même pour les projets prospectifs de l'urbanisme spatial de Yona Friedman du Groupe d'Études d'architecture Mobile (GEAM). 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 GEAM.¹²³ Les principes du *Programme pour une architecture mobile* (1957) du GEAM ne sont pas sans faire écho au projet de *New Babylon*, particulièrement au niveau du caractère mobile et interchangeable des constructions architecturales.

¹²⁰ Frampton, K., *Modern Architecture : A Critical History*, London : Thames and Hudson Ltd., 1992, p. 151.

¹²¹ Reyner Banham définit la mégastructure comme « a large frame in which all the functions of a city or part of a city are housed », voir Banham, R., *Megastructure*, New York : Harper and Row, 1976, p. 217. Cette définition est de Fumihiko, M., *Investigations in Collective Form*, St-Louis : Washington University, 1964, pp. 8-13. À Montréal, la mégastructure la plus connue est la sphère de l'Expo 67 par l'architecte Buckminster Fuller.

¹²² En ce qui concerne ces projets voir Frampton, K., *Modern Architecture : A Critical History*, *op. cit.*, pp. 271-275. Le projet *Fun palace* du groupe *Archigram* (1962-67) se rapproche le plus de l'architecture et du caractère ludique de *New Babylon*; voir Cook, P. (eds), *Archigram*, London : Studio Vista, 1972. Une comparaison intéressante entre ces deux utopies se trouve dans Banham, R., *Megastructure*, *op. cit.*, pp. 81-89. Sadler accorde aussi un chapitre complet à Constant, où il examine en détail la relation entre *New Babylon*, *Archigram* et les architectes de mégastructure, voir Sadler, *The Situationist City*, *op. cit.*, pp. 122-138.

¹²³ « Architecture fantastique », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 102, juin-juillet 1962.

3. The spatial units produced by these constructions should likewise be alterable and interchangeable in their use.
4. The inhabitants must be given the opportunity to adapt their dwellings themselves to the needs of the moment¹²⁴.

Constant et l'Internationale situationniste n'étaient donc pas les seuls à revendiquer une appropriation de l'espace privé et public par les citoyens. La proposition urbanistique de *New Babylon* correspond aux solutions et questionnements envisagés par plusieurs avant-gardes architecturales de l'époque.

La vision de Constant de l'urbanisme unitaire est éventuellement 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)¹²⁵. Pour l'Internationale situationniste « les thèses de Constant valorisaient donc les techniciens des formes architecturales par rapport à toute recherche d'une culture globale »¹²⁶. 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 accepté parce

¹²⁴ Voir « GEAM : Programme for mobile architecture », dans Conrads, U., *Programs and Manifestoes on 20th-century architecture*, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 1994 (c1970), pp. 167-168.

¹²⁵ « Renseignements situationnistes », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 5, décembre 1960, p. 10. En 1961, l'Internationale situationniste répudie complètement 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 « Critique de l'urbanisme », *op. cit.*, p. 6.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 6.

qu'il expose 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 de l'éventuel « rejet » des propositions d'aménagements de Constant¹²⁷. En édifiant l'urbanisme unitaire sur la base d'une forme architecturale et urbaine précise, l'Internationale situationniste court le risque que l'on considère ce concept comme une alternative moderne à l'architecture et l'urbanisme rationnels. D'autant plus que certains mouvements d'architecture explorent différentes formes architecturales et urbaines qui ressemblent étrangement à celles développées par Constant. Ainsi, le caractère d'avant-garde 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 propositions d'aménagement situationnistes, sans pour autant conserver ses intentions premières.

Bien que rejeté par l'Internationale situationniste, *New Babylon* représente la seule et unique proposition d'aménagement architectural et urbanistique d'une ville basée sur l'urbanisme unitaire. Le rejet de *New Babylon* démontre que l'urbanisme unitaire n'a jamais été conçu 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.

¹²⁷ Le bilan des activités de l'Internationale situationniste en 1964 indique clairement cette volonté d'être une avant-garde pure. 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 vienne à trouver certaines de nos thèses.... ». Le succès de l'Internationale situationniste, « c'est d'avoir résisté aux compromissions [*sic*] qui s'offraient en foule... ». Voir « Maintenant, l'I.S. », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 9, août 1964, p. 3.

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 étant 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 1960-61, A. Kotanyi 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 de l'urbanisme unitaire n'échappe à la révision politique de l'Internationale situationniste pour élaborer son programme révolutionnaire. La proposition du labyrinthe au *Stedelijke 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 misère »¹²⁸. 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 subversif »¹²⁹. Ainsi, le projet de villes

¹²⁸ « L'avant-garde de la présence », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 8, janvier 1963, p. 21.

¹²⁹ « Critique de l'urbanisme », *op. cit.*, p. 11.

expérimentales constitue 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 sous « l'apparition de l'urbanisme authentique » les espaces qui ont été soustraits « à une planète domestiquée »¹³⁰.

L'Internationale situationniste abandonne la dimension imaginaire 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 » répudie 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'urbanisme »¹³¹. Le texte est à la fois une critique de l'urbanisme moderne et surtout une critique de Constant et tout autre architecte qui se revendique de l'urbanisme unitaire. Confronté à la possibilité que ce concept soit réduit à un courant d'architecture, l'Internationale situationniste critique sévèrement l'idée que l'urbanisme unitaire puisse être considéré en tant que « projet d'un urbanisme plus moderne, plus progressiste, conçu comme une correction de la spécialisation urbaniste »¹³². 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 bloc »¹³³. Il en est de même pour la transformation de l'espace urbain : C'est la révolution ou rien.

¹³⁰ Kotanyi, A. et R. Vaneigem, « Programme élémentaire du bureau de l'urbanisme unitaire », *op. cit.*, p. 18.

¹³¹ « Critique de l'urbanisme », *op. cit.*, p. 5. Le commentaire de Kotanyi illustre à quel point l'Internationale situationniste a voulu rejeter l'ensemble de ses expériences d'urbanisme unitaire. La première mention que l'urbanisme unitaire est une critique de l'urbanisme moderne se trouve dans l'article « L'urbanisme unitaire à la fin des années 1950 », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 12.

¹³² *Ibid.*, p. 5.

¹³³ « L'avant-garde de la présence », *op. cit.*, p. 21.

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 système 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 en tant que critique dont l'exercice élémentaire consiste en « la transcription de tout mensonge théorique de l'urbanisme »¹³⁴. Kotanyi 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 accomplissement »¹³⁵. Autrement dit, l'urbanisme unitaire n'est réalisable qu'après la révolution qui aura renversé la société du spectacle. Les textes subséquents du *Bulletin de l'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* de Debord ne fait pas mention du concept de l'urbanisme unitaire. Il reprend la ligne politique du Bureau de recherches de l'urbanisme unitaire en annonçant, par 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 propositions architecturales et urbaines de

¹³⁴ Kotanyi, A. et R. Vaneigem, « Programme élémentaire du bureau de l'urbanisme unitaire », *op. cit.*, p. 18.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 19.

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 basé 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. La répudiation de leur 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 détournant le milieu urbain. Ce mode de vie révolutionnaire est caractérisé par le détournement, la dérive et la psychogéographie. Ces différents concepts sont à la base de l'articulation de la vision urbaine et du mode de vie critique de Patrick Straram.

Chapitre 4

La pratique de l'urbanisme unitaire par Patrick Straram

Tel que mentionné antérieurement, notre objectif est de démontrer que la pratique urbaine et culturelle de Patrick Straram constitue une expression du projet urbanistique et révolutionnaire de l'urbanisme unitaire en Amérique du Nord. La critique de la vie quotidienne et la transformation de l'espace urbain étant à la base de la vision urbaine du situationnisme, l'analyse de la vision urbaine de Straram en fonction de l'urbanisme unitaire se divise donc en deux parties. La première partie consiste en un examen de la place qu'occupe la critique de la vie quotidienne dans sa vie et son œuvre. La deuxième partie examine la relation qu'il entretient avec l'espace urbain sur la base des notions situationnistes. Cette analyse permet alors d'illustrer l'adoption et l'adaptation de la vision urbaine situationniste par Patrick Straram.

4.1 L'intégration de l'art dans 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 oeconomicus* 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 uniquement qu'à organiser les foyers de résistance. Le terrain d'action nécessaire à 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 la création éventuelle de l'*homo ludens* au sein de la ville.

La critique de la vie quotidienne

Le dadaïsme et le surréalisme ont été les premiers à considérer le quotidien en tant que théâtre d'action dans la lutte contre la bourgeoisie, l'idéologie judéo-chrétienne et le capitalisme.

C'est à l'intérieur de cette tradition artistique et culturelle que s'inscrit la critique de la vie quotidienne par le mouvement situationniste et Patrick Straram. Le développement d'une pensée critique du quotidien par l'Internationale situationniste correspond à celui d'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 sur le quotidien, artistique et sociologique, s'opère alors à travers la relation qu'entretiennent Guy Debord et Henri Lefebvre à la fin des années 50. Tel que l'explique Lefebvre, ses thèses sur la vie quotidienne correspondent sur plusieurs points à celles de Debord.

Nous [*Lefebvre et Debord*] avons été très liés dans ces années et nous avons eu ensemble de longs entretiens, des séances de travail et de réflexion. À ce moment-là, il y a constitution d'une espèce d'avant-garde, à Paris et à Strasbourg. L'idée de créer des situations nouvelles, projet initial du groupe, est mise en relation directe avec une théorie exprimée dans le deuxième volume de *Critique de la vie quotidienne*, la théorie des moments de la vie. Je discerne les instants et les moments. La vie quotidienne, malgré son appauvrissement, traîne avec elle un certain nombre de moments dont chacun a ses caractéristiques, sa tonalité affective, sa mémoire, le moment de l'amour, le moment de repos, le moment de la joie ou de l'action, le moment de la connaissance, un parmi les autres, qui n'a pas le droit de s'affirmer comme moment exclusif et primordial, mais quand même un moment, de même que celui de l'amour ou de la joie contemplative. Les situationnistes acceptent cette théorie. Pour inventer des situations, quelle voie suivre? Approfondir les moments, centrer autour d'eux les instants, puis métamorphoser, décentrer les moments eux-mêmes. Les situationnistes l'ont écrit, dans le premier ou le deuxième numéro de la revue I.S., comme une théorie leur convenant et concrétisant la notion de situation. Toujours est-il qu'une connexion se noue entre la critique de la vie quotidienne, la notion de projet, de situation, de subversion par rejet de la vie préfabriquée, programmée par le capitalisme. Cet ensemble prend forme de 1958 à 1962-1963. La conjoncture mondiale va dans le même sens¹.

¹ Lefebvre, H., *Le temps des méprises*, Paris : Stock, 1975, p. 110.

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 transformer »³. 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 humains »⁴. Le projet situationniste de la critique de 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 le dépassement de l'art, constitue pour les situationnistes et Patrick Straram l'unique alternative par rapport au terrain de lutte traditionnel de la gauche. L'exploitation de l'individu ne se limite pas uniquement au champ politique (droit) ou économique (production), elle se

² *Id.*, *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 », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, pp. 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 », *op. cit.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

manifeste avec force dans la vie quotidienne. Pour Debord, c'est précisément cette absence de la critique de la vie quotidienne qui mène l'être humain à l'apathie et au désengagement du citoyen dans la sphère 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 vie »⁵.

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 et une volonté de transformer le quotidien. Pour Debord, « la critique et la création perpétuelle de la totalité de la vie quotidienne... doivent être entreprises dans les conditions de l'oppression présente, et pour ruiner ces conditions »⁶. 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 60 et 70, 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 70. 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 cette pensée politique.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ *Ibid.*, p. 27.

Seul le marxisme est un mode d'analyse et de pratique qui s'inscrit d'abord dans son fondement même qu'il est renouvelable, modifiable, transformable au fur et à mesure que changent mouvement historique et sciences humaines.⁷

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 1971. L'attrait de la contre-culture pour 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 comme celles de la drogue, du rock, de la dérive, d'amours autres » de la contre-culture 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 culturels 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 théorie sur la société capitaliste moderne¹⁰.

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

⁸ *Ibid*, p. 124.

⁹ *Ibid*, p. 114.

¹⁰ Straram commente abondamment le mouvement contre-culturel et la contestation étudiante dans *Questionnement socra/critique*. Les propos critiques de Straram, concernant 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 60. Alors que Debord se transforme en théoricien, Straram se voit en tant qu'agitateur et animateur sur la place publique.

Straram entrevoit donc ces idéologies d'émancipation collective dans le cadre d'une pensée révolutionnaire qui doit être adaptée à un mode de vie et 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/diffusion »¹¹.

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. Il est de même 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 constations de jeunesses qu'épouvantent 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 assez¹².

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 idéologiquement »¹³. Pour Straram, le projet de transformation de la vie quotidienne s'inscrit dans le cadre d'une critique et d'un questionnement incessant, intransigeant et continu de tous les aspects de la vie : « Vivre est critique. Il faut concevoir et faire une critique qui soit une vie »¹⁴. 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

¹¹ *Id.*, « Truckin' », *La Barre du jour*, n^{os} 31-32, hiver 1972, p. 120.

¹² *Id.*, *Questionnement socra/critique*, *op. cit.*, p. 41.

¹³ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴ *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*.

long terme ... d'inverser le monde »¹⁵. 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 inspirateur 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)¹⁶.

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'actions 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 Chkcheglov, 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 vrai »¹⁷. Ce mode de vie bohème est intimement lié à la transformation de certains espaces publics, telles

¹⁵ *Id.*, *Questionnement socra/critique*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁶ *Ibid.*, p. 80. Straram a pris connaissance de Lefebvre par l'Internationale lettriste en 1954. Il ne commença à lire Lefebvre qu'à son arrivée au Canada en 1958. *Ibid.*, p. 108.

¹⁷ Lachance, H., « Je suis un agitateur — Patrick Straram (entretien) », *Québec-Press*, 4 juillet 1971, p. 19.

la taverne *Wilson* et l'*Asociación Española*, en hauts lieux de rencontres et d'échanges de la communauté artistique et culturelle de Montréal.

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*.¹⁸

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 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 consciences »¹⁹.

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/résolution²⁰.

¹⁸ Godbout, J., « Les livres : La tête et le cœur », *Le Maclean*, vol. 13, juillet 1973, p. 46.

¹⁹ 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.

²⁰ *Hobo Québec, Spécial Straram, op. cit.*, p. 52.

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 toutes tentatives de récupération de leurs productions culturelles ou programme politique, Straram quitte les différents regroupements auxquels il adhère avec enthousiasme au début. Par exemple, lorsque Claude Robitaille d'*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 lapider publiquement leurs opposants et dissidents, Straram procède à une écriture/règlement de comptes dans ses publications²¹. Finalement, Straram a payé la note 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 totale »²². 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-

²¹ Straram, P., *Questionnement socra/critique*, op. cit., pp. 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 du Champ Libre, 1972. Cette pratique s'inspire de Lautréamont et des *Chants de Maldoror* où il insulte les gens en ironisant leurs noms ou leurs activités. Straram continue cette tradition avec ses critiques sommaires des gens et des films qu'il n'aime pas.

²² Debord, G. « Manifeste », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, juin 1960, n° 4, p. 37.

spécialiste qui s'adonne à la construction de sa propre vie²³. Cette description correspond très bien au personnage et à l'activité culturelle de Straram, soit un commentateur et chroniqueur de jazz, de cinéma, de littérature, de politique et de culture. Straram demeure un amateur-professionnel au sens fort du terme : une personne qui cultive un art, une science pour son seul plaisir (et non par 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, **Pessai**, c'est le même : d'écrire et de vivre, ne valant que par la dimension « autobiographique » garante, pour moi, de critique, production et maturation/tentative d'un **amour / camaraderie**²⁴.

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 décorations, 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 du quotidien par Straram et les situationnistes est intimement associé à cette notion de construction de situations au sein de la vie quotidienne. Telle que mentionné antérieurement, la notion de situation de l'Internationale situationniste s'apparente

²³ *Ibid.*, p. 38.

²⁴ Straram, P., *Questionnement socra/critique*, op. cit., p. 44.

étroitement à celle du concept du « moment » de Lefebvre. 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 sociale »²⁵. Alors que la situation est un « moment » de la vie, délibérément construite. 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 (i.e. « moment » de l'amour) et la situation est spatio-temporelle (i.e. quartiers d'états 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 spatio-temporel.

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 contexte²⁶.

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 écrit²⁷.

²⁵ 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 », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 4 , juin 1960, pp. 10-11.

²⁶ Straram, P., *Questionnement socra/critique*, op. cit., p. 29.

²⁷ *Id.*, « Truckin' », *La Barre du jour*, op. cit., pp. 123-124.

Pour Straram, « le vivre et l'écrire interagi/agissants : en l'un et l'autre métiers » 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 vécu ; de l'intégration de l'art dans la vie ; de l'appropriation de l'espace de vie ; 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 quotidienne »²⁸. 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. Afin d'illustrer cette imbrication du quotidien et de l'écriture par Straram, on a choisi un long passage de *Bribes 1*:

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

²⁸ *Id.*, « Interprétation de la vie quotidienne », *Parti pris*, vol. 3, n° 5, décembre 1965, p. 64. Straram écrira une chronique sur la culture et surtout 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 concernant 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.*

Maudits. Après plusieurs gins/toniques, je lui propose de l'emmener le lendemain dans un endroit où mieux **faire connaissance**, l'Asociacion Española du cher Pedro mon cher ami — « j'appelle l'Asociacion 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'Asociacion 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 : ...²⁹.

On constate que la conception de l'écriture/quotidien/espace dans l'œuvre de Straram est basée sur l'incorporation de trois éléments principaux ³⁰. D'abord, 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 l'activité en cours. Plusieurs écrits de Straram incorporent même une discographie dans le texte, pour indiquer la musique qu'il écoute au moment de la rédaction. Ce qui suggère la possibilité de recréer ce « moment » d'écriture pour le lecteur. Cette pratique n'est pas sans faire écho aux

²⁹ *Id.*, *Bribes 1 : Le Bison ravi*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, pp. 66-67.

³⁰ 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, pp. 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.

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 radio³¹. L'écriture de Straram incorpore et exprime l'unité d'ambiance entourant l'acte d'écrire. Deuxièmement, il incorpore 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 alors une histoire propre associée à un lieu et 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 où 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 des situations ou des « moment » construits tels qu'envisagés par Lefebvre et l'Internationale situationniste. Ce rapport entre le quotidien et l'espace exprime aussi une psychogéographie des lieux. Ce passage révèle clairement les effets du milieu géographique « agissant directement sur le comportement affectif »

³¹ Straram, P., *Blues clair, quatre quatuors en trains qu'amour advienne*, Saint-Laurent, Québec : Éditions du Noroît, 1984.

de Straram. Pour ce faire, Straram utilise couramment les processus littéraires situationnistes, soit le détournement et l'écriture méta-graphique. L'adoption et l'adaptation de ces processus littéraires au sein de sa production culturelle révèlent à quel point Straram a tenté de poursuivre le projet situationniste du dépassement de l'art.

Le détournement, méta-graphie : Art et modification du milieu urbain

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 de productions actuelles ou passées 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 méta-graphique. La méta-graphie 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 dans 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, construction et appropriation de l'espace urbain.

En train d'être en train vers ou être, Québec, un graffiti folk-rock publié sous la forme d'un journal, et *Irish coffee au no name Bar & vin rouge Valley of the moon* de Patrick Straram, est

généralement associés au style des revues underground contre-culturelles des années 60 et 70³². 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 du détournement et surtout de l'écriture métagraphique telle qu'on peut la retrouver dans *Potlatch* et le *Bulletin de l'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, 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)³³.

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 métagraphies³⁴. 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 ordinaires du quotidien illustrent l'expérience et l'espace de vie de Straram à Montréal et en Californie (Illustration 4. 1). 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

³² *Id.*, *En train d'être en train vers ou être, Québec...*, Montréal : L'Obscène Nyctalope, 1971, repris dans *Id.*, *Irish coffee au no name Bar & vin rouge Valley of the moon*, Montréal : L'Hexagone/L'Obscène Nyctalope, 1972.

³³ *Id.*, *La veuve blanche et noire un peu détournée*, BNQ, 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^{os} 35-37, 1972, pp. 179-195, repris dans *Bribes 1 : Pré-textes et lectures, op.cit.*, p. 107-123.

³⁴ *Id.*, « Métagraphie : L'almanach manifeste », *op. cit.*

Illustration 4.1 Exemple d'une métagraphie par Patrick Straram³⁵



³⁵ *Id.*, « Métagraphie : L'almanach manifeste », *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, op. cit., p. 110.

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 concernant les événements d'octobre 70), 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 trois années de déplacement en Californie et treize années de dérive à Montréal. Ces éléments indiquent les ambiances nouvelles qu'il a créées ou vécues via 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'histoire³⁶. 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 aliénant 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.

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

³⁶ *Id.*, *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, *op. cit.*, p. 108.

se promènent d'images à images (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 coffee 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 situations³⁷.

Mémoires de Guy Debord et *Irish coffee au no name bar & vin rouge Valley of the moon* 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 1971. Tout comme *Mémoires*, le recueil *Irish coffee [...]* est entièrement basé sur l'écriture métagraphique. Les deux textes sont intercalés 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 par un tracé de ligne, de *pattern* de peinture réalisé par Asger Jom. *Irish coffee [...]* 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 est déchiffrable que par ceux qui ont vécu l'aventure de l'Internationale lettriste. Alors que *Irish coffee [...]* relate en détail les différentes expériences culturelles, politiques et personnelles de la dérive californienne de Straram. Dans les

³⁷ Debord, G., *Mémoires*, Paris : Les Belles lettres, 1993 (1958) ; Straram, P. *Irish coffee [...]*, *op. cit.*

deux textes, la dissociation des éléments conduit à une lecture similaire à la dérive urbaine. *Mémoires* et *Irish coffee* [...] 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 la version moustachue de la *Joconde* de Leonardo da Vinci par Marcel Duchamp. 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 siècle³⁸. L'emploi d'objets existants et de matériaux bruts dans la composition d'un tableau ou encore 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 tuile 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 s'instaurent ces innovations techniques dont s'inspirent les surréalistes, tels l'objet collé dans le tableau, le photomontage, l'affiche, le slogan publicitaire et les jeux typographiques. Chtcheglov fait allusion

³⁸ Il existe une littérature assez considérable sur le collage et l'Art moderne. La perspective que l'on a adoptée dans notre recherche 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. G., *Futurisme*, Paris : Éditions du Regard, 1995.

à cette période qu'il qualifie dans « Le 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 situations. 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 la propagande à travers l'utilisation et le remaniement des bulles de bandes dessinées et d'annonces publicitaires, 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 dévaloriser l'art pour l'intégrer dans la vie quotidienne. Finalement, les surréalistes utilisent le photomontage et le collage pour concevoir une autre vision du monde générée par l'inconscient et les pulsions sexuelles. Le détournement s'inscrit donc dans le mouvement de négation de la conception bourgeoise du génie et de l'art par l'avant-garde³⁹.

Ce qui différencie l'Internationale situationniste des autres avant-gardes, c'est qu'elle utilise ces procédés pour des fins de propagandes partisans 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

³⁹ Debord, G., et G. J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n° 8, mai 1956, pp. 2-9. Ce numéro des *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, intitulé « La dernière carte » est un détournement psychogéographique d'espaces coloniaux et locaux : Alger fait figure de capitale ; Quimper devient Biskra ; Troyes, Philippeville ; Marseille, Constantine ; Cannes, Tolga, etc.

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 portée »⁴⁰. 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 autre⁴¹. *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(s)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*.

⁴⁰ « Le détournement comme négation et comme prélude », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 10.

⁴¹ Voir Straram, P., *La veuve blanche et noire un peu détournée*, BNQ, Mss 391/1-13. Il existe deux versions de ce texte. La première de 17 pages dactylographiées avec annotations manuscrites de Straram, est datée « septembre 1956, 400, 7th Street, Revelstoke, B.C. ». La seconde de 29 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 6 pages numérotées 23 à 29, daté p. 23 : « 1967, au Blues clair, Pont Coderre, Saint-Antoine sur le Richelieu » et datée 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.

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 processus littéraire particulier : le détournement. Ainsi, la nouvelle de Straram est entièrement construite sur l'emprunt de différents passages du roman de La Serna au sein de sa propre écriture. Ce projet d'écriture de Straram correspond très bien au précepte du détournement qu'expose Debord dans *Les Lèvres nues*⁴². 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 citations⁴³.

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)⁴⁴. Cette critique sociale de Debord est également fondée sur le détournement

⁴² 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.*, pp. 2-9.

⁴³ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁴ En ce qui concerne des exemples de phrases détournées dans *La Société du Spectacle* voir Jappe, A. *Guy Debord*, Arles, Marseille : Éditions Sulliver Via Valeriano, 1998, p. 95 et 176.

puisqu'elle considère « qu'il n'y a plus d'«utopie» possible, parce que toutes les conditions de sa réalisation existent déjà »⁴⁵. En d'autres mots, la libération de l'homme consiste, en partie, à modifier le sens et l'organisation du 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'opposent au culte bourgeois de l'originalité et de la propriété privée de la production culturelle. À ce niveau, 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** »⁴⁶. Il est 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 de l'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 publics pour illustrer 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. Par exemple, l'incorporation d'un menu de restaurant pour la semaine dans l'article « Critique de l'urbanisme » acquiert une tout autre signification dans

⁴⁵ « Du rôle de l'I.S. », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 7, avril 1962, p. 18.

⁴⁶ Debord, G. et G.J Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *op. cit.*, p. 5.

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 statistique comparant le poids et la taille des hommes et des femmes et une illustration 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*) concernant des scandales sur la pègre, la municipalité de Montréal et des articles sur le détournement de fonds électoraux par les partis politique. Straram désire illustrer la corruption et le secret qui règnent au sein de la société du spectacle. Les photographies dépeignant le toit arrière de l'*Asociación Española* constituent aussi 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 l'*Asociación Española*. Menacé de toutes parts, cet espace culturel est éventuellement détruit au cours des années 80. Straram et Pedro Dumont (l'ancien propriétaire) effectueront un pèlerinage au ruine de l'*Asociación Española* au cours du tournage du film de Jean-Gaétan Ségin (voir Annexe IV, extrait 5, pp. IV20-IV-21).

Dès 1958, Debord et Wolman reconnaissent que le détournement est « une pratique assez communément répandue que nous nous proposons seulement de systématiser »⁴⁷. Aujourd'hui, le détournement d'éléments esthétiques préfabriqués de productions actuelles ou passées des arts 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'œuvres et intercalé de coupures

⁴⁷ *Ibid.*, p. 9.

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. Ces collages ne sont pas motivés par une propagande situationniste visant le dépassement de l'art et, 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.

4.2 L'appropriation de l'espace : Dérive et psychogéographie urbaine

Le mode de vie de Patrick Straram est caractérisé par la pratique de la dérive urbaine, privilégiée par les situationnistes, et un rapport affectif à l'espace lié à la psychogéographie. Pour Straram, la ville se présente comme un espace de dérive et les lieux publics et privés ont une signification particulière aux niveaux personnel, culturel et politique. Ces lieux sont alors transformés en foyers de résistance contre la déshumanisation et l'isolation issues du développement de la ville rationnelle et fonctionnelle.

La poésie de l'espace privé : La « "cathédrale" personnelle »

Les situationnistes abordent l'espace urbain en tant qu'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 vie »⁴⁸. Le développement urbain consistant en une éducation capitaliste de l'espace, le lieu privé du situationniste doit être une critique vivante de la ville rationnelle. Loin de constituer un espace d'isolation et de séparation, le lieu privé et public est l'espace de réunion 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

⁴⁸ Debord, G., « L'architecture et le jeu » dans *id.*, *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.* p. 156.

épreuve, leur miroir. Leur caisse de résonance »⁴⁹. Ainsi, la lutte contre la banalisation de l'espace et l'isolation/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 quotidien⁵⁰. 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 au 407 rue de La Gauchetière, est le premier lieu qu'il habite à Montréal, « 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*⁵¹. Cette chambre est le point de départ d'une dérive montréalaise. Il s'agit d'une chambre typique de Montréal de la fin des années 50 : 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

⁴⁹ Lausen, V., « Répétition et nouveauté dans la situation construite », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 8, janvier 1963, p. 58.

⁵⁰ Voir Straram P., « Métagraphie : L'almanach manifeste », *op. cit.* Debord précise dans une lettre à Ivan Chtcheglov « Très jolies ébauches métagraphiques. Mon cher Ivan, je vais les rajouter à ma décoration murale (château d'Ivich par projection de Mercator », voir Fonds Patrick-Straram, BNQ 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*, *op. cit.*, p. 98.

⁵¹ *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, pp. 357-380.

mythologie personnelle, comme tatouage : une flèche portant le mot *café*, une locomotive, un saxophone et un squelette blanc minuscule qu'on peut plier en plusieurs attitudes, remarquablement fait.⁵²

Cet espace public est alors 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'équivalent 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. Straram les compare à un tatouage, à une inscription indélébile sur la peau de l'individu qui ne peut s'effacer. Sur les murs de la chambre, Straram affiche un autoportrait 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 Ivan »⁵³. À nouveau, l'espace est investi d'un objet qui intègre le passé et les souvenirs de Straram. Cet autoportrait 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 Ivan⁵⁴. 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

⁵² *Ibid.*, p. 12.

⁵³ *Ibid.*, p. 13. Ce dessin d'Ivan de Straram 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*, *op. cit.*

⁵⁴ À peine arrivé en Colombie-Britannique Straram communique avec *Potlatch* 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 », dans Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.* p. 18.

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 policiers et des pompiers sont qualifiées ironiquement de rénovation de la sensibilité urbaine : « des crevaisons de l'espace qui grattent les nerfs et suspendent le souffle »⁵⁵. L'attention à ces détails révèle la dynamique 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'éducation 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 soi »⁵⁶. Il s'oppose à l'industrialisation de la vie privée qui consiste à loger dans une maison composée de machines et de meubles préfabriqués à la chaîne. L'habitat moderne (la machine à habiter), annoncé 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 60 et 70, équivaut à l'isolation des individus et à une organisation stéréotypée de la vie quotidienne. L'Internationale situationniste oppose la notion d'habiter à celle de l'habitat de l'architecture et de l'urbanisme modernes. À nouveau, les thèses urbaines de Lefebvre coïncident

⁵⁵ Straram, P., « Blues clair, tea for one/no more tea », *op. cit.*, p. 12.

⁵⁶ Vaneigem, R., « Commentaires contre l'urbanisme », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, pp. 34-35.

avec celle 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 réduit à quelques actes élémentaires de l'être humain (manger, dormir, se reproduire) et exclut littéralement l'acte même d'habiter⁵⁷. 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 en tant qu'être humain avec la nature et sa propre nature (en tant qu'être et son propre être) que dans le cadre de 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'imaginaire »⁵⁸. 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 suite aux 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'homme »⁵⁹. 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 de l'habiter et non de l'habitat. Vaneigem illustre cette

⁵⁷ Pour une revue détaillée du concept d'habiter et d'habitat en urbanisme voir « “Habitat” et “habiter” », *Urbanisme*, n° 298, janvier-février 1998.

⁵⁸ Voir Lefebvre, H., *La révolution urbaine*, Paris : Gallimard, 1970.

⁵⁹ Voir Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris : Puf, 1957.

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 pratique »⁶⁰.

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 70, illustre avec force le concept d'habiter qu'adopte Straram tout au long de sa vie⁶¹. La première section du livre s'intitule *Point de départ* et consiste en un court commentaire de son premier logis d'homme seul 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* accompagnée d'un court commentaire⁶². Un lieu public que Straram considère comme son second domicile. Deux autres textes sont aussi intimement liés à l'espace, soit *Un vivre selon sa critique* (éloge à l'*Asociación Española*) et *Traces blues/ domicile situation dire /vivre* (l'appartement 5040 rue de l'Esplanade).

« Le lieu où tout commence » est l'appartement 1415 rue Chomedey, situé à l'ouest du

⁶⁰ Vaneigem, R., « Commentaires contre l'urbanisme », *op. cit.*, p. 37.

⁶¹ *Bribes 1* fait partie d'un projet d'écriture métagraphique autobiographique par 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, 160 p. ; *Id.*, *Bribes 2 : le Bison ravi fend la bise*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, 1976, 98 p., suivie de *Bribes 3 : Le Stade du miroir/cinéma et politique*, *Bribes 4 : Fragments d'écrire*, *Bribe 5 : Morale/mon existentialisme marxiste*, *Bribes 6 : L'amour/camaraderie*, *Bribe 7 : Au jour le jour*. Une ébauche du matériel pour *Bribes 5, 6 et 7* se trouve dans le Fonds Patrick-Straram, voir respectivement BNQ, mss 391-1-10, mss 289-1-1, mss 391-1-11.

⁶² *Point d'orgue* signifie une prolongation de la durée d'une note ou d'un silence laissé à l'appréciation de l'exécutant (*Petit Robert*). Au sens figuratif ce terme indique l'apothéose. La taverne *Wilson*, que Straram transforme en lieu de rencontres et d'échanges pendant un certain temps au cours des années 70, constitue alors l'apothéose de ce parcours de lecture de l'espace quotidien de *Bribes I*. On analysera plus en détail l'importance des lieux publics dans la deuxième section de ce chapitre.

centre-ville de Montréal « entre 4 rues contenant l'entièreté d'un bourg »⁶³. Chomedey est l'espace de vie principal de Straram au cours des années 60. 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.

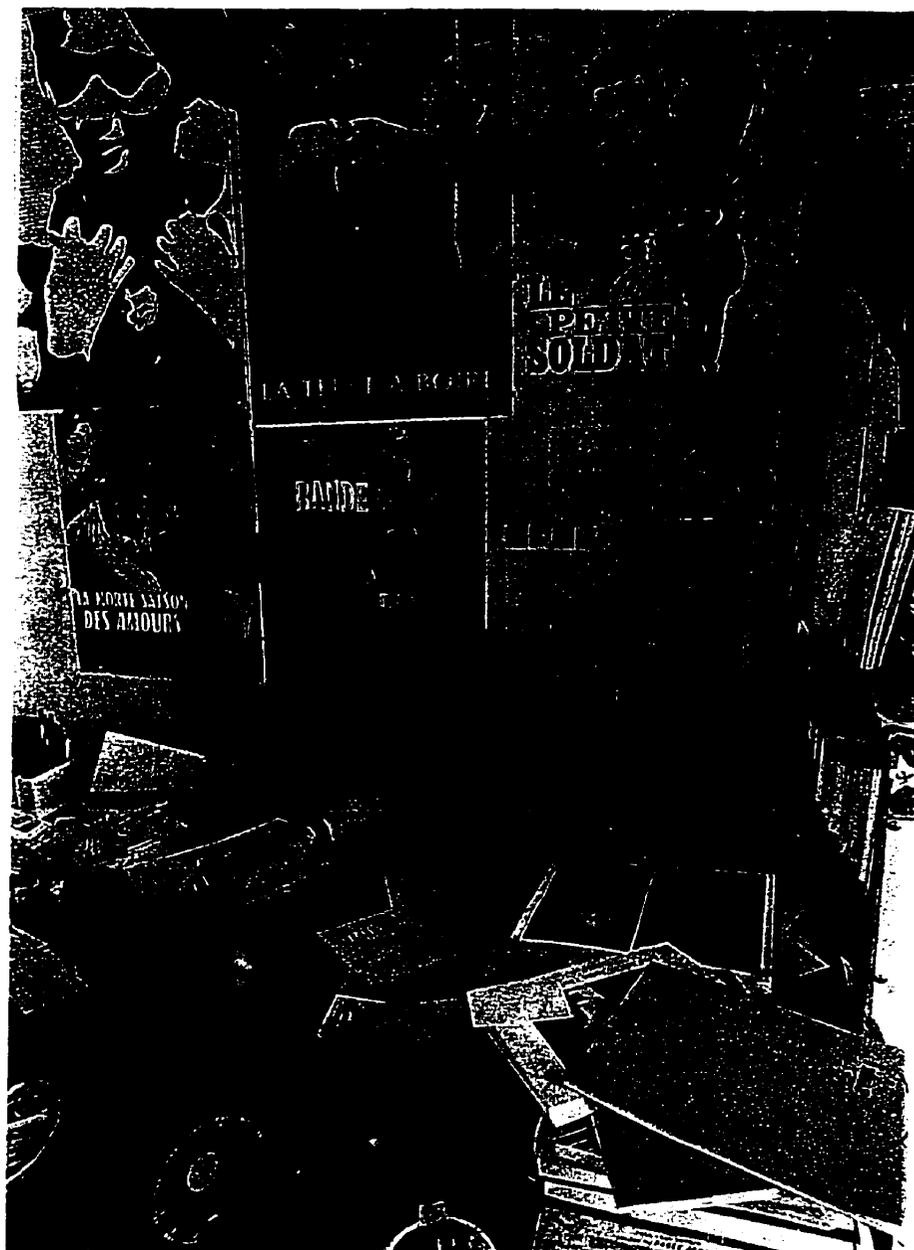
J'ai vécu là la pire misère, des fêtes magnifiques, d'insensées aventures amoureuses, l'amour avec le cactus-ookpik, mes premiers travaux d'écriture et de radio au Québec, une irremplaçable intensité de « voyages », et de réflexion⁶⁴.

Les photographies illustrent l'unité d'ambiance de cette « cathédrale » personnelle ». Les murs sont tapissés d'affiches de cinéma reflétant la période de chroniqueur de cinéma et de jazz de Straram au cours des années 1960 (Illustrations 4.2.a et 4.2.b). Deux affiches retiennent tout particulièrement notre attention, celle du film *A tout prendre*, dans lequel il est figurant, et *La terre à boire* (scénariste et figurant). Ses passions sont investies dans cet espace physique par la présence des affiches sur le cinéma, sa collection de disques et les divers documents (la revue *Parti pris*, *Le Cahier du cinéma*) sur sa table de travail. Les murs de son logis renvoient le quotidien de Straram et, à leur 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 apposé une plaque portant son nom. Geste ultime d'appropriation de l'espace : l'appartement est « corps et âme » comme dit Bachelard dans *La poétique de l'espace*.

⁶³ De 1958 à 1962, Straram habite successivement la chambre 13, 407 rue La Gauchetière, 2 rue Amesbury av., apt. 489 et 1769 Saint-Hubert, apt. 2. De 1962 à 1968, il habite au 1415 rue Chomedey, apt. 4. De retour de la Californie, il emménage au 5040 rue Esplanade de 1971 à 1977. Des problèmes de santé et de longues périodes d'hospitalisation affectent Straram vers la fin des années 70. Il habite au 5051 av. Papineau qu'il doit quitter à cause d'un incendie à l'étage du bas. Son appartement fut vandalisé et Straram perd un grande partie de ses livres et de sa collection de disques. Il terminera sa vie dans un HLM au 1650 sur la rue Saint-Timothée, apt. 405. Dans ses archives, Straram a conservé un dossier de plus de soixante photographies de ses logements, voir Fonds Patrick-Straram, BNQ, mss 389-14-11.

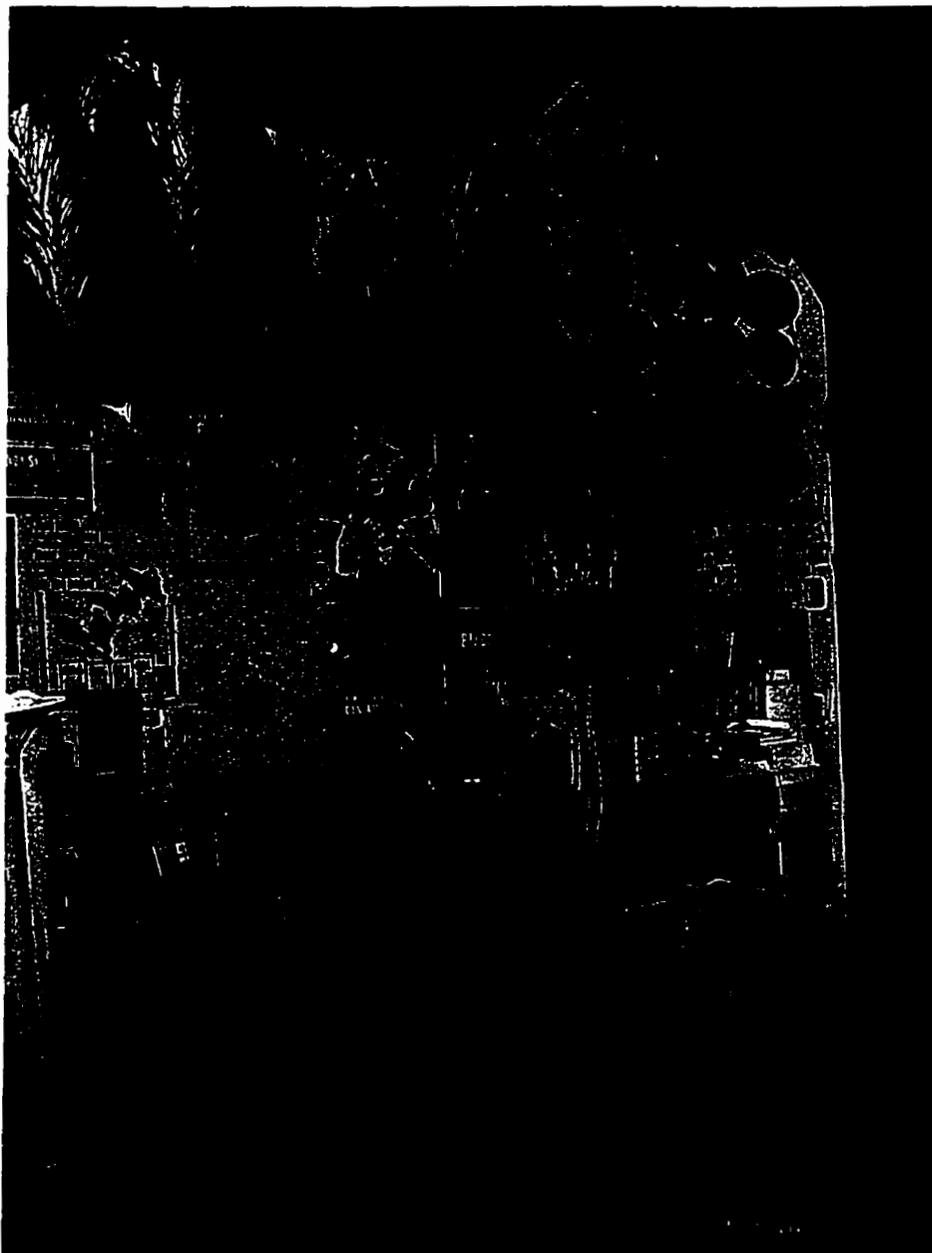
⁶⁴ Straram, P., *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, op. cit., p. 23.

Illustration 4.2.a L'appartement 1415 rue Chomedey : Espace de vie de Patrick Straram au cours des années 1960⁶⁵



⁶⁵ Source : Straram, P., *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, *op. cit.*, p. 21.

Illustration 4.2.b L'appartement 1415 rue Chomedey : Espace de vie de Patrick Straram au cours des années 1960⁶⁶



⁶⁶ Source : Straram, P., *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, op. cit., p. 22.

La deuxième « “cathédrale” personnelle » de Straram est l’appartement au 5040 avenue de l’Esplanade présenté dans *Bribes 1* sous le titre *Traces blues/domicile situation dire /vivre* (Illustrations 4.3.a et 4.3.b)⁶⁷. Tel que le titre l’indique, la description de l’activité culturelle de Straram est intégrée à son espace de vie quotidienne. 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’Esplanade. De plus, onze photographies de différentes affiches que l’on trouve dans le logis accompagnent le texte. Ces affiches sont les détonateurs référentiels des propos de Straram concernant diverses situations/moments de sa vie au Québec et au cours de sa dérive californienne. Ainsi, Straram raconte sa vie et ses expériences à partir des affiches sur le mur de son logis qui ont été reproduites individuellement dans le texte. 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 sur le mur de son appartement et reproduit individuellement dans le texte, représente la rencontre de deux mondes qui ont marqué la vie de Straram dans l’espace québécois et le « déplacement/coupure en Californie ». Ce montage de l’affiche et de la photo est un « **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 mon “être” »⁶⁸. Ainsi, l’interpénétration de l’art dans la vie quotidienne et l’espace est à la base même de la construction de ce texte. Tout se passe comme si Straram n’a qu’à regardé les objets qui l’entourent et les affiches sur les murs pour se souvenir

⁶⁷ Ce texte a été publié sous le même titre pour la première fois dans le numéro 7 de la revue *OVO Photo*, mai 1972, pp. 63-70.

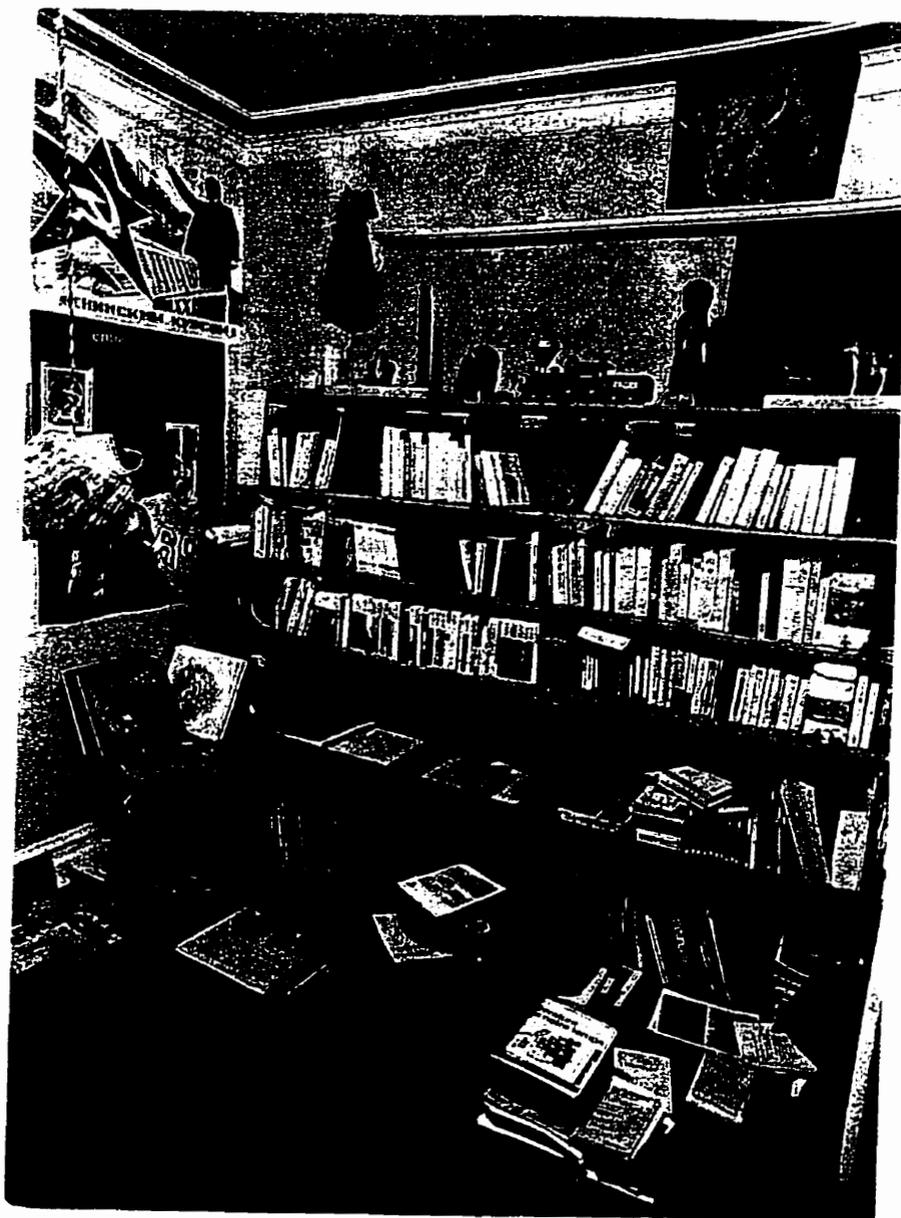
⁶⁸ Straram, P., *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, op. cit., p. 105.

Illustration 4.3.a L'appartement au 5040 avenue de l'Esplanade : Espace de vie de Patrick Straram au cours des années 1970⁶⁹



⁶⁹ Source : Straram, P., *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, op. cit., p. 88.

Illustration 4.3.b L'appartement au 5040 avenue de l'Esplanade : Espace de vie de Patrick Straram au cours des années 1970⁷⁰



⁷⁰ Source : Straram, P., *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, op. cit., p. 89.

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 70. Il s'agit donc de l'espace de vie correspondant à la période d'activité et de production culturelles la plus active de Straram. Cet espace de vie affiche un décor matériel complètement différent de celui de l'appartement des années 60 sur la rue Chomedey. Il est le reflet de la nouvelle identité qu'il acquiert au cours de son voyage en Californie. C'est au cours de cette période que Straram adopte le nom de Bison ravi (anagramme de Boris Vian) et l'image contre-culturelle de l'Amérindien américain errant. L'adoption d'un nouveau nom et d'un comportement expérimental dans la vie quotidienne, est alors traduite dans son espace de vie par la présence de nombreuses affiches de bisons et d'autochtones (la photo de Sitting Buffalo Bill) et d'une affiche de Boris Vian (Illustration 4.3).

Les éléments du décor matériel de cette « “cathédrale” personnelle » sont des « signes de propriété/référentiel » exprimant son individualité et ses passions. Straram indique sa volonté d'habiter à la suite d'une longue liste descriptive des « choses » dans son appartement : « les toiles, gravures, objets et plusieurs métaphories de moi et **ordonnance en fonction d'une pratique de l'habiter** »⁷¹. 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 vivre⁷².

⁷¹ *Ibid.*, p. 104.

⁷² *Ibid.*, p. 85.

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 passionnantes »⁷³. 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, l'expression spatiale des passions de l'individu constitue une partie intégrante de son identité individuelle. L'architecture baroque situationniste est basée sur ce principe d'expression individuelle et non collective. En décrivant son appartement sur la rue Papineau, Straram résume cette dimension identitaire de l'espace de vie en disant : « 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 momentané »⁷⁴. Il n'est donc pas surprenant de constater l'effarement de Straram lorsqu'il apprend au cours de son hospitalisation en 1983 qu'il doit déménager de 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 » 113/115⁷⁵.

⁷³ Conord, A.F., « Construction de taudis » dans Debord, G., *Potlatch (1954-1957)*, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁴ Straram poursuit en indiquant que cet appartement sur la rue 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 de Straram assis dans son appartement sous-titrée « du lieu où je vis et l'écris », et la deuxième de Straram dans un studio radiophonique sous-titrée « au lieu où je dis l'écriture ». Voir, Straram, P., *Blues clair, quatre quatuors en trains qu'amour advienne*, *op. cit.*, pp. 100-101 et pp. 113-114.

⁷⁵ *Id.*, *Blues clair, tea for one/ no more tea*, *op. cit.*, pp. 46-47.

Ce déracinement atteint son paroxysme lorsqu'il découvre son appartement entièrement saccagé : « un vandalisme sans borne ... 20 ans de pulvérisés ... ». Il ne réussira jamais plus à recréer une « “cathédrale” personnelle » et termine sa vie dans un petit HLM sur la rue Saint-Hubert (voir Annexe IV, extrait 4, p. IV-19). La perte et le vandalisme de ses biens matériels équivalent à une perte de l'unité d'ambiance possible dans son espace de vie quotidienne. De l'habiter, Straram passera à l'habitat.

Straram, n'ayant pas réussi à reconstituer dans son HLM ce rapport situation/domicile/quotidien, procède à habiter le bar-bistro non loin de chez lui. Il transforme cet espace en un lieu de rencontres et d'échanges culturels et artistiques, qu'il 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 dimension de l'analyse de la vision urbaine situationniste de Straram, commence d'abord par un regard sur son appréhension de la ville en général et se termine par un examen spécifique de la place qu'occupe pour lui l'espace public.

La ville comme espace de dérive

L'expérience ambulatoire de la ville 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 processus d'exploration de la ville. Cette pratique urbaine trouve ses antécédents avec le flâneur de Baudelaire et les déambulations des surréalistes.

La notion de flâneur de Baudelaire, étudiée par Walter Benjamin, peut être associée au concept situationniste de la dérive⁷⁶. Baudelaire compose une grande partie de son œuvre au

⁷⁶ Voir Benjamin, W., *Charles Baudelaire : A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trad. H. Zohu, London : Verso, 1976.

cours de la modernisation de la capitale sous Haussmann, alors que les situationnistes sont témoins du processus de planification rationnelle 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 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 des larges boulevards et la foule sur la place publique. La poésie de Baudelaire, tels *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'homme⁷⁷.

L'appréhension de la nouvelle vie et forme urbaine de la ville s'accompagne de la pratique du flâneur qui déambule 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 étant fixe en apparence. En apparence seulement, puisque le flâneur remarque le caractère éphémère de la forme de la métropole moderne.

A féconde 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 mortel)⁷⁸.

Le flâneur entrevoit 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

⁷⁷ 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.

⁷⁸ Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris : Presses Pocket, 1989.

dénoncer le processus de démolition et construction issu de la planification rationnelle et fonctionnelle de Paris⁷⁹.

Selon Benjamin, la flânerie est une pratique urbaine qui est née avec le capitalisme moderne, son architecture et le phénomène de la foule. Les arcades et les cafés de boulevards permettent à l'individu d'observer la foule sur la place publique. Assis à une terrasse d'un café, l'individu 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. La foule est alors un spectacle pour le flâneur. Elle 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 autrui »⁸⁰.

La pratique urbaine du flâneur 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, « the department store was the flaneur's final coup »⁸¹. Le flâneur a donc contribué à « the formation of the new shopper of the late nineteenth and twentieth centuries »⁸². Aujourd'hui, cette pratique urbaine est l'équivalent du lèche-vitrines des consommateurs dans les centres commerciaux. En d'autres mots, le flâneur moderne, c'est le consommateur qui déambule dans le centre commercial où s'étalent dans toute leur splendeur les biens de consommation.

⁷⁹ 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 ... », dans Debord, G, *Potlatch (1954-1957)*, op. cit., p. 224.

⁸⁰ Baudelaire, *Les fleurs du mal*, op. cit., p. 185.

⁸¹ Benjamin, W., « Paris — The Capital of the Nineteenth Century » dans *Charles Baudelaire : A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, op. cit., p. 170.

⁸² Chorney, H., *City of Dreams : Social Theory and the Urban Experience*, Toronto : Nelson Canada, 1990, p. 130.

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 ville⁸³. 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 malaise »⁸⁴. Cet intérêt pour l'espace urbain conduit les surréalistes à expérimenter certaines dérives. En 1923, Aragon, Morise, Vital et Breton entreprendront une déambulation à partir de Blois, une ville de campagne prise 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 discorde⁸⁵. 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'alors »⁸⁶. En d'autres mots, la dérive est un succès mitigé et l'expérience n'est point répétée par les surréalistes. Il semble que la dérive n'apporte pas résolument l'expérience

⁸³ 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, MC, *Le Paris des surréalistes*, Paris : Éditions Seghers, 1972.

⁸⁴ Breton, A., « Pont-Neuf », *La clé des champs*, Hollande : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1967, pp. 276-277. 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'éventuel », voir *Id.*, « La confession dédaigneuse » dans *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 admet 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.

⁸⁵ Pour une description détaillée de la dérive voir Breton A., *Entretiens 1913-1952 avec André Parinaud*, Paris : Gallimard, 1952.

⁸⁶ *Ibid.*

du subconscient que recherche le surréalisme comparativement à l'automatisme et à la technique du sommeil 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 réactionnaire »⁸⁷. 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'habitude »⁸⁸. Breton lui-même souligne ce phénomène en reconnaissant qu'au cours des années, ses promenades dans Paris l'ont toujours ramené aux

⁸⁷ Debord, G., « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, novembre 1956, p. 7. Ce texte sera reproduit dans le *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, pp. 19-23.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 6.

mêmes espaces familiers⁸⁹. Pour les situationnistes, cette constatation est basée sur les travaux de Chombard de Lauwe concernant 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 arrondissement⁹⁰. Cette carte illustre aux yeux des situationnistes la force de l'habitus dans les trajets quotidiens et suscite en eux l'indignation qu'il soit possible de vivre de la sorte⁹¹.

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-constructif »⁹². 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 de l'écologie urbaine ne permet d'étudier les variations psychogéographiques du milieu urbain. La dérive a donc une double nature : elle est

⁸⁹ 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 de Pont-Neuf. Au cours du mois de décembre 1953 et janvier 54, 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, pp. 10-13.

⁹⁰ Debord, G., « Théorie de la dérive », *op. cit.*, p. 6.

⁹¹ 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 Commailles », en indiquant qu'il n'aurait « jamais ou guère quitté cette zone, qui m'a parfaitement convenu, si quelques nécessités historiques ne m'avaient à plusieurs fois obligé à en sortir ». Un espace urbain de jeunesse guère plus grand que celui de l'étudiante du XVI^e arrondissement étudié par Chombard de Lauwe. Voir *Id.*, *Panegyrique*, tome premier, Paris : Gallimard, 1993, p. 51.

⁹² *Id.*, « Théorie de la dérive », *op. cit.*, p. 6.

un mode de vie au sein de la ville actuelle et future caractérisé par un comportement ludique-constructif et, elle consiste aussi en une méthode d'analyse pour permettre « d'établir les premiers relevés des articulations psychogéographiques d'une cité moderne »⁹³. En d'autres mots, la dérive est à la fois une pratique urbaine et une méthode de relevé de terrain pour déterminer les espaces psychogéographiques des villes.

Les situationnistes désirent rationaliser le concept de la dérive en une technique ou une méthode pour l'étude et l'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 (walkie-talkie) et de circulation (taxi, autobus) peuvent être utilisés au cours d'une dérive⁹⁴. 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 déroutant »⁹⁵. 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 de l'adoption d'un comportement 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

⁹³ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁴ L'utilisation de walkie-talkie 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.

⁹⁵ Debord, G., « Théorie de la dérive », *op. cit.*, p. 8.

vie quotidienne. La dérive peut donc se dérouler en une journée ou s'échelonner en étapes successives au cours de plusieurs semaines et même mois. À ce sujet, Chtcheglov ravise 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 beaucoup »⁹⁶. Il considère la limite extrême comme étant trois à quatre mois, comme il l'avait fait au cours des années 1953-54. La révision de la durée d'une dérive est basée sur l'impact psychologique 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 »⁹⁷. Il est ironique de constater que la dérive continue peut conduire précisément à ce que cette pratique 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, il 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, on examine tour à tour certaines dérives dans Saint-Germain-des-Prés, Montréal et la Californie.

⁹⁶ Chtcheglov, I., « Lettres de loin », *Bulletin de l'International situationniste*, n° 9, août 1964, p. 38.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 38.

Saint-Germain-des-Prés : La dérive en tant que 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-Prés⁹⁸. Tel que mentionné antérieurement, ce quartier constitue le point de référence initial de l'expérience urbaine 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, de 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 (le Straram) ouvrant la porte de son logis, est accueilli par un ami qui lui rembourse mille francs : « Outre que cet argent permettait d'aborder une situation, qui sinon aurait tourné court, j'interprétais l'incident comme bonne augure, un signe flagrant de *bonne aventure* »⁹⁹. 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 *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 nez¹⁰⁰.

⁹⁸ Straram, P., « L'air de nager », dans *Cahier pour un paysage à inventer*, Montréal, s. Éd., n° 1, 1960, pp. 36-52. Le titre est issue du poème intitulé *Tournesol* de Breton. Voir Breton, A., *L'amour fou*, Paris : Gallimard, 1966 (c1937).

⁹⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 38.

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 s'échapper 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 »¹⁰¹. 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 de Pont-Neuf 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 vie¹⁰².

¹⁰¹ Debord, G., « Deux comptes rendus de dérive, I. - Rencontres et troubles consécutifs à une dérive continue », *Les Lèvres nues*, novembre 1956, pp.10-12

¹⁰² Voir *Lettre de Guy Debord à Patrick Straram*, datée du 25 août 1960, BNQ, mss 391-5-16, p. 2. 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 50. Sur son éclatement, sa diaspora, ses voyages de diverses natures, sa fuite à travers le même morceau du temps ». Ayant lui-même écrit (*Mémoires*) en 1958 et produit un film en 1959 (*Sur le passage de quelques personnes à travers un assez courte unité de temps*) sur cette période, voilà que Debord entretient l'idée d'écrire un ouvrage collectif. Cet attachement romantique pour 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 que je vivais moi-même en avril 57 »¹⁰³. C'est au cours de cette année que les situationnistes analysent l'espace psychogéographique de Paris¹⁰⁴. Dans une lettre subséquente, Debord relate à Straram une dérive dans un vieux village à Cagne-sur-mer¹⁰⁵. Debord indique qu'il s'est rappelé au cours de cette dérive d'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 pour Straram. Cet espace urbain, qu'il affectionnera tout au long de sa vie, représente le modèle futur d'une pratique urbaine et d'un mode de vie (*homo ludens*). À Montréal, Straram reproduira 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

Nous avons choisi la nouvelle *Tea for One* et le film *La terre à boire* pour illustrer chez Straram sa vision de la ville 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 60. L'intérêt de la nouvelle *Tea for One* est double. D'une part, cette nouvelle relate, à partir d'une dérive urbaine,

¹⁰³ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰⁴ 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*, affiche mai ; *Guide psychogéographique de Paris/Discours sur les passions de l'amour*, dépliant sans date ; *Axe d'exploration et échec dans la recherche d'un Grand Passage situationniste*, plan psychogéographique, sans date ; *The Most Dangerous Game/Pistes psychogéographiques vraies ou fausses*, plan psychogéographique, sans date. Voir Gonzalez, S., *Guy Debord ou la beauté du négatif*, Paris : Éditions mille et une nuit, 1998, p. 135.

¹⁰⁵ Voir *Lettre de Guy Debord à Patrick Straram*, datée du 31 octobre 1960, BNQ, mss 391-7-70.

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 80 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 après, elles reflètent encore les principales caractéristiques physiques, économiques, sociales et culturelles du parcours de la dérive de Straram le long de la rue 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 60. À la relecture de sa nouvelle, Straram apprécie la mise en valeur de la pratique urbaine de la dérive qui caractérise son rapport avec la ville : « J'aime ainsi faite la relation d'une errance qui n'a plus cessé depuis »¹⁰⁶. *Blues clair, tea for one / no more Tea* offre alors une vision de la ville en tant qu'espace de dérive s'étalant des années 1960 à 1980.

Tel que mentionné, la publication de *Tea for One* correspond, en littérature, à un regain d'intérêt chez les écrivains francophones pour l'espace romanesque de Montréal au cours des années 60. En effet, après une absence prolongée au cours des années 50, Montréal redevient un espace privilégié pour les écrivains¹⁰⁷. L'intérêt de la nouvelle de Straram consiste en son intégration de la composante du comportement expérimental de la dérive et celle du relevé du

¹⁰⁶ Straram, P., *Blues clair, tea for one tea / no more tea*, *op. cit.*

¹⁰⁷ Voir Fredette, N., *Montréal en prose, 1892-1992*, *op. cit.*. Selon Fredette, une réflexion critique sur la ville s'amorce chez les auteurs francophones autour des années 1960. En 1963, la revue *Liberté* publie un numéro spécial sur Montréal et l'année d'après *Parti pris* publie un dossier intitulé « Montréal la ville des autres ». Plusieurs romans abordent l'espace montréalais, parmi ceux-ci 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. Finalement deux importantes études sur Montréal et le roman paraissent au cours de cette période, Vachon, G.A., « L'espace politique et social dans le roman québécois », *Recherches sociographiques*, vol. 7, n° 3, 1966, pp. 259-279 et Sirois, A., *Montréal dans le roman canadien*, Montréal : Didier, 1968.

terrain de l'espace psychogéographique pour décrire ses déambulations sur la rue Saint-Laurent et ses rues adjacentes à Montréal¹⁰⁸. Le récit autobiographique relate le parcours emprunté par le narrateur pour se rendre chez son éditeur de la rue Molière. Partant de sa chambre sur la rue de La Gauchetière, Straram déambule le long de la rue Saint-Laurent qu'il arpente jusqu'au parc Jarry. L'éditeur étant absent, il retourne chez lui en parcourant un tracé beaucoup plus sinueux dans les rues parallèles et transversales de la rue Saint-Laurent. Ce deuxième parcours s'effectue en zigzag le long des rues transversales et parallèles qui s'entrecoupent. Tout se passe comme si le premier parcours, en ligne droite, permet d'identifier les différentes unités d'ambiance et le deuxième parcours en zigzag exprime le caractère labyrinthien 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 60 sur la rue Saint-Laurent, de Saint-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 urbaine de l'urbanisme unitaire. Seul, Straram opère une dérive qui lui permet d'étudier les espaces psychogéographiques de Montréal. Après quatre ans dans les camps de bûcherons de la Colombie-Britannique, Straram est déterminé à s'approprier Montréal : « Je ferai tout pour être dans la ville ». Ayant établi temporairement une

¹⁰⁸ Historiquement, la rue Saint-Laurent est l'une des principales artères de la ville de Montréal caractérisant la division linguistique de la métropole. Aujourd'hui, la démarcation du caractère métropolitain de Montréal n'est plus aussi marqué par cette rue. La rue Saint-Laurent demeure caractérisée par l'hétérogénéité et constitue un haut lieu de socialisation au sein de la ville. Pour un historique de la rue voir Gubbay, A., *A Street Called The Main : The Story of Montreal's Boulevard Saint-Laurent*, Montréal : Meridian Press, 1989. En ce qui concerne son importance sur le plan littéraire voir entre, Marcotte, G., « La tentation de la Main », dans Frédéric, M. (éd), *Montréal mégapole littéraire*, Bruxelles : Collection du centre d'études canadiennes, 1992, pp. 83-98 ; Deslauriers, P., « Very Different Montreals », dans Preston, P. et P. Simpson-Housley, P., *Writing the City*, London and New York : Routledge, 1994, pp. 109-125.

« “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 Pine (Avenue des Pins), est caractérisée par la présence de Russes, de Polonais et de Bulgares avec « des vitrines ou des étalages de cuisine épicée avec des inscriptions pour faire rêver »¹⁰⁹. La description de la vie du quartier est associée aux histoires invraisemblables que racontait le père de Chtcheglov. Après Pine, Straram est 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 ville de *New Babylon* de Constant. Tout est nouveau et sujet à la construction de situations.

Au cours de la dérive, Straram découvre l’ancien hôtel de ville de Saint-Louis-Miles End (1905). 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 construit 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 les mêmes toits 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 *Pottlatch* 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 urbanisme »¹¹⁰. Cet urbanisme nouveau est évoqué par Straram dans le cadre de propositions

¹⁰⁹ Straram, P., *Blues clair, tea for one/no more tea*, *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 16.

d'aménagements 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 pléines 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 Mexique¹¹¹.

Tel que suggéré par Chtcheglov, Straram envisage l'architecture en tant que moyen pour « moduler » la réalité et faire rêver. L'hôtel de ville de Saint-Louis 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'espace »¹¹². Cette vision d'une ville planifiée en fonction de l'urbanisme unitaire est brusquement coupée au moment où 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 anonymes »¹¹³. 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

¹¹¹ *Ibid.*, p. 16.

¹¹² Ivain, G., « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, juin 1958, n° 1, p. 15.

¹¹³ Straram, P., *Blues clair, tea for one/ no more tea*, *op. cit.*, p. 17.

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 60.

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 rondes
 baies ruelles jardins)
 décor/vécu à nul autre pareil défigurés in english made in U.S.A
 mais c'est ville que j'aime comme aucune au monde
 MONTRÉAL¹¹⁴.

La nouvelle *Tea for one* intercale 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 opère un circuit en zigzag 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 rue¹¹⁵.

¹¹⁴ *Id.*, « Ville 1 », *4X4/4X4*, Montréal : Les Herbes rouges, 1974, p. 35.

¹¹⁵ *Id.*, *Blues clair, tea for one/no more tea*, *op. cit.*, p. 28.

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 Chtcheglov¹¹⁶. 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 la dérive, Straram indique que le quadrilatère Sainte-Catherine/Saint-Laurent/Ontario/Craig constitue « mes lignes de démarcation, mes équateurs, jetées d'où voir et vivre les archipels de l'insomnie et les réveils d'îles ... »¹¹⁷. 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 opère 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'Elysée, demandant seulement s'il pourrait profiter de quelques heures pour *dérivée*, 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 procédé.)¹¹⁸

Que ce dernier ait spécifiquement demandé de dériver ou non importe peu, puisque c'est ce qu'ils opèrent 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

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 30.

¹¹⁸ 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).

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 et entièrement recouvert depuis de blocs de glace assez fabuleux »¹¹⁹. Ils longent la rue Saint-Laurent et photographient le théâtre *Le 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 explicative ?¹²⁰

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 ces aspects. À partir des années 70, la composante ludique de cette pratique urbaine dans l'œuvre de Straram sera ainsi 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/Terasse 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 tilleuil 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 21e siècle). Des deux bords, Tourist-Rooms en masse.¹²¹

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 278.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 279-280.

¹²¹ Straram, P., *Questionnement socra/critique*, op. cit., pp. 148-149. Ce passage illustre la psychogéographie montréalaise dans l'œuvre de Straram.

Ce passage décrit la dérive qu'il opère pour se rendre à un nouveau café qu'il fréquente peu après son retour de la Californie au début des années 70. 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 annotée en fonction de certaines caractéristiques spécifiques : un état d'âme, une atmosphère ou une construction architecturale originale. Le processus littéraire d'énumération des lieux tend à imiter 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 filtré dans un rapport affectif afin d'identifier l'ambiance de la rue ou du quartier propre aux constructions de situations/moments. Dans ce cas-ci, il s'agit de l'appropriation du café *L'Étoile* (1616 rue Bernard) qui constitue « un établissement où s'établit un lien profond avec moi à partir d'une identité fondée dans l'anonymat, la place publique à hauteur d'hommes »¹²².

Ainsi, la pratique de la dérive par Straram se démarque de celui du flâneur et des déambulations surréalistes par son caractère ludique associé à la transformation et 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 fréquente quotidiennement dans la ville. La dérive offre l'opportunité de vivre et de connaître l'ensemble des conditions d'existence des citoyens au sein de multiples milieux urbains. Tout comme le

¹²² *Ibid.*, p. 149.

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

La ville en tant qu'espace de dérive caractérise la représentation de Montréal dans le film *La terre à boire*. 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*¹²³. Tel que mentionné antérieurement, ce film s'inscrit dans cette « découverte » de Montréal au cours des années 60 par les cinéastes québécois. Cette période, de développement du cinéma « moderne » au Québec, fut alimentée par le déménagement de l'Office national du film à Montréal (1956) et l'avènement de la télévision. Selon Euvrard, ces deux événements ont permis au futur cinéaste québécois de « travailler au Québec dans des institutions fédérales échappant au contrôle idéologique des notables canadiens-français traditionnels »¹²⁴. 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 St-Henri le 5 Septembre*) et son caractère multiculturel (*Golden Gloves, Un jeu si simple, Dimanche d'Amérique*)¹²⁵. Le thème de la ville comme lieu d'initiation et d'opportunités pour les jeunes, est illustré par *À tout Prendre, La terre à boire et Le chat dans le sac*¹²⁶. En 1965, la ville de Montréal est un personnage

¹²³ Bernier, J.G., *La terre à boire*, Les films du nouveau Québec, 1964. Les interprètes sont Geneviève Bujold, Pauline Julien, Patricia Nolin, Gilles Pelletier, Patrick Straram et la musique est de Stéphane Venne.

¹²⁴ Euvrard, M., « Représentation de Montréal au cinéma », *24 Images*, n^{os} 39-40, automne 1988, p. 58.

¹²⁵ Aquin, H., *À Saint-Henri le 5 Septembre*, ONF, Montréal, 1962 ; Groulx, G., *Golden Gloves*, ONF, Montréal, 1961, *Id.*, *Un jeu si simple*, ONF, Montréal, 1965 ; Carle, G., *Dimanche d'Amérique*, ONF, Montréal, 1961.

¹²⁶ Jutras, C., *À tout prendre*, Les Films Cassiopée/Orion Films, 1963 ; Groulx, G., *Le chat dans le sac*, ONF, Montréal, 1964.

à part entière dans le film de Gilles Carle, *La vie heureuse de Léopold Z*¹²⁷. Ce film raconte les déboires de Léopold, préposé au déneigement, au cours d'une tempête de neige la veille de Noël. Pour Euvrard, un des aspects remarquables de ces films, c'est « l'aisance avec laquelle les personnages se déplacent dans la ville, la fluidité de leurs parcours, les sentiments de l'espace urbain »¹²⁸.

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 possible »¹²⁹. Il n'est donc pas surprenant de constater une attention toute particulière dans les films de Jutras, Carle et Groulx aux scènes de la vie quotidienne à Montréal¹³⁰. Une deuxième influence importante concernant la représentation de la vie quotidienne et de l'espace urbain, provient des cinéastes de la Nouvelle Vague française de la fin des années 50. 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 est 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.

¹²⁷ Carle, G., *La vie heureuse de Léopold Z*, ONF, Montréal, 1965.

¹²⁸ Euvrard, M., « Représentation de Montréal au cinéma », *op. cit.*, p. 59.

¹²⁹ Marsolais, G., *L'aventure du cinéma direct*, Paris : Seghers, 1974, p. 22.

¹³⁰ Selon Beauchamp, Montréal est ce « lieu que ses explorateurs filmaient comme le territoire d'une expérience immédiate, celui que foulait les pas de personnages fraîchement révélés à leur modernité », Beauchamp, M., « Images de Montréal au cinéma », *24 Images*, n^{os} 39-40, automne 1988, p. 70.

La terre à boire raconte l'histoire amoureuse de Barbara (Geneviève Bujold), une jeune fille bourgeoise et naïve, avec Patrick (Patrick Straram), un jeune intellectuel impénétrable, anticonformiste et chroniqueur de la vie culturelle et artistique de Montréal à la radio. Straram joue donc lui-même dans ce film¹³¹. Patrick est marié avec Diane (Pauline Julien), une célèbre chanteuse qui habite dans une villa luxueuse. Le départ pour 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. Ils se promènent, à pied ou en voiture, dans les rues de Montréal, en particulier 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 concernant l'amour (libre) et la communication entre homme et femme. Ils passent une journée dans les manèges du Parc Belmont, se promènent dans le parc Mont-Royal et vont à un bal masqué donné par Patrick et sa femme. 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 de ménage 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

¹³¹ Ce n'est pas la première fois que Straram se joue lui-même dans un film. Dans *À tout prendre* de Claude Jutra, il joue le rôle de figurant, Nicholas, critique de cinéma et ami de Jutras. Ce film est considéré comme un modèle presque parfait de ce que l'on appelle « autobiofilmage ». 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.

pas le perdre, force 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 dialogue. 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) vie 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 européenne¹³².

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 nuit¹³³. 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 le C.I.L. House (1962), La Tour de la Banque Canadienne Impériale de Commerce (1959-1962) et la Place Ville-Marie (1958-1962). La présence de grues de construction sur 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.

¹³² Il ne fait aucun doute que ce tiraillement entre « l'américanité » et « l'européanité » caractérise l'image de Montréal de plusieurs films de l'époque (et même encore aujourd'hui). L'histoire de l'architecture et de l'urbanisme de Montréal est caractérisée par des périodes d'influences européennes et américaines. Au cours des années 60, Montréal est particulièrement influencé par l'architecture et les théories urbaines américaines.

¹³³ Straram, P., *4x4/4x4*, *op. cit.*, p. 35.

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-elle comme une grande scène de spectacle offrant une multitude de choses à voir (vitrines de magasins, affiches de cinémas, la foule) et à entendre (bars, cafés, spectacles, accordéonistes).

Dans *La terre à boire*, la modernité se révèle beaucoup plus au niveau de la transformation des valeurs et de 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 un sens de 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 de mode 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 lui 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 musique d'arrière-fond de jazz¹³⁴. Un montage cinématographique de prises de vues sous divers angles de l'arrivée de Patrick au coin des rues Sainte-Catherine et de La Montagne (magasin Olgilvy'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 appose le livre sur la plaque commémorative du

¹³⁴ Le jazz comme musique d'arrière fond pour les scènes où déambule un personnage dans les rues de Montréal est aussi utilisé dans le film de Gilles Goulx, *Le chat dans le sac* (1964).

magasin d'Ogilvy's et y inscrit une dédicace. 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)¹³⁵.

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 l'appartement en train de siroter un verre de vin et lire la revue *Parti pris*. Un accordéoniste jouant un air de musique pour le jeune couple amoureux en face du magasin *La Baie* sur la rue Sainte-Catherine, a tout ce qu'il y a de plus parisien. Une marche dans le parc Mont-Royal donne l'impression que Patrick et Barbara sont au Bois de Boulogne à Paris¹³⁶. Finalement, la scène finale sur le quai du port de Montréal aurait pu tout aussi bien être tournée au bord des quais de la Seine.

¹³⁵ Un interview radiophonique de Straram avec une comédienne constitue la musique de fond pour une des scènes de la vie nocturne de Montréal.

¹³⁶ Il importe de remarquer que la nature (Parc Belmont et le Mont-Royal) se juxtapose au sein de cette double représentation de la ville de Montréal. La présence de la nature au sein de la ville caractérise également la littérature québécoise sur Montréal. Voir Chassay, J.F., « Entre la nature et le livre, la ville. Le paysage montréalais à la lecture de quelques romans québécois francophones », *International Journal of Canadian Studies/Revue Internationale d'études canadiennes*, n° 4, 1991, pp. 111-125.

On a déjà mentionné que cette transposition de l'atmosphère parisienne dans la représentation de Montréal est 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 Bemier et Straram est un pastiche du cinéma de la Nouvelle Vague tant au niveau visuel (méthode de tournage, angles et prises de vue) 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'image 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 montréalais¹³⁷. Cette longue dérive est rapportée d'abord par la publication de *En train d'être en train vers ou être, Québec*, un journal tabloïd publié le 4 avril 1971. Ce dernier est par la suite reproduit en 1972 dans le recueil *Irish coffee au no name bar & vin rouge Valley of the moon*¹³⁸. Cet ouvrage se divise en deux parties, chacune de vingt-quatre séquences. La première partie, *Irish coffee [...]*, 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.

¹³⁷ Straram explique son exil californien lors d'un interview avec *La Presse* en 1971 : « 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 d'utilité pour la société au sein de laquelle je vis, il fallait aller écrire. En Californie, on m'a reçu ». Voir Martel, R., « Propos du Bison Ravi », *La Presse*, Montréal, 8 mai 1971, p. D3.

¹³⁸ Straram, P., *En train d'être en train vers ou être, Québec ...*, op.cit., Id., *Irish coffee [...]*, op.cit.

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 au mouvement de contestation américain. Il cherche à exprimer la transformation culturelle se manifestant à travers la musique, la drogue, l'amour libre, le *peace and love*, la lutte contre la guerre du Viêt-nam et 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 route ...¹³⁹

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 urbain¹⁴⁰. Straram considère que la musique dans les mouvements de contestation et 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 d'émancipation révolutionnaire pour les Noirs et le folk-rock (rock and roll), celle de la rébellion de la jeunesse¹⁴¹. Afin de rapporter

¹³⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴⁰ Lefebvre, H., « Musique et sémiologie », dans Groddeck, G.W et M. Schneider (eds), *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.*, pp. 143-176.

¹⁴¹ Les situationnistes admirent aussi le jazz pour son caractère révolutionnaire et considère surtout ce dernier 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 », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 8, janvier 1963, p. 51.

textuellement sa dérive dans cet espace de révolte marquée par la musicalité, 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 vie »¹⁴². 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 page, les polices, l'inclusion de photographies, d'affiches, etc.

Le jeu est donc à la base de la rédaction de *En train d'être en train vers ou être, Québec* et de *Irish coffee [...]*. Par exemple, l'esprit de jeu dans *Irish coffee [...]* est introduit au début des différentes sections du recueil, par le biais de citations d'auteurs surréalistes (Breton, Queneau) portant précisément sur le jeu du langage, de l'imagination et de 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 coffee [...]*, est caractérisée par de courts textes (genre télégramme) 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

¹⁴² *Id.*, *Irish coffee [...]*, *op. cit.*, p. 9.

je crois
 je bois 3 Lucky Lager
 et m'achète des Lucky Strike¹⁴³

De Saint-Germain-des-Prés en passant par Montréal jusqu'en Californie, Straram a fréquemment opéré des dérives dans un état d'ébriété. Ainsi, le voyage de Montréal à San Francisco se déroule dans un état d'ébriété conduisant à un comportement propre au scandale (voir Annexe IV, extrait 2, pp. IV-9-IV-11). L'alcool a été pour Debord et plusieurs situationnistes un compagnon de route de longue date¹⁴⁴. 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 *Wolf House*.

Il y a un élément de pèlerinage littéraire important dans la dérive californienne de Straram dont le leitmotiv est Jack London (*Le Cabaret de la Dernière Chance*, *Le talon de fer*) et Malcom Lowry (*Au-dessus d'un volcan*), deux auteurs qu'il a découverts au cours de sa jeunesse. On constate à nouveau cet aspect de l'appropriation et de l'interprétation symbolique de l'espace par le biais de l'imaginaire (littéraire). Ainsi, au cœur du milieu 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 de sa grand-mère en présence des livres de Malcom Lowry et de Jack London.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 28. Straram habitera temporairement dans l'atelier d'Armand Vaillancourt au 757, rue Folsom à Sausalito pendant un festival de 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* avec une canette d'acrylique rouge sur la sculpture. Plus tard, les musiciens de U-2 demanderont à Vaillancourt d'appuyer le graffiti, *Stop the traffic, Rock and Roll*, qu'ils avaient fait sur sa fontaine. Voir Annexe IV, extrait 3, pp. IV-13-IV-18.

¹⁴⁴ L'alcool a toujours été la substance par excellence des situationnistes pour expérimenter de nouveaux comportements. Les dérives qu'opèrent Debord, Straram et les membres de l'Internationale lettriste ont été accomplies sous l'influence de l'alcool. Debord écrira une « éloge » à l'alcool dans *Panegyrique, tome premier*, Paris : Gallimard, 1993, pp. 41-48. Straram discute de son alcoolisme dans Séguin, J.G., *Patrick Straram ou le Bison ravi : Entretien*, *op. cit.*

A près de 40 ans, toutes les digressions de Malcom 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 à Jack London¹⁴⁵.

En Californie, Straram crée son propre espace psychogéographique culturel et politique en s'appropriant les lieux qu'il associe à des espaces de rencontres de Montréal et de Saint-Germain-des-Prés. Le *No Name Bar*, où on lui offre des bières gratuitement à tous les jours, devient l'*Asociación Española*. Le café *Mediterraneum* lui rappelle le *Mabillon* et *La Pergola*. Le *Bill's Drive In* (un petit magasin de bière près du ranch de la Vallée de la Lune) et les bars/restaurants *Stone House* et le *Juanita*, constituent de véritables « lieux de rencontres » qu'il assimile à nouveau avec l'*Asociación Española* et la taverne *Novo Rex*. Cet espace psychogéographique inclue un cinéma de répertoire à Berkeley, le *Telegraph Repertory Cinema*, animé par Tom Luddy le Sunrise Wolf, qu'il considère comme étant son *Centre d'art d'Élysée* en Californie¹⁴⁶. Les textes de la deuxième partie, *Vin rouge [...]*, illustrent très bien cette interpénétration entre les 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

¹⁴⁵ Straram, P., « Wolf House & Cabaret de la Dernière Chance, François de la Panam », dans *Bribes1 : Pré-textes et lectures, op. cit.*, pp. 51-79. Ce texte était initialement prévu en tant que 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 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 aux bar, ranch et maison de Jack London.

¹⁴⁶ *Id.*, *Irish coffe [...]*, *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 » pp. 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 le rencontre 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 (Annexe I, p. I-2). Où que soit Straram, il ne cesse de renouer avec la pratique situationniste de l'espace urbain.

de la dérive afin de décrire différents éléments d'unités 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 Pergola.¹⁴⁷

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 50, en Californie pendant les années 60 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 rencontres et de regroupements.

La première partie d'*Irish coffee* [...] se termine par un montage de photographies de six pages 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, Bretch, d'un joueur de jazz et du groupe Grateful Dead. Ce collage d'images illustre visuellement la dérive passionnelle, politique et

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 109 et 118.

culturelle de Straram de Saint-Germain-des-Prés en passant par Montréal et le milieu contre-culturel de la Californie. Le collage d'une carte du Québec et de la Californie annonce le montage photographique (Illustration 4.4). Cette carte n'est pas sans faire écho à la cartographie « influentielle » de Debord et d'Asger Jorn (Illustration 3.5). Straram utilise la même technique cartographique que celle utilisée pour la carte de *Naked City* pour illustrer l'espace psychogéographique. Il s'agit du détournement de deux segments de cartes géographiques sur lesquelles il indique, par des points noirs, la ville de Montréal et Saint-Antoine-sur-le-Richelieu au Québec et les villes de San Francisco, Berkley, Sausalito et Sonomac en Californie¹⁴⁸. 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'Indien et le symbole de la lutte révolutionnaire représentent l'adoption d'un nouveau comportement expérimental (l'Indien errant) et la radicalisation politique de Straram au cours de sa dérive californienne.

Ce sont les textes de *Vin rouge* [...] qui relatent en détail les moments/situations caractérisés par l'adoption de nouveaux comportements expérimentaux. En Californie, Straram poursuit son projet de la transformation de la vie quotidienne dans le cadre d'une quête identitaire de l'individu maître de son espace et de son histoire. Il adopte l'image de l'Indien errant, surnommé le Bison ravi, et accompagne sa signature de quatre signes indiens.

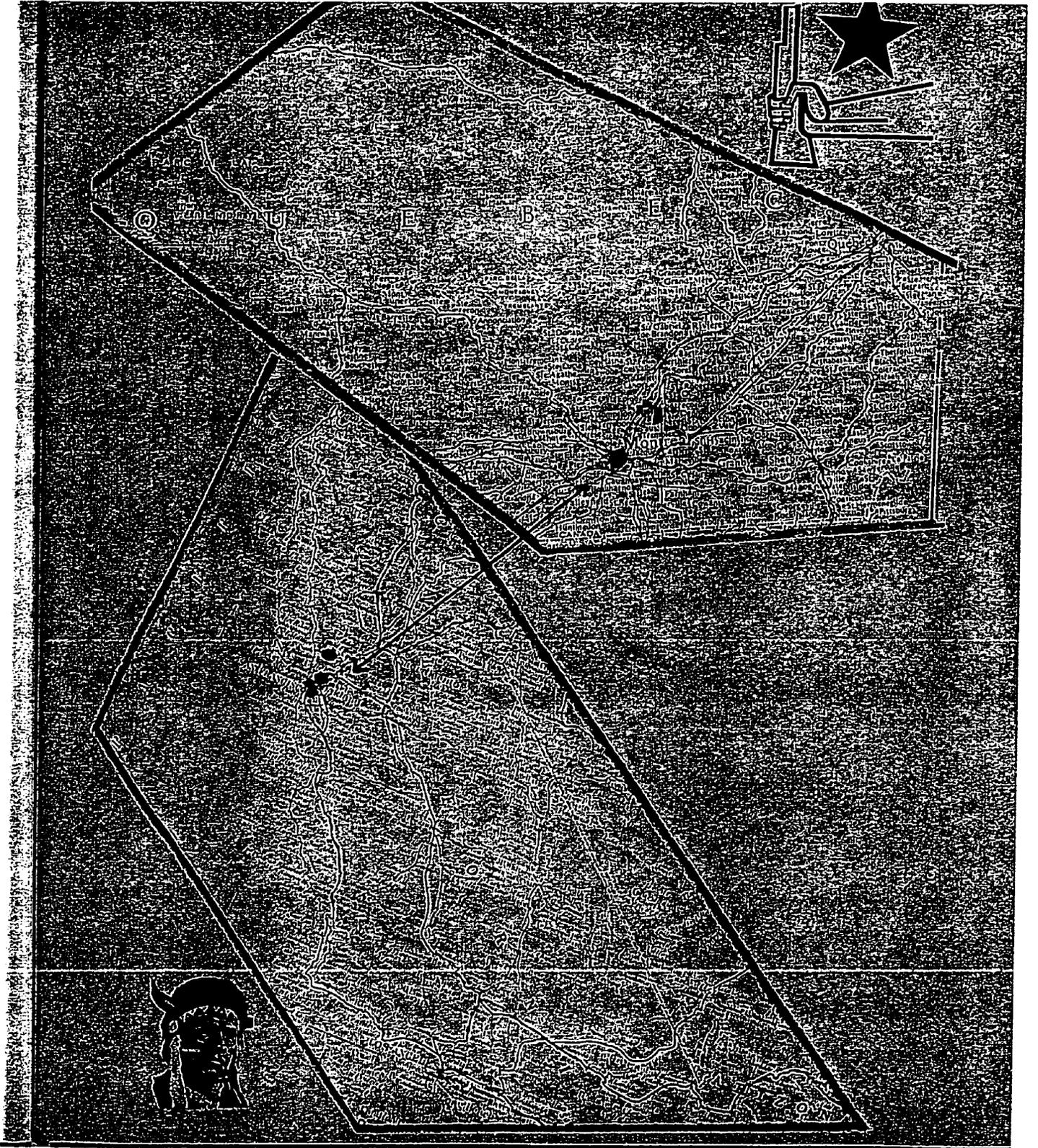


Ces signes représentent respectivement « camaraderie, élimination des ennemis, paix et

¹⁴⁸ Saint-Antoine-sur-le-Richelieu est la ville où habite le cinéaste québécois Gilles Groulx. Straram séjournera fréquemment chez lui au cours des années 60 et 70.

Illustration 4.4

Carte psychogéographique de Montréal et de la Californie par Patrick Straram ¹⁴⁹.



¹⁴⁹ Source : Straram, P., *Irish coffee [...], op. cit.*, p. 61.

accomplissement intégral »¹⁵⁰. L'intérêt de Straram pour la lutte des Indiens est issu de l'occupation d'Alcatraz par le groupe d'activistes *Indians of All Tribes* représentant différentes tribus indiennes américaines. Il considère l'occupation d'Alcatraz par les Indiens comme l'un des « moments intenses et instructifs » de son séjour californien¹⁵¹. 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 Indiens. C'est après Alcatraz que le gouvernement américain change sa politique concernant les affaires indiennes et adopte une politique d'autodétermination.

Straram appui l'occupation d'Alcatraz et reproduit la *Proclamation to the White Father and all His Peoples* de *Indians of All Tribes* avec quelques photos, dans le journal tabloïd *En train d'être en train vers ou être, Québec*. Il mentionne également cette lutte dans *Irish coffee [...]*¹⁵². À l'atelier de Vaillancourt à San Francisco, il rencontre Blue Cloud, un des principaux agitateurs d'Alcatraz (voir Annexe IV, extrait 3, p. IV-16). Ce dernier lui offre la fameuse affiche de Sitting Bull qui est reproduite à la fin du journal tabloïd *En train d'être [...]*¹⁵³.

Indian of All Tribes revendique l'appropriation de l'île d'Alcatraz pour y établir quatre

¹⁵⁰ *Id.*, « Métagraphie : L'almanach manifeste », dans *Bribes 1 : Pré-textes et lectures, op. cit.*, p. 113.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁵² Voir *Id.*, *En train d'être en train vers ou être, Québec, op. cit.*, p. 3, 15, 27. Le journal inclut aussi la reproduction du logo de *Indians of all Tribes*, d'affiches agit-prop et des photos sur l'occupation d'Alcatraz. Il cite abondamment la littérature du mouvement Indiens américains dans *Irish Coffee [...]*, *op. cit.*, pp. 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.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 28. Cette affiche de Buffalo 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 crucifix. 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.

centres institutionnels (éducatif, spirituel, écologique et de formation) afin de renouveler la culture indienne. Les Indiens prévoient transformer Alcatraz en un musée symbolisant leur culture et leur oppression.

Another part of the museum will present some of the things the white man has given to the Indians in return for the land and life he took : disease, alcohol poverty and cultural decimation. (As symbolized by old tins cans, barbed wire, rubber tires, plastic containers, etc.) Part of the museum will remain a dungeon to symbolize both those Indian captives who were incarcerated for challenging white authority, and those who were imprisoned on reservations¹⁵⁴.

Ce détournement architectural aurait plu aux situationnistes, ainsi que l'affiche d'agit-prop de *Indians of All Tribes* ayant pour slogan « A revolution is not a spectacle ! There are no spectators ! Everyone participates whether they know it or not »¹⁵⁵. L'image de l'Indien adoptée par Straram trouve ses sources dans ce mouvement révolutionnaire des *Indians of All Tribes* qui revendique l'appropriation de l'espace et de leur culture. Plusieurs éléments de cette lutte ne sont pas sans rappeler à Straram, le discours situationniste concernant l'appropriation de l'espace et 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 (anagramme de Boris Vian) et une vision de l'américanité associée à l'image de l'Indien militant contre l'oppression.

Ainsi, les différents textes de *Vin rouge Valley of the moon* relatent l'expérimentation de nouveaux comportements au niveau de l'amitié (*mort amor, lettres à la lettre*), du projet 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 liaska*) et de la liberté sexuelle (*Joan my Lady Jane*). Ce qui n'est pas sans surprendre, le mouvement contre-culturel étant alors caractérisé par une

¹⁵⁴ Indians of All Tribes, *Proclamation to the White Father and all His Peoples*, California : San Francisco, November 1969.

¹⁵⁵ Straram, P., *En train d'être en train vers ou être*, Québec, op. cit., p. 3.

explosion du comportement¹⁵⁶. En ce qui concerne Straram, cette expérimentation s'inscrit dans une pratique (la dérive) et un mode de vie qui découlent du projet de la critique de la vie quotidienne entrepris 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 récupéré »¹⁵⁷. En 1972, il publie un article cinglant sur la récupération bourgeoise de la musique et du phénomène contre-culturel associé à Woodstock¹⁵⁸. Ce qu'il retiendra de sa dérive au sein du mouvement contre-culturel, c'est son caractère politique : l'occupation d'Alcatraz par *Indians of All Tribes*, les Black Panthers, la guerre du Viêt-nam, 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 intégrés 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 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 face à 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** »¹⁵⁹.

¹⁵⁶ 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, pp. 15-38.

¹⁵⁷ Martel, R., « Propos du Bison Ravi », *op. cit.*, p. D3.

¹⁵⁸ Straram, P., « Le grand fascisme ordinaire ou Walt Disney n'est pas mort, se porte bien a Woodstock », *Champ « Libre 3 »*, *Cahiers québécois du cinéma*, 1972, pp. 78a-85b.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 186.

4.3 La psychogéographie culturelle de Montréal : La ville comme lieu de rencontres et d'échanges

L'espace urbain de Montréal, représenté dans *La terre à boire*, est en période de profonde mutation. 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 de construction. En 1954-55, la construction du boulevard Dorchester joue alors un rôle structurant important dans l'établissement du centre-ville d'aujourd'hui, tant il a provoqué un dégagement du tissu urbain et l'aménagement d'une artère de circulation importante. La construction des autoroutes (Décarie, Métropolitain, Dorchester), du métro et des espaces de stationnement, a un effet considérable sur la trame urbaine de Montréal. Par exemple, en 1969, l'espace de stationnement dans le centre-ville représente 16 % de l'occupation du sol. Entre 1962 et 1972, la superficie du terrain réservé au stationnement a subi une augmentation de 57 % et de plus de 800 % au niveau de la superficie du plancher¹⁶⁰. Les principaux complexes et gratte-ciel du paysage urbain de Montréal ont été, pour la plupart, 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,

¹⁶⁰ Service de l'habitation et de l'urbanisme (Montréal), « Occupation du sol au centre des affaires : Comparaison 1962-1972 selon les mêmes limites qu'en 1962 », *Bulletin technique*, n° 8, octobre 1974.

la Tour Royal Trust, la Place des Arts et La Place 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 et Merrill, Greenspoon, Freedlander et Donne. Par la suite, les grands maîtres du mouvement américain, tels, Ieoh 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 en tant que métropole moderne sur la scène internationale¹⁶¹. Cette transformation de Montréal s'effectue au détriment de la démolition considérable de logements dans le centre-ville. Selon Roy, ces grands projets publics et privés ont entraîné la démolition de 28 000 logements à Montréal entre 1957 et 1978¹⁶². La démolition plutôt que la rénovation urbaine est à l'ordre du jour.

Cette période de changement est indissociable de l'administration municipale du Parti civique dirigée 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 le processus métropolitain. Ponctuée de conférences rapportées dans la publication *Parti civique au travail*, la grandeur de Montréal fait l'objet de slogans tel « Une île, une ville », cherchant à rallier les municipalités de l'île au projet de métropole. Il est ironique de constater que trente ans plus tard, le même projet est envisagé par le maire Bourque et le gouvernement du Québec pour des raisons purement financières. Ainsi, à l'époque de Straram,

¹⁶¹ En ce qui concerne l'architecture et le développement urbain à Montréal au cours de cette période voir, en autres, Kalman, H., *A History of Canadian Architecture*, Toronto, New York, Oxford : Oxford University Press, 1995, vol. 2, pp. 779-870 ; Marsan, J.C., *Montréal : Une esquisse du futur*, Montréal : IARQ, 1983, pp. 109-145, *Id.*, *Montréal en évolution*, Montréal : Éditions Le Méridien, 1994 ; Bergeron, C., *Architecture du XX^e siècle au Québec*, Montréal : Éditions Le Méridien et Musée de la Civilisation, 1996, pp. 209-249 ; Linteau, P.A., *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, Montréal : Boréal, 1991, pp. 491-555.

¹⁶² Roy, J., *Montréal, ville d'avenir*, Montréal : Quinze, 1978, p. 67.

le discours officiel est basé sur l'idéologie du progrès issue du courant de pensée rationnelle et fonctionnelle de l'architecture et de l'urbanisme modernes. L'administration municipale s'évertue à vendre le 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 demain »¹⁶³. Pour Drapeau, la transformation urbaine 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 mondiale »¹⁶⁴.

Le discours de Drapeau concernant le projet de transformation métropolitaine de Montréal, illustre bien la critique du fonctionnalisme 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 étant « 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 arts »¹⁶⁵. Au cours de son règne, Drapeau justifie les conséquences néfastes de la modernisation métropolitaine au nom du progrès et du développement économique. Ainsi, face au problème de congestion, Drapeau déclare qu'il « semble bien établi, et dans toutes les grandes villes du monde entier que la congestion et les affaires vont de pair »¹⁶⁶. En d'autres mots, la congestion est le prix à payer pour la prospérité

¹⁶³ Les citations proviennent de la publication mensuelle *Le Parti civique au travail* de 1961 à 1967, cité dans Roy, J., *Montréal, ville d'avenir, op. cit.*, p. 62.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 62.

¹⁶⁵ *La Presse*, Montréal, 29 mai 1968.

¹⁶⁶ *Le Nouveau Journal*, Montréal, 3 janvier 1962.

économique. 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 civilisation »¹⁶⁷. 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 une grande ville internationale »¹⁶⁸.

La vision urbaine de Montréal véhiculée par Straram contraste radicalement avec le discours officiel de Drapeau. Pour Straram, la modernisation métropolitaine de Montréal représente une « éducation capitaliste » de l'espace. Pendant que la nouvelle métropole moderne est construite sur les ruines de l'héritage architectural européen, Straram déplore le sort de certaines unités d'ambiance.

Le Vieux Montréal. (Désormais, chaque fois, s'infiltré une irritation déprimante dans le plaisir, organique et mental, à errer dans ce fragment de ce qui fut réellement **une cité**, praxis et poiésis [*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 saine¹⁶⁹.

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 « poiésis » au sein de la ville.

¹⁶⁷ *Ibid.*,

¹⁶⁸ *Montréal Matin*, 11 octobre 1969.

¹⁶⁹ Straram, P., *Questionnement socra/critique*, op. cit., p. 163.

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'Indifférence »¹⁷⁰. Cette lutte se joue également au niveau 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 organisés »¹⁷¹. 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'isolation 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 tanière »¹⁷².

La praxis et la « poïèsis » de la cité pour Straram signifient l'acte d'habiter une « “cathédrale” personnelle » intégrée dans un environnement urbain. Au cours des années 70, 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

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 163.

¹⁷¹ *Id.*, *Blues de la rue Chomedey*, Texte dactylographié et radiodiffusé à C.B.F. le 12 mars 1966, BNQ, mss 391-1-11.

¹⁷² *Id.*, « Nationalité ? Domicile ? », *Parti pris*, vol.2, n^{os} 10-11, juin-juillet, 1965, pp. 75-76.

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 cor-donnier 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 Parc, ...¹⁷³

Ce relevé psychogéographique détaillé de l'espace de vie quotidienne 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 60. 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 la rue Dorchester, la 154 à la Cinémathèque québécoise et la 144 sur la rue Saint-Denis, près de *Parti pris*. À l'opposé de la voiture qui isole l'individu, Straram, Constant et les situationnistes préfèrent le transport en commun. Ce dernier 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 là »¹⁷⁴. Il ne cherche pas

¹⁷³ *Id.*, *Questionnement socra/critique*, op. cit., pp. 197-198.

¹⁷⁴ *Id.*, p. *Blues de la rue Chomedey*, op. cit., p. 2.

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 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 créations artistiques, d'animations 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 suffisantes ¹⁷⁵.

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

¹⁷⁵ *Id.*, « Nationalité ? Domicile ? », *op. cit.*, p. 75.

Youville à l'Asociación Española »¹⁷⁶. 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. On a identifié cinq espaces psychogéographiques fondamentaux intimement associés à la vie et l'œuvre de Straram. Le premier, la taverne, symbolise le lieu de rencontres, 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 de la rue Maisonneuve que Straram rebaptise *Le Blues Clair*. Ce dernier représente le lieu au sein duquel 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 constituaient 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, représente 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

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 76.

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 60. 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 affinité 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 60, 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. Portuguais, les frères Thibault, Kanto, Pierre-Elliott Trudeau, Gilles Leclerc, Arthur Lamothe, Hubert Loiselle, Victor même, une ou deux fois ...¹⁷⁷

Ainsi, ce lieu public de consommation d'alcool 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

¹⁷⁷ Straram, P., « 20 000 draughts sous la table », dans Collectif, *Écrits de la Taverne Royal*, Montréal : Les Éditions de l'Homme, 1962, p. 119.

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 contenant très peu de textes d'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 la rue Laurier, tout près de son appartement sur l'Esplanade. Celle-ci lui fait office de bureau de travail ; 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 ... »¹⁷⁸.

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 de l'écriture métagraphique des situationnistes. Ainsi, la reproduction d'affiches, l'utilisation de tailles variées de polices 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 de répertoires concernant les douze meilleures tavernes qu'il a fréquentées, les douze meilleurs livres qu'il a lus, les 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'autres »¹⁷⁹.

¹⁷⁸ *Id.*, *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, op. cit., p. 1-49.

¹⁷⁹ *Id.*, « 20 000 draughts sous la table », op. cit., p. 120.

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 introduit 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 concernant 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, tous échanges intellectuels et toutes représentations de soi et de la société sont intimement liés à l'activité matérielle et au commerce matériel. Straram adapte cette vision matérialiste de l'individu au sein de son projet de la 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, me produisant moi-même, et par là invulnérable dans ce monde d'une production au profit d'autres qui dépossède l'homme lui-même)¹⁸⁰.

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 fins »¹⁸¹.

Dans le cadre de l'urbanisme unitaire, l'appropriation de l'espace correspond à l'établissement de

¹⁸⁰ *Id.*, « Information/Lieu d'un autoportrait fête », *Ovo photo*, n° 6, février 1972, p. 53.

¹⁸¹ Kotanyi, A., R. Vaneigem, « Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, p. 17.

lieux où se déroule une « véritable communication » entre individus. Une communication soustraite des techniques de séparation qui dépossède 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 60 jusqu'au milieu des années 70, 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 Bernabé le borgne, à califourchon sur une chaise, accorde obsessivement [sic] sa guitare en attendant que viennent danser nos « gitanes » à nous Sonia del Río 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 sur le 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 Amélie Rodigues, Miles Davis ou Alexandra 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 encore?¹⁸²

L'*Asociación Española* et la boîte à chansons *La Casanou*, localisée au deuxième étage, sont en

¹⁸² Leclerc, Y., www.geocities.com/Soho/cafe. Ce site, du journaliste Yves Leclerc, décrit les hauts lieux de rencontres du milieu culturel montréalais au cours des années 60 et 70. J'ai choisi cet extrait parce qu'il s'accorde avec plusieurs descriptions de Straram de l'*Asociación Española*.

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.

On a déjà indiqué que 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 germano-pratin, que j'ai désir de « nommer » notre Cabaret de la Dernière chance »¹⁸³. À l'exemple de la rotonde de l'architecte Claude-Nicolas Ledoux que Debord associe au paysage portuaire du peintre Lorrain, l'*Asociación Española* est conforme à cet univers littéraire de Jack London et Malcom Lowry. Un univers que Straram explore en profondeur au cours de sa dérive californienne.

Dans le cadre de l'utopie urbaine des situationnistes, l'*Asociación Española* correspond à un foyer de résistance à la société du spectacle. Pour Straram, le « sens essentiel de l'*Asociación Española* » est d'avoir été le lieu de rencontres « de ceux qui auront travaillé à changer la vie au Québec »¹⁸⁴. 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 introduit l'*Asociación Española* comme étant « le point, dans le champ d'une pratique montréalaise, quotidienne et dans un mouvement historique, où je suis »¹⁸⁵. Ce bar s'inscrit donc au sein d'une pratique urbaine nécessaire à la transformation de la vie quotidienne.

¹⁸³ Straram, P., *Bribes 1 : Pré-textes et lectures*, op. cit., p. 39.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 39.

Straram évoque la notion du plaisir du texte de Barthes pour expliquer le « sense of place » de *l'Asociación Española*. Barthes qualifie le plaisir du texte comme étant scandaleux en raison de son caractère atopique¹⁸⁶. 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 de 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 quotidienne 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 l'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 constante¹⁸⁷.

L'urbanisme unitaire nécessite la création de lieux où « l'on peut se trouver soi-même, se former soi-même » pour combattre l'aliénation. 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* représente une critique

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 47. Straram cite Barthes, R., *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 48.

vivante de l'architecture et de l'urbanisme modernes menant à l'isolation et 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/policière¹⁸⁸.

« 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 pour établir les bases expérimentales de l'homo ludens.

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 établi¹⁸⁹. Au cours des années 60 et 70, Straram conduit une lutte acharnée contre la censure cinématographique au Québec. Il n'est donc pas surprenant que les cinémas montréalais fassent partie de l'espace psychogéographique de Straram. Il crée le premier cinéma de répertoire au Québec avec le Dr. Ostiguy. Le *Centre d'art de l'Élysée* fut une sorte d'université libre sur le cinéma (ateliers, revues, kiosque d'informations) 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. (Voir Annexe I, pp. I-2, I-20, I-24)

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 48.

¹⁸⁹ Lévesque, R., « Parce que ses articles sont "trop intelligents pour le monde", Straram est congédié », *Québec-Press*, 23 avril 1972, p. 22.

Straram s'approprie rapidement plusieurs espaces cinématographiques à Montréal. Il participe à l'aventure de la *Cinémathèque québécoise* à l'époque où elle était située dans l'ancien Bureau de la censure sur la rue McGill. Lorsque la Cinémathèque déménage au coin des rues Saint-Denis et Maisonneuve, Straram continue de fréquenter ce lieu où il s'assoit toujours à la rangée de droite lors d'une représentation. 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 des années 60 à 80, soit le cinéma *Empire*, *Le Verdi*, *Outremont*, la *Ouïmestoscope* et le *Rialto*. Il a de même fréquenté les cinémas de la rue Sainte-Catherine, le *Loews*, le *Pigalle* (anciennement le *Roxy*, *Le Strand* et le *Cinéma Parisien*), le *Capitol* (démoli en 1974), le *Palace* et le *Princess* (aujourd'hui le *Parisien*). Plusieurs de ces cinémas se trouvent dans le film *La terre à boire*. Il assiste et parfois participe à différents festivals de cinéma de Montréal.

Ces salles de cinéma représentent un espace de passions dans la vie de Straram. Il s'agit d'une pratique urbaine caractérisée par cette volonté de vivre en fonction de ses passions et intimement liée au projet de la critique de la vie quotidienne et de la société capitaliste. Pour Straram, il n'y a qu'un type de cinéma valable à ses yeux, 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 soumis.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Straram, P., « Hatari », *Liberté*, vol. 8, n^{os} 2-3, mai-juin 1966, p. 139.

Il se fait alors porte-parole d'un cinéma qui sert à éveiller et éduquer l'homme sur sa condition humaine. Pour Straram, le cinéma de la Nouvelle Vague et de Godard est révolutionnaire parce qu'il a permis l'éclosion dans plusieurs pays d'une production cinématographique en dehors de la production capitaliste. Les cinéastes étaient 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 place »¹⁹¹. 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 fidèle »¹⁹². 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 70, le 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), présidé par Armand Vaillancourt, s'orientent vers des projets à caractère socioculturel. Le but est de promouvoir et diffuser l'art québécois et formuler une critique par rapport à la culture officielle. Cette initiative de l'ASQ, située au 1237 rue Sanguinet, donne jour

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 139.

¹⁹² *Ibid.*, p. 137.

au *Café-terrasse-Garage* et en 1973, au *Café Conventum*¹⁹³. En 1974, l'Atelier d'expression multidisciplinaire (l'ATEM) est fondé, et finalement, en 1976, le *Centre d'essai Conventum* qui sera actif jusqu'en 1983¹⁹⁴.

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 instauré suite à cela¹⁹⁵.

Au cours de son existence, le *Conventum* rassemble un vaste réseau de travailleurs culturels. Ces derniers organisent plusieurs expositions, spectacles et des ateliers d'animation et de discussion concernant la musique, le théâtre, la sculpture, la photographie et le cinéma. La politique 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 organisées par l'ATEM sont *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 le cadre de l'espace culturel psychogéographique de Straram, l'ATEM correspond à un lieu de rassemblement important afin d'y pratiquer une activité culturelle et politique orientée vers les gens et le milieu. L'extrait de l'interview avec l'un des membres fondateurs, Jean Gagné, illustre bien cette dimension d'intervention culturelle et sociale de l'ATEM (voir Annexe I, pp. I-25-I-31). Straram relate en détail cette expérience dans son recueil *Questionnement*

¹⁹³ Voir Annexe I, pp. I-25-I-26. Le *Conventum* était l'ancien atelier du théâtre du Nouveau Monde. Les frères Gagné et Régis Painchaud ont acheté l'édifice.

¹⁹⁴ L'Atelier d'expression multidisciplinaire est initialement financé par le Programme d'Initiative Locale (PIL) du gouvernement québécois.

¹⁹⁵ Voir Annexe I, pp. I-25-I-26.

socra/critique. Il a d'abord fait connaissance avec les membres fondateurs du *Conventum* à la taverne la « *Veuve* » *Wilson*. Tel que l'indique Gagné, cette taverne devient le lieu de rencontre privilégié de l'équipe 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/production »¹⁹⁶. Une affiche de ce trio sous la tête du bison de la taverne *Le Trappeur*, devient rapidement la « carte d'affaires » 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 politiques du regroupement concernant la production et la diffusion de la culture, le rôle social et politique du travailleur culturel, l'intégration de l'art dans le milieu urbain et la volonté 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 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 sur le terrain culturel. 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 mieux »¹⁹⁷. Straram conçoit donc une série d'ateliers concernant la « fabrique » d'une publication,

¹⁹⁶ Straram, P., *Questionnement socra/critique*, op. cit., pp. 198-199.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 202.

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 du dépassement de l'art et de lutte contre l'aliénation spectaculaire. Pour Straram, la conversation signifie un « échanges 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**) »¹⁹⁸. Tout le projet de la critique de la vie quotidienne par Debord et Lefebvre se trouve au coeur 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'individu¹⁹⁹. 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 sous la société du spectacle est produite pour assujettir, et non libérer, l'individu²⁰⁰. 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

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 201.

¹⁹⁹ 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. « Il suffit d'entreprendre le *décryptage* des informations, telles qu'elles se rencontrent à tout moment dans la presse la plus accessible, pour obtenir une radiographie quotidienne de la réalité situationniste. Les moyens de ce décryptage tiennent essentiellement dans *la relation* à établir entre les faits et la cohérence de quelques thèmes qui les éclairent totalement. Le sens de ce décryptage se vérifie *a contrario* par la mise en évidence de 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 généralisé ». Voir « Le Monde dont nous parlons », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 9, août 1964, p. 6.

²⁰⁰ Straram, P., *Questionnement socra/critique*, *op. cit.*, p. 202.

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 universelles... »²⁰¹. Cette conception de l'information réitère les thèses de Debord. Ce dernier considère 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 corollaire » (SdS, 6.). L'objectif des conversations/questionnements correspond à ce projet situationniste d'exposer le rapport spectaculaire qui existe entre le producteur et le consommateur dans le champ culturel.

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 vie²⁰².

Cet objectif d'en arriver à dégager le « vrai sens réel » de la vie quotidienne est aussi lié à la vision utopique des situationnistes de « mettre l'équipement matériel à la disposition de la créativité de tous ». Ainsi, les travailleurs culturels et les habitants du quartier participent aux ateliers de Straram qui ont lieu dans les centres culturels et les cégeps. Straram vise 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 conversations/questionnements sont en fait des lieux

²⁰¹ *Ibid.*, pp. 201-202.

²⁰² *Ibid.*, p. 203.

d'acteurs et non de spectateurs. Pour Straram, il s'agissait de lieux où il serait possible de réaliser l'art dans le quotidien.

Le *Blues Clair* de la rue Maisonneuve

Le bar-bistro, au coin des rues Maisonneuve et Saint-André, fait partie de l'espace psychogéographique de Straram parce qu'il constitue sa dernière demeure. 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 à l'appartement de la rue Amesbury et une période de convalescence chez une amie à Longueuil, Straram emménage dans un petit HLM situé au 1150 rue Saint-Thimothée. Il continue d'écrire dans les revues *Moebius* et *Dérives*, une activité rendue difficile à cause de sa santé, et présente 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 déambule quotidiennement à travers 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 québécoise »²⁰³. 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-Gaétan Séguin, *Mourir en vie Patrick Straram le Bison ravi*.

Séguin indique dans le manuscrit 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 Montagne, à la taverne

²⁰³ Séguin, J-G., *Mourir en vie Patrick Straram le Bison ravi*, scénario du matériel enregistré sur bande vidéo par Séguin, tourné 44 séquences, du 16 septembre 1987 au 27 février 1988, p. 6.

Royal, au *Centre d'arts de l'Élysée* et à l'*Asociación Española* au cours des années 60 et 70. L'idée du film remonte au début des années 80, « 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 Californie... »²⁰⁴. 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 tourne plusieurs fois par semaine un vidéo de la vie quotidienne de Straram.

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, à un pèlerinage avec Pedro aux ruines de l'*Asociación Española*, etc. Bref, le film retrace le parcours et les espaces psychogéographiques de Montréal ayant défini la vision et l'expérience urbaine de Straram au cours de son existence. La version de *Mourir en vie*, conservée à la Cinémathèque québécoise, contient huit vidéos. Le film incorpore de nombreux 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 Francoeur (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

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 1.

« tout est arrivé spontanément, sans questionnaire, selon ses humeurs »²⁰⁵. Séguin arrivait avec sa caméra vidéo et suivait Straram tout au long de la journée et parfois le soir. L'intérêt de ce film se rapporte à l'appropriation et à la transformation du bar-bistro par Straram au cours du tournage. Dès le début du film, on assiste à ce détournement du bar-bistro en un second domicile qu'il transforme éventuellement en 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 de musique du jazzman d'origine belge Django Reinhardt qu'il affectionne tout particulièrement. Vers la fin des années 70, 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 entamées par Straram, même pendant le tournage. Cet homo ludens révolutionnaire devient à la fois « professeur de géographie, conseiller musical, directeur de conscience, analyste de journaux, défenseur de Godard et pourfendeur du capitalisme américain »²⁰⁶. Straram essaie lentement de recréer, « toutes proportions gardées, quinze années près », l'atmosphère de l'*Asociación Española*. Il désire un lieu de rencontres 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

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 3. Ce qui explique les redondances dans le tournage.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 12.

Dumas (ancien 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 Temblay (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 concernant leur participation à ce comité d'honneur. À l'inauguration, il affiche sur un mur les communiqués d'acceptation des membres honoraires. Il s'agit d'une blague. Straram rédige lui-même plusieurs des communiqués. Il n'y en a que quelques-uns qui ne sont pas faux. Par exemple, Collete Magny lui envoie une lettre pour lui dire qu'elle accepte d'être membre 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....Olé!²⁰⁷

La participation du nouveau propriétaire Claude Lamarre est d'autant plus étonnante qu'il prétend avoir suggéré l'idée de rebaptiser le bar sous le nom *Blues Clair* à Straram. Lamarre a voulu lui rendre hommage et donner une nouvelle orientation au bistro.

Au cours de la soirée d'inauguration, Straram partage son temps parmi les invités dans le *Blues Clair* et dans une salle aménagée pour faire son émission de radio en direct. Les invités,

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 122

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 matériel 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 [*l'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*.²⁰⁸

On reconnaît sur ces murs les passions et le parcours de Straram qu'il juge nécessaire d'investir dans cette place publique qu'il s'est appropriée complètement. Il a dû vider les murs de son HLM pour décorer le *Blues Clair*. L'agencement de ces métagraphies murales n'est pas aléatoire. Straram et les clients de *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 le thème des affiches sur ce mur concerne le transport, le cyclisme et la dérive.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 143.

Au cours du tournage, on voit Straram relater plusieurs événements de sa vie en regardant tout simplement diverses affiches. Ce processus n'est pas sans rappeler le texte « Métagraphie : L'almanach manifeste » entièrement construit sur la base des 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 à part 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 métropole moderne et de la société spectaculaire. Face à la déshumanisation de la ville et à l'aliénation spectaculaire, il a constamment lutté pour réaliser le projet situationniste d'intégrer l'art à la vie quotidienne et modifier le décor matériel. Que ce soit dans son appartement, les tavernes, l'*Asociación Española* ou le *Blues Clair*, Straram mobilisera 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 comportement »²⁰⁹. Contrairement à Debord, Straram n'est pas un théoricien. Toutefois, il peut revendiquer, comme Debord, la remarque de Chateaubriand « Des auteurs modernes français [québécois] de ma date, je suis aussi le seul dont la vie ressemble à ses ouvrages »²¹⁰.

²⁰⁹ « Définitions », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 13

²¹⁰ Debord, G., *Panegyrique*, tome premier, Paris : Gallimard, p. 53.

Conclusion

Nous terminons cette thèse en faisant un retour critique sur les idées qui ont étayé la charpente centrale, idées que nous avons d'ailleurs exposées dès l'introduction en présentant notre double objectif : démontrer que l'activité et la production culturelle de Straram s'inscrivent à l'intérieur de la mouvance situationniste et que sa pratique et vision urbaines constituent une critique vivante de la métropole moderne et de la société du spectacle. Ce retour critique sur *Patrick Straram et l'utopie urbaine situationniste* permet d'évaluer la contribution de cette thèse dans le champ des études urbaines, le caractère situationniste de Straram, l'échec du dépassement de l'urbanisme rationnel par l'Internationale situationniste et l'intégration des thèses urbaines situationnistes dans l'environnement urbain de la métropole contemporaine.

Géographie, architecture, urbanisme et situationnisme

C'est à la fin de ce parcours que nous nous proposons d'examiner les différentes composantes théoriques qui ont été mobilisées pour l'analyse de *Patrick Straram et l'utopie urbaine situationniste*. La raison en est fort simple, le caractère hermétique du situationnisme et de l'œuvre de Straram nécessitait d'exposer clairement le développement conceptuel des composantes de cette pratique et vision urbaines. Cette barrière « analytique », c'est-à-dire l'explication et l'interprétation des concepts situationnistes qui ont sans cesse été redéfinis au cours de l'existence de cette avant-garde, est partagée par l'ensemble des commentateurs du situationnisme. Ce qui explique, en partie, la présence de nombreuses citations des textes situationnistes dans les analyses faites par les commentateurs. Un aspect que nous n'avons pas réussi à éviter et que nous partageons avec Jappe.

On ne peut éviter de faire un important usage de citations. Les écrits de Debord [*et de l'Internationale situationniste*] se prêtent mal aux paraphrases, tant pour la beauté du style que pour le danger d'en trahir le contenu par des paraphrases trop "interprétatives" ... Le problème et la difficulté pour un exégèse de l'œuvre de Debord, c'est précisément que celle-ci bien que très succincte, prétend avoir dit l'essentiel, mais refuse toute interprétation, et exige d'être prise à la lettre¹.

Un retour sur la problématique de notre analyse s'impose afin d'aborder la contribution de cette thèse dans le cadre des études urbaines. Telle que mentionné antérieurement, cette analyse s'inscrit dans le cadre d'une étude sur les divergences idéologiques ayant marqué l'adoption du modèle urbanistique de la ville rationnelle entre les politiciens et les mouvements d'avant-garde architecturales et culturels des années 50 et 60. Cette thèse se concentre donc tout particulièrement sur la critique de la ville rationnelle et la vision urbaine issue du milieu culturel (i.e avant-garde ou mouvement) qui demeurent, encore aujourd'hui, très peu étudiées par rapport à celles des sociologues, urbanistes, architectes et géographes. Notre intention a donc été d'éclaircir la contribution d'un mouvement d'avant-garde culturel et politique à l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme contemporains. Plus spécifiquement, nous avons voulu illustrer l'expression d'une critique radicale de la ville moderne et la vision urbaine utopique de la ville future issue du milieu culturel québécois au cours du processus de modernisation de Montréal des années 1960 à 1975. Cette deuxième période du Modernisme de la métropole montréalaise, la première s'étant déroulée entre les deux guerres, commence à peine à être étudiée dans le domaine de l'architecture et de l'urbanisme. Ainsi, notre intention était d'illustrer par l'analyse de la vision urbaine d'un producteur culturel, que l'on a démontré comme étant l'un des principaux représentants situationnistes au Québec, la présence et l'expression des théories architecturales et urbaines situationnistes en Amérique du Nord.

¹ Jappe, A., *Guy Debord*, Arles et Marseille : Éditions Sulliver et Via Valeriano, pp. 20-21.

Les travaux sur cette dimension de l'Internationale situationniste demeurent incomplets puisqu'ils présentent de manière fragmentée et parcellaire les différentes manifestations de la vision urbaine du situationnisme et évacuent son aspect politique². Ce qui distingue notre analyse, c'est qu'elle présente l'ensemble des théories architecturales et urbaines de cette avant-garde à partir de son concept initial (i.e l'urbanisme unitaire). Cette analyse tient compte de l'évolution culturelle et **politique** du mouvement situationniste. Ce qui explique l'importance accordée à la critique de l'urbanisme par Debord dans *La Société du Spectacle*.

Le défi était donc de taille. D'une part, il s'agissait 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 la pratique et la vision urbaines 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, je devais 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.

Nous avons donc procédé à l'analyse de la pratique et vision urbaines de Straram afin d'illustrer l'expression particulière de cette utopie en Amérique du Nord. Notre approche tient compte de la particularité de ce producteur culturel qui a été un catalyseur culturel (i.e agent actif) dans le milieu culturel québécois des années 1960 et 1970. Ainsi, nous considérons Straram comme un protagoniste social engagé dans la transformation culturelle et politique de la société.

² Voir Sadler, S, *The Situationist City*, Cambridge, Massachusetts, London, England : The MIT Press, 1998 ; McDonough, T.F, « Situationist Space », *October*, n° 67, 1994, p. 59-77 et Levin, T.Y., « Geopolitics of Hibernation : The Drift of Situationist Urbanism » dans Andreotti, L. et X. Costa (eds), *Situationists Arts, Politics, Urbanism*, Barcelona : ACTAR, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996, pp. 111-164.

Nous avons également abordé Straram en le positionnant en tant qu'acteur urbain capable de modifier, par sa pratique, le sens accordé aux objets et aux emplacements urbains. Cette approche n'est pas sans faire écho aux travaux de Cresswell concernant la transgression des lieux. Selon Cresswell, l'environnement urbain est construit « around a set of "appropriate" places, areas imbued with sets of meanings deemed correct by dominant groups of society »³. Il y a donc des lieux pour prier, dormir, manger, jouer, etc. Or, la signification d'un lieu peut être remise en question ou contestée. Ainsi, les groupes sociaux et les individus « are capable of creating their own sense of place contesting the constructs of others »⁴. On a vu que Straram a œuvré tout au long de sa vie à créer un espace culturel qui s'oppose à l'aménagement rationnel de la ville à travers l'appropriation et la transformation de certains lieux (public et privé). Alors que Cresswell vise à expliquer « how and why place is a powerful force in the ongoing hegemonic and counterhegemonic struggles », nous avons plutôt examiné une vision urbaine qui est implicitement basée sur cette stratégie de transformation/modification de la signification des lieux dans le cadre d'une critique vivante de la métropole contemporaine⁵.

L'analyse de la vision urbaine de Straram s'inspire également des travaux de Chorney sur la notion de l'individu-citoyen (*individual citizen*) et sa relation avec la société métropolitaine.

Individual members of the metropolis shape their vision of the world and thereby the role that they conceive for themselves in the political life of that metropolis by virtue of their subjective interaction with this world⁶.

³ Cresswell, T., *In Place Out of Place : Geography Ideology, and Transgression*, Minneapolis, London : University of Minnesota Press, p. 47.

⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁶ Chorney, H., *City of Dreams : Social Theory and the Urban Experience*, Scarborough : Nelson Canada, p. 162.

Selon Chorney, « one's immediate life experience, the small circle of people with whom one interacts on a daily basis, and the personal biographical data with which one encounters the world play a large role in determining ones's political consciouness »⁷. Chorney conçoit la conscience et l'action politique du citoyen en fonction de son expérience personnelle. Cette perspective a donc orienté notre analyse de Straram, dans la mesure où, nous considérons que sa vision urbaine a été initialement définie par son expérience urbaine et politique avec les membres de l'Internationale lettriste au cours de sa jeunesse. Une expérience qu'il a cherché à poursuivre dans le contexte politique, économique, culturel et urbain de Montréal et en Californie. Il s'agit bien sûr, d'une hypothèse d'analyse qui s'est avérée importante puisqu'elle a permis d'analyser la vie et l'œuvre de Straram en fonction des théories architecturales et urbaines du mouvement situationniste. Ainsi, cette analyse de Straram en tant qu'acteur urbain s'inscrit dans un cadre politique, celui de la relation entre le citoyen et la société métropolitaine. En d'autres mots, l'analyse que l'on a effectuée de la vision urbaine situationniste et de son interprétation/adaptation particulière par Straram, incorpore cette dimension politique du projet de transformation de la vie quotidienne et de l'espace. Cette approche a donc permis d'illustrer la contribution de Straram au développement des théories urbaines des situationnistes. 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 quotidienne⁸. Pour Straram, Lefebvre deviendra son principal interlocuteur « situationniste » dans le cadre de son

⁷ *Ibid.*, p. 162. L'analyse de Chorney est essentiellement basée sur Berger, P. et T. Luckermann, *The Social Construction of Reality*, Penguin Books : Harmondsworth, 1967. Pour une analyse plus approfondie sur ce sujet voir Dear, M. et F. Scott (eds), *Urbanization and Urban Planning in Capitalist Society*, New York : Methuen, 1981, et Mackie, F., *The Status of Everyday Life : A Sociological Excavation of the Prevailing Framework of Perception*, London : Routledge, 1985.

⁸ Voir Lefebvre, H., *Critique de la vie quotidienne : Fondement d'une sociologie de la quotidienneté*, Tome 2, Paris : L'Arche, 1961.

projet radical d'intégrer l'art dans la vie quotidienne et de transformer/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 se déroulant en Amérique du Nord, constituent une contribution importante au projet situationniste. À l'instar de l'Internationale situationniste qui n'a revendiqué que par écrit la création de foyers de résistance, Straram s'est mis à la tâche d'en créer tout au long de sa vie.

Le « situationniste » dénommé Patrick Straram

Il importe toutefois de mesurer nos conclusions en ce qui concerne le caractère situationniste de Straram. Ce dernier est un situationniste en autant que le situationnisme est un « vocable privé de sens abusivement forgé par la dérivation du terme »⁹. Cet aspect est particulièrement important dans le cadre d'une analyse d'un mouvement d'avant-garde (et d'un producteur culturel) qui a constamment œuvré contre 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'événements »¹⁰. Il n'a jamais été clair si cet objectif a été réalisé par les situationnistes ou par Straram. L'histoire de cette avant-garde est caractérisée par un questionnement incessant sur les

⁹ « Définitions », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 13.

¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

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 consiste en 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 poursuite, théorique et pratique, de la construction de situations dans le cadre d'un projet de libération individuelle. À leur tour, les événements de Mai 68 représentent probablement un moment historique qui correspond plus à une transformation de la vie quotidienne caractérisée par un comportement ludique-constructif et à la construction de situations dans un cadre collectif¹¹. 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 concédée. 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 et le surréalisme et différents mouvements

¹¹ Voir *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 12, septembre 1969 ; Brau, J.L., *Cours, camarades, le vieux modes 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*, Paris : Éditions Gérard Lebovici, 1989 ; Dumontier, P., *Les situationnistes et mai 68*, Paris : Éditions Gérard Lebovici, 1990

politiques¹². 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 contient une section sur Guy Debord et l'Internationale situationniste¹³. Il est difficile d'expliquer ce regain d'intérêt pour un mouvement qui a constamment sabordé ses propres activités et ses théories politiques et culturelles. Ce phénomène est d'autant plus intéressant si on considère 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, les situationnistes sont les seuls à avoir développé une théorie qui demeure d'actualité.

Dans le contexte de l'effondrement du bloc communiste et de l'adoption de politique capitaliste en Chine, les analyses et les critiques bipolaires (communisme versus capitalisme) de plusieurs intellectuels et mouvements politiques sont devenues désuètes et ne permettent plus d'expliquer la nouvelle 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 larges masses encore opprimées sous différents régimes politiques. Ce vacuum d'interprétations et d'analyses politiques et économiques n'a certes pas été comblé par les théories postmoderniste et postfordiste. 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 étant celui à qui l'avenir (c'est-à-dire aujourd'hui) aura dans une large mesure donné raison. On

¹² Debord, G., « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale », *Internationale Situationniste (1958-1969)*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1996, p. 690.

¹³ Il s'agit de l'exposition *Premises : Invested Spaces in Visual Arts, Architecture and Design from France 1958-1998* au *Guggenheim Museum* à New York du 17 octobre 1998 au 11 janvier 1999.

constate aujourd'hui qu'aucun autre mouvement ou personne n'ont anticipé le contenu libérateur de Mai 68 comme l'Internationale situationniste. De plus, en dénonçant le caractère purement idéologique de la bureaucratie communiste, Debord anticipe (alors que personne parmi la gauche et la droite ne pouvait la 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 a fait fi de 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 effectivement que la production capitaliste, qui englobe maintenant la Russie, l'Europe de l'Est et la Chine, conduit à 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 lieux »¹⁴. Il en est de même en ce qui concerne le développement des technologies d'information et de communication. Les théories situationnistes concernant l'aliénation spectaculaire, la marchandise comme spectacle et la nouvelle forme du pouvoir *spectaculaire intégré* au niveau de 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 revendiqué par Debord. Ce dernier demeure l'un des rares commentateurs ayant dénoncé la place omniprésente 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

¹⁴ Debord, G., *La Société du Spectacle*, Paris : Gallimard, 1992, p. 163.

de conspiration globale si à la mode 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 notre analyse, 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 *Cité radieuse*. Notre étude a plutôt démontré qu'il s'agit d'une critique vivante de la ville rationnelle. Tel que l'illustre Straram, il ne s'agit pas seulement d'une critique théorique de l'urbanisme (tel que formulé par Vaneigem et Kotanyi), il s'agit aussi d'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 d'opérer une évaluation critique de l'urbanisme unitaire étant donné l'importance qu'on y accorde dans notre analyse.

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 de l'urbanisme unitaire est caractérisé par une confusion sur le plan méthodologique et sur le plan de son application (i.e projets architecturaux et urbanistiques). L'élaboration d'un modèle urbanistique de la ville 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 architectural ¹⁵.

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, nous avons souligné que la dérive est envisagée comme mode de vie et comme méthode d'analyse de terrain. Il y a là une contradiction fondamentale au niveau de 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) pour effectuer un relevé du terrain. 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 au niveau de la psychogéographie. La psychogéographie 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 (social, culturel, architectural, économique) de l'unité d'ambiance qui conduit à 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 privilégient Straram à Montréal et les situationnistes à Paris existaient

¹⁵ « L'urbanisme unitaire à la fin des années 50 », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 13.

déjà au sein de la ville. Les situationnistes ont eux-mêmes sabordé la création d'unités d'ambiance permettant la construction de situations, soit le labyrinthe du *Stedelijke Museum*. À la limite, les seuls espaces psychogéographiques qui ont été créés sont les « “cathédrales” personnelles » et le *Blues Clair* de Straram et les maquettes de *New Babylon* par Constant.

Nous avons mentionné les difficultés méthodologiques associées à la cartographie « influentielle ». Le projet de cartographie psychogéographique est particulièrement contradictoire dans le cadre de 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'ambiances 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'offre 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. 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 leurs activités politiques et culturelles 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. Les situationnistes ont effectivement 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 ambivalentes. « L'Essai de description psychogéographique des Halles » de Khatib caractérise l'ambivalence méthodologique de l'Internationale situationniste¹⁶. Ce relevé de terrain, accompagné de cartes, est inspiré des méthodes d'analyse de Chombart de Lauwe. 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 définies »¹⁷. En d'autres mots, Khatib n'a pas réussi à incorporer au sein de son analyse spatiale la dimension affective du quartier. Il ne sera 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 sinon que par le processus d'expulsion et de démission au sein de l'organisation. On constate aussi que la vie et l'œuvre de Straram sont caractérisées par ces déchirements qu'il a dû sans cesse assumer seul.

Une deuxième contradiction fondamentale de l'urbanisme unitaire se rapporte à l'adoption de cet urbanisme dans le contexte de la ville actuelle ou future. Les vacillements à l'égard de cette question caractérisent l'histoire du mouvement situationniste. À l'époque,

¹⁶ Khatib, M., « L'Essai de description psychogéographiques des Halles », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, pp. 13-18.

¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

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 existaient. 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 grande »¹⁸. Il cite à titre d'exemples Monaco et Las Vegas, deux villes dont l'économie est basée sur le jeu (« de simple jeux d'argent » précise Chtcheglov). Il conçoit donc la création d'une ville « basée largement sur un tourisme toléré et contrôlé »¹⁹. Un revirement s'opère après 1961 et le projet de l'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 surface »²⁰. Le moment d'apparition d'un véritable urbanisme unitaire ne peut 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 accomplissement »²¹. L'urbanisme unitaire devient alors un idéal urbain associé à une société sans classe et libre. Initialement entrevu comme la prochaine étape d'un urbanisme au-delà du fonctionnalisme et réalisable au sein de la ville

¹⁸ Chtcheglov, I., « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *Bulletin de Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 19.

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁰ Kotanyi, A. et R. Vaneigem, « Programme élémentaire du bureau de l'urbanisme unitaire », *Bulletin de Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, p. 18.

²¹ *Ibid.*, p. 18.

actuelle, l'urbanisme unitaire devient un idéal à atteindre au sein de la ville postspectaculaire où l'homo ludens règne suprême 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. Ces derniers caractérisent encore la pratique urbaine des situationnistes dans la ville actuelle. Tout au long de son existence, l'Internationale situationniste 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 une nouvelle forme d'urbanisme pour la ville actuelle (i.e modèle urbanistique) constitue dès lors un mode de vie critique au sein de la ville moderne.

Cette recherche a démontré que 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 celui qui découle de la planification rationnelle et fonctionnelle de la métropole moderne. L'Internationale situationniste a essayé d'opérer une synthèse de l'urbanisme fonctionnel et un urbanisme intégrant l'ensemble des arts au sein de la vie quotidienne et du décor matériel. Cette synthèse est demeurée incomplète. L'urbanisme unitaire constitue plutôt l'antithèse absolue de l'architecture et de l'urbanisme modernes. *L'homo ludens* est l'antithèse de *l'homo faber* ou *l'homo oeconomicus*. La dérive s'oppose à l'organisation fonctionnelle de la circulation au sein de la ville. La psychogéographie est l'antithèse 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, en passant par 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 par rapport à l'échec ou la récupération de ses théories architecturales et de ses théories 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*, 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 au sein de la société du spectacle.

L'homo ludens et l'environnement ludique de la métropole contemporaine

La pierre angulaire de la vision urbaine des situationnistes est le concept de l'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 moderne 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 parmi les premiers mouvements à soulever la question de la gestion du temps libre et de l'organisation du loisir sous la société capitaliste. Les situationnistes considéraient le loisir comme un secteur de

la vie susceptible d'être aménagée 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. A 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 bourgeoisie.²²

Cette observation est d'autant plus valide aujourd'hui. Depuis les années 80, on assiste à un développement phénoménal de l'industrie du loisir lié aux technologies d'information et de communication, soit le cinéma, les parcs thématiques, les jeux vidéo, la musique, les jeux d'ordinateurs, les casinos ... On constate, en Amérique du Nord, une architecture et un développement urbains associés au spectacle et au jeu. Il s'agit, entre autre, 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 le concept d'une pièce multimédia au sein de la maison²³. 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 de l'homo ludens en tant que consommateur qui s'adonne à plusieurs activités ludiques, au sein de la ville moderne. Le concept 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 courante »²⁴. Or, l'économie capitaliste, l'architecture et l'urbanisme contemporains semblent

²² Debord, G., « Rapport sur la construction des situations [...] », *op. cit.*, pp. 698-699.

²³ L'aménagement d'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, pp. 66-99.

²⁴ Debord, G., « Rapport sur la construction des situations [...] », *op. cit.*, p. 698.

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 (i.e 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 « the overt manipulation of time and/or space to stimulate or evoke experiences of other places for profit and amusement »²⁵. 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'interactions et de manipulations de l'espace que procure l'expérience de ces environnements sont entièrement contrôlées et orientées vers la consommation. L'expérience urbaine associée à ces lieux de spectacle est donc contrôlé et sous surveillance. Ces espaces constituent des îlots fantaisistes complètement isolés du reste de la ville. Le phénomène d'isolation déploré par Debord et Mumford, caractérise l'espace public dans la ville. Il apparaît donc que le caractère « révolutionnaire » du concept de l'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 architectural est alors conçu comme une alternative révolutionnaire à 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, « an architecture that promotes richness and ambiguity over unity

²⁵ Hopkins, J. S. P., « West Edmonton Mall : Landscape of Myths and Elsewhere », *The Canadian Geographer*, 34, n° 1, 1990, p. 2.

and clarity, contradictions and redundancy over harmony and simplicity »²⁶. Certaines constructions architecturales de Moore et de Venturi correspondent au détournement architectural des situationnistes²⁷. 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 eu le contrat de restaurer la maison de Benjamin Franklin, juge qu'il est impossible de restaurer cette maison étant donné la destruction d'une trop grande partie de la structure par un incendie. Il propose alors la construction d'une maison sans mur, sans fenêtre, sans toit et sans porte. Il s'agit uniquement d'une charpente de poutres d'acier recréant le squelette d'une maison. La fondation consiste en un dallage de marbres gris et blancs disposés 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'incendie²⁸. 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 de l'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 dans l'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

²⁶ Venturi, A., *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, 1966.

²⁷ Je pense, 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, pp. 170-200 ; Jencks, C., *What is Post-Modernism ?*, London and New York : Academy Editions, St. Martin's Press, 1989 (c1986).

²⁸ Steele, J., *Architecture Today*, *op. cit.*, pp. 172-173.

souci formaliste de créer abstraitement de l'inconnu »²⁹. Il n'y a aucun doute que l'architecture postmoderniste s'inscrit en rupture avec le fonctionnalisme. Le détournement architectural a également conduit à un réinvestissement des produits, seulement dans le cadre d'une architecture pour les grandes sociétés commerciales nord-américaines. De plus, la médiocrité et la banalisation architecturales du modernisme en sont venues à caractériser l'architecture postmoderne : « Postmodernism offered a style that was easily imitated and exceptionally vulnerable to commercial debasement, and as a result spawned a flood of poorly designed speculative buildings throughout America and Europe that effectively eroded serious intellectual respect for the movement »³⁰. Dans le contexte des années 50 et 60, 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 manipulations de l'espace virtuel, le caractère interactif de l'expérience, le principe de désorientation que l'on éprouve à circuler sur *l'Internet*, l'aspect labyrinthien du *WWW* et sa dimension ludique et fantaisiste, correspondent à une forme et à une expérience urbaine envisagées par les situationnistes, par Straram et en

²⁹ « La frontière situationniste », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 5, décembre 1960, p. 9.

³⁰ Steele, J., *Architecture Today*, *op. cit.*, p. 198.

particulier par Constant³¹. 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 l'individu la possibilité de circuler et de manipuler à sa guise l'environnement. Toutefois, à l'image de l'environnement physique, le processus de banalisation de l'espace par la production capitaliste est en cours sur le WWW. De son origine militaire, suivie de son introduction dans le milieu universitaire et maintenant accessible à un large public au sein du monde capitaliste moderne, le WWW semble suivre la même route que l'environnement urbain. On assiste au cours des dernières années à une planification de l'espace virtuel dans le cadre de la production capitaliste afin de refaire la totalité de cet espace comme son propre décor. Les opérations des sociétés commerciales et de leurs organes publicitaires sont en train d'acquiescer une place prédominante au sein de l'espace virtuel. Initialement caractérisé par un développement anarchique et populaire, le WWW est devenu en quelques années un espace de consommation et d'échange économique.

Le projet situationniste de l'urbanisme unitaire est basé sur la transformation de la vie quotidienne et du décor matériel. Au sein de la société capitaliste moderne, la vie quotidienne s'est transformée dans un cadre très différent du projet révolutionnaire des situationnistes. 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 incorporés, intégrés dans l'environnement urbain par la société capitaliste. Il est évident que le contenu révolutionnaire associé à cette perspective urbaine n'a pas alors été

³¹ Voir Lambert, J.C., *New Babylon, Constant, Arts et utopies, textes situationnistes*, Paris : Cercle d'Art, 1996 ; Constant, « Sur nos moyens et nos perspectives », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, p. 5, *Id.*, « Description de la zone jaune », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, pp. 23-26.

retenu. Ce qui a conduit à diminuer le caractère révolutionnaire des théories architecturales et des théories urbaines du mouvement situationniste.

La vie et l'œuvre de Patrick Straram demeurent l'une des rares expressions du situationnisme au Québec. Cette thèse ouvre la voie pour entamer d'autres études sur le mouvement situationniste au Québec de la fin des années 60. Période au cours de laquelle le situationnisme sera à son apogée dans le milieu étudiant. Des études préliminaires indiquent qu'il y a eu une pénétration des idées situationnistes à l'UQAM à travers les activités du groupe *Point Zéro*. En retraçant une histoire plus approfondie du situationnisme au Québec, on sera en mesure de mieux étudier son impact dans différents domaines culturels et politiques.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- Actes du colloque international de Montréal en avril 1981, *Lectures européennes de la littérature québécoise*, Montréal : Leméac, 1982.
- Actes du colloque tenu le 21 octobre 1988 à l'Université de Montréal, *Lire Montréal*, Montréal : Université de Montréal, 1989.
- Actes du colloque tenu le 2 mars 1990 à l'Université de Montréal, *Montréal : l'invention juive*, Montréal : Université de Montréal, 1991.
- Actes du colloque tenu le 15 mars 1991, *Ville, texte, pensée : le XIX^e siècle, de Montréal à Paris, Études françaises*, 27,3, hiver 1992.
- Adam, M., *La démocratie à Montréal ou le vaisseau dort*, Montréal : Éditions du Jour, 1972.
- Ahtik, V. et B. Sokoloff, « L'aménagement urbain du centre-ville de Montréal », in Remiggi, F.W. et G. Sénécal (éds), *Montréal : Tableaux d'espace en transformation*, Montréal : AFACS, 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.
- Angenot, M., *1889 : Un état du discours social*, Montréal : Le Préambule, 1989.
- « Architecture Fantastique », *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 102, juin-juillet, 1962.
- Arguin, M., *Le roman québécois de 1944 à 1965*, Montréal : L'Hexagone, 1989.
- 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.
- Barnes, T.J. et J.S. Duncan (eds), *Writing Worlds*, London, New York : Routledge, 1992.
- Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1972.
- Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris : Presses Pocket, 1989.
- Beaudoin, R., *Le roman québécois*, Montréal : Boréal Express, 1991.
- Beausoleil, C., *Montréal est une ville de poésie vous savez*, Montréal : L'Hexagone, 1992.

- Bédard, M., « Plaidoyer de l'imaginaire pour une géographie humaniste », *Cahiers de Géographie du Québec*, vol. 31, 82, pp. 23-38.
- 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.
- Berdoulay, V., *La formation de l'École française de géographie (1870-1914)*, Paris : Bibliothèque nationale, 1981.
- Bessette, G., *Une littérature en ébullition*, Montréal : Éditions du Jour, 1968.
- Blanchard, M.E., *In Search of the City : Engels, Baudelaire, Rimbaud*, Stanford : Stanford University Press 1960.
- Boivin, R. et R. Comeau, *Montréal l'oasis du Nord*, Paris : *Autrement Série Monde*, 63, 1992.
- Bordessa, R., « The City in Canadian Literature : Realist and Symbolic Interpretations », *Le Géographe Canadien*, 32, 3, 1988, pp. 272-274.
- Bourne, L., S. et D. Ley (eds), *The Changing Social Geography of Canadian Cities*, Montréal, Kingston : McGill et Queen University Press, 1993.
- 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 : The MIT, 1994.
- Brissonnet, M., « Les fondements philosophiques de la contre-culture », *Chroniques*, 18/19, 1976, pp. 15-37.
- Bureau, L., *Entre l'Eden et l'utopie*, Montréal : Québec Amérique, 1984.
- Buttimer, A., *Geography and the Human Spirit*, Baltimore, London : John Hopkin, 1993.
- Buttimer, A., D. Seamon, *The Human Experience of Space and Place*, London : Croom Helm, 1980.
- Carracalla, J.P., *Saint-Germain-des-Prés*, Paris : Flammarion, 1993.
- Caviedes, C., « The Latin American Boom-Town in the Literary View of José Maria Argudas » in Mallory, W.E. et P. Simpson-Housley (eds), *Geography and Literature : A Meeting of the Disciplines*, Syracuse : Syracuse University Press, 1987, pp. 57-80.
- Cauquelin, A., *Essai de philosophie urbaine*, Paris : Puf, 1982.

- Caws, M.A. (ed), *City Images : Perspectives from Literature, Philosophy and Film*, New York : Gordon and Breach, 1991.
- Chassay, J.F., « Un imaginaire amnésique », dans *Montréal, l'oasis du nord*, Paris : *Autrement*, 62, mai 1992, pp. 167-171.
- _____, J.F., « Destin littéraire de Montréal (le fil d'Ariane) », *Écrit du Canada français*, Montréal, 1992, pp. 15-37.
- _____, J.F., « Montréal comme roman », *Magazine littéraire*, 234, octobre 1986, pp. 97-98.
- _____, J.F., « La stratégie du désordre urbain », *Études françaises*, 19, 1983, repris dans Pelletier, J., J.F. Chassay et L. Robert (éds), *Littérature et Société*, Montréal : VLB éditeur, 1994, pp. 205-217.
- _____, J.F., « Montréal et les États-Unis : une idéologie et interdiscursivité chez Jean Basile et Réjean Ducharme », *Voix et images*, 48, 16, 3, 1991, pp. 503-513.
- Chassay, J-F. et M. Larue, « La Main de Montréal », *Vice versa*, 24, 1988.
- Chassay, J-F, A. Andrès et L. Frappier, *Bibliographie descriptive du roman montréalais*, Montréal : Université de Montréal, Faculté des arts et sciences, Département d'études françaises, Centre d'études québécoises, GRMI, 1991.
- Chevalier, M. (éd.), *La littérature dans tous ses espaces*, Paris : Éditions du CNRS, 1993.
- Choay, F., *L'allégorie du patrimoine*, Paris : Seuil, 1992.
- _____, F., *L'urbanisme, utopies et réalistes*, Paris : Seuil, 1965
- _____, F., « Doctrines et theories avant 1914 », dans Duby, G., (sous la direction de), *Histoire de la France urbaine*, tome 4, Paris : Éditions du Seuil, 1983, pp. 163-197.
- Chombart de Lauwe, P.H., *Paris et l'agglomération parisienne*, 2 volumes, Paris : Puf, 1952.
- Christopherson, S. « The Fortress City : Privatized Spaces, Consumer Citizenship », dans Amin, A. (ed.) *Post Fordism : A Reader*, Oxford : Blackwell, 1994.
- 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 et Centre Canadien d'Architecture, 1995.
- Cohen, J-L. et H. Damisch, *Américanisme et modernité : L'idéal américain en architecture*, Paris : EHESS, Flammarion, 1993.
- Collectif, *L'esprit des lieux*, Colloque en 1987, *Urgences*, 17-18, 1987.
- Collectif, *Paris/Paris 1937-1957*, Paris : Centre Georges-Pompidou et Gallimard, 1992.
- Collectif, « Dossier : Montréal cinéma », *24 Images*, n^{os} 39-40, automne 1988, pp. 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, pp. 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 : The MIT Press, 1994 (c1970).
- Coornaert, M., « À la recherche de l'espace pour un nouveau monde urbain. À propos de l'espace en question de Raymond Ledrut », *Espaces et sociétés*, 57-58, 1989, pp. 64-69.
- Cosgrove, D., « A Terrain of Metaphor : Cultural Geography 1988-89 », *Progress in Human Geography*, 13, 4, 1989, pp. 566-575.
- _____, D., « Then We Take Berlin », *Progress in Human Geography*, 14, 4, 1990, pp. 560-568.
- Cosgrove, D., P. Jackson, « New Directions in Cultural Geography », *Area*, 19,2, 1987, pp. 95-101.
- 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 (eds), *Virtual Geographies : Bodies, space and relations*, London, New York : Routledge, 1999.
- Cresswell, T., « Mobility as Resistance : A Geographical Reading of Kerouak's *On the Road* », *Transactions, Institute of British Geographers*, 18, 1993, pp. 249-262.
- Daniels, S., S. Rycroft, « Mapping the modern city : Alan Sillitoe's Nottingham Novels », *Transactions, Institute of British Geographers*, 18, 1993, pp. 460-480.
- Dahinden, J., *Urban Structure for the Future*, New York : Praeger, 1972.
- Dear, M., « Post-modern Challenge Reconstructing Human Geography », *Transactions, Institute of British Geographers*, 13, 1988, pp. 262-274.
- De Certeau, M., *La culture au pluriel*, Paris : Seuil, 1993.
- _____, M., *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990.
- Debout, S., « La ville de transition », *Espaces et Sociétés*, 15, 1975, pp. 45-62.
- De Moncan, P., « La ville utopique », *Magazine littéraire*, n° 387, mai 2000, pp. 47-52.

- _____, P., *Villes rêvées*, Paris : Éditions du Mécène, 1998.
- Deschamp, Y., « Identités et architectures au Québec 1930-1945 » dans Carani, M., *Des lieux de mémoires : Identité et culture modernes au Québec 1930-1960*, Ottawa : Université d'Ottawa, pp. 193-205.
- Dhussa, R. et A.G. Noble, « Image and Substance a Review of Literary Geography », *Journal of Cultural Geography*, 10, pp. 49-65.
- Duchastel, J., « Mainmise : La nouvelle culture en dehors de la lutte des classes », *Chroniques*, n^{os} 18-19, juin-juillet 1976, pp. 38-58.
- Duncan, J., *The City as Text: The Politics of Landscape Interpretation in the Kadyan Kingdom*, Cambridge : Cambridge University Press, 1990.
- Duncan, J., N. Duncan, « (Re)reading the Landscape », *Environment and Planning D : Society and Space*, vol. 6 , 2, 1988, pp. 117-126.
- Duncan, J., D. Ley, *Place/Culture/Representation*, London, New York : Routledge, 1993.
- Evenson, N., *Paris : A Century of Change*, New Haven : Yale University Press, 1979.
- Fel, A., « Le langage de la géographie humaine », *Acta Geographica*, 74, 1988, pp. 3-12.
- Ferras, R., *Ville, paraître, être à part*, Montpellier : Géographie Reclus, 1990.
- Frampton, K., *Modern Architecture : A Critical History*, London : Thames and Hudson Ltd., 1992.
- Frédéric, M. (éd), *Montréal mégapole littéraire*, Bruxelles : Collection du centre d'études canadiennes, 1992.
- Friedhelm, L., Hans-Herbert et S. Rakel, *Berlin à Montréal : Littérature et métropole*, Montréal : vlb éditeur, 1991.
- Ford, J.F., « Reading the Skylines of Americans Cities », *The Geographical Review*, 82, n^o 2, 1992, pp. 180-200.
- Ford, L.R., *Cities and Buildings : Skycrapers, Skid Rows and Suburbs*, Baltimore : John Hopkins University Press, 1994.
- Forget, M., *Gratte-ciel de Montréal*, Montréal : Méridien, 1990.
- Gelfant, B., *The American City Novel*, Oklahoma : University of Oklahoma Press, 1970.
- 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.
- Gimpel, J., *The Story of Architecture*, Könemann, 1996.
- Gournay, I et Vanlaethem, *Montréal Métropole, 1880-1930*, Montréal : Boréal et Le Centre Canadien d'Architecture, 1998.
- Graham, S. et S. Marvin, *Telecommunications and the City : Electronic Spaces, Urban Places*, London : Routledge, 1996.
- Gregory, D., *Geographical Imaginations*, Cambridge, Massachusetts et Oxford UK : Blackwell, 1993.
- Halbwachs, M., *La mémoire collective*, Paris : Puf, 1950.
- Hamon, P., *Exposition. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris : José Corti, 1989.
- _____, P. (dir), *Littérature et architecture*, Presses Universitaire de Rennes II : « Centre d'histoire et d'analyse de textes » (Interférence), 1988.
- Harbison, R., *Eccentric Spaces*, Boston : David R. Godine, 1988.
- Harel, S., *Le voleur de parcours, Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise*, Montréal : Le Préambule, 1992.
- _____, S., « Les marges de la ville : identité et cosmopolitisme dans le roman montréalais » in *Lire Montréal*, (Actes du Colloque tenu le 21 octobre 1988 à l'Université de Montréal), Montréal : Université de Montréal, 1989, pp. 21-36.
- Hart, D., « A Literary Geography of Soweto », *Geo journal*, 12, 2, 1986.
- Harvey, D., *The Condition of Postmodernity*, Oxford : Blackwell, 1989.
- _____, D., « Flexible Accumulation Through Urbanisation : Reflections on 'Post-modernism' in the American City », *Antipode*, 19, 1987, pp. 260-286.
- Hess, R., *Henri Lefebvre et l'aventure du siècle*, Paris : A-M Méralié, 1988.
- Houde, G. et J. Lafontaine, *Écrivains québécois de la nouvelle culture*, Bibliographie Québécoises, n° 2, Ministère des Affaires Culturelles, Bibliothèque National du Québec, Montréal, 1975.
- Howe, I., *The City in Litterature*, dans *id.*, *The Critical Point : Literature and Culture*, New York : Horizon Press, 1973, pp. 39-58.
- Huizinga, J., *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. du néerlandais par C. Serisia, Paris : Gallimard, 1951.

- Jackson, P., *Maps of Meaning*, London : Unwin Hyman, 1989.
- Jacobs, J., *The Death and Life of Great American Cities*, New York : Random House, 1961.
- Jayes, C., A.C. Watts (ed.) *Literature and Urban Experience*, New Brunswick, N.S. : Rutgers University Press, 1981.
- Jéans, M., *Le cinéma québécois*, Montréal : Boréal Express, 1991.
- Jencks, C., *The Language of Post-Modern Architecture*, New York : Rizzoli, 1977.
- Jonston, R.J., D. Gregory and D.M. Smith, *The Dictionary of Human Geography*, Third ed. Oxford, Massachusetts : Blackwell, 1994.
- Jourde, P., *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de monde au XX^e siècle*, Paris : José Corti, 1991.
- Jubinville, Y. et F. Ménard, « Ville et littérature : bibliographie commentée », *Paragraphes*, 7, Montréal : Département d'études françaises, Université de Montréal, 1992.
- Keith, M., S. Pile, *Place and the Politics of Identity*, London, New York : Routledge, 1993.
- Lafaille R., « Départ : géographie et poésie », *Géographe canadien*, 33, 1989, pp. 118-130.
- 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.
- Ledrut, R., *L'espace en question ou le nouveau monde urbain*, Paris : Éditions Anthropos, 1977.
- _____, R., *Les images de la ville*, Paris : Éditions Anthropos, 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^{os} 27-28, pp. 11-19.
- _____, H., *Le retour de la dialectique. 12 mots clés*, Paris : Messidor, Éditions sociales, 1986.
- Lehan, R., *Urban Signs and Urban Literature : Literary Forms and Historical Process*, *New Literary History*, n^o 181, 1986, pp. 99-113.

- Lehan, R., *The City in Literature : An Intellectual and Cultural History*, Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1998.
- Lemire, M. (dir.), « Introduction à la littérature québécoise (1960-1969) » dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV, Montréal : Fides, 1984, pp. IX-XLL.
- Lewis, P., « Beyond Description », *Annals of the Association of American Geographers*, 75 ,4, 1985, pp. 465-477.
- Ley, D., « Styles of the Times : Liberal and Neo-conservative Landscapes in Inner Vancouver, 1968-1986 », *Journal of Historical Geography*, 13 ,1, 1987, p 40-56.
- Ley, D. et K. Olds, « Landscape as Spectacle : Worlds Fairs and the Culture of Heroic Consumption », *Environment and Planning D : Society and Space*, 6, 1988, pp. 191-212.
- 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
- Lloyd, W.J., « Landscape Imagery and the Urban Novel : A Source of Geographical Evidence in Environmental Knowing » in Moore, G.T., R.G. Golledge (eds), *Environmental Knowing : Theories, Research and Methods*, Stroudsburg, Pennsylvania : Dowden, Hutchinson and Ross, 1976, pp. 279-285.
- Lloyd, W.J., « A Social-literary Geography of Late-nineteenth-century Boston » in Pocock, D.C.D. (ed.), *Humanistic Geography and Literature*, Totowa, New Jersey : Barnes & Nobles Books, 1981, pp. 159-172.
- Lourau, R., *L'autodissolution des avant-gardes*, Paris : Galilée, 1980.
- Lowry, M., *Au-dessous du volcan*, Paris : Gallimard, 1959.
- Lutwak, L. *The Role of Place in Literature*, Syracuse : Syracuse University Press, 1984.
- Lynch, K., *The Image of the City*, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 1960.
- Lyotard, J-F., *La condition postmoderne*, Paris : Éditions de minuit, 1979.
- 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.
- Mallory, W.E., P. Simpson-Housley (eds), *Geography and Literature : A Meeting of the Disciplines*, Syracuse : Syracuse University Press, 1987.
- Marchand, B., *Paris, histoire d'une ville XIX-XX siècle*, Paris : Éditions du Seuil, 1993.

- Marcotte, G., *Le roman à l'imparfait*, Montréal : La Presse, 1976.
- _____, G., *Littérature et circonstance*, Montréal : L'Hexagone, 1989.
- _____, G., « La littérature arrive à Montréal », dans Brault, J.-R., (éd), *Montréal au XIX siècle. Des gens, des idées, des arts, une ville. Actes du colloque organisé par la Société historique de Montréal* (Automne 1988), Montréal : Leméac, 1990, pp. 211-220.
- Marcotte, G. et P. Nepveu (éds), *Montréal imaginaire*, Montréal : Fides, 1992.
- Marin, L., *Utopies, jeux d'espaces*, Paris : Éditions de Minuits, 1973.
- Marois, C., « Caractéristiques des changements du paysage urbain dans la ville de Montréal », *Annales de Géographie*, n° 548, 1989, pp. 385-402.
- Matless, D., « An Occasion for Geography : Landscape, Representation, and Foucault's Corpus », *Environment and Planning D : Society and Space*, vol. 10 ,1, 1992, pp. 41-56.
- Meining, D.W., « Geography as an Art », *Transactions, Institute of British Geographers.*, 8, 3, 1983, pp. 314-328.
- Moore, M.F., « *Mainmise*: version québécoise de la contre-culture », *Recherches Sociographiques*, XLV, 3, 1972, pp. 363-381.
- Morin, E., *Journal de Californie*, Paris : Seuil, 1970.
- Melançon, B. « À la recherche du Montréal Yiddish », *Vice versa*, 24,1988, pp. 12-13.
- _____, B., « Juifs et Montréalais », *Spirale*, 87, avril 1989, pp. 3-4.
- _____, B., *La littérature montréalaise des communautés culturelles. Prolégomènes et bibliographie*, Montréal : Université de Montréal, GRMI, 1990.
- _____, B., « La littérature montréalaise et les ghettos », *Voix et images*, 48, 16, 3,1991, pp. 482-492.
- Melançon, B. et P. Popovic (éds), *Montréal 1642-1992 : Le grand passage*, Montréal : XYZ éditeur, 1994.
- Michaux, J., *Œuvre du temps: Le Vieux-Montréal*, Montréal : Guérin, 1991.
- Monnier, G., *L'architecture du XX^e siècle*, Paris : PUF, 1997.
- Moore, M.F., « *Mainmise* : version québécoise de la contre-culture », *Recherches sociographique*, XIV,3, 193, pp. 363-381.
- Morency, J., *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique*, Montréal : Nuit Blanche éditeur, 1994.
- Mumford, L., *La cité à travers l'histoire*, Paris Seuil, 1961.
- Nepveu, P., *L'écologie du réel*, Montréal : Boréal, 1988.

- Osborne, B.S., « Fact, Symbol and Message : Three Approaches to Literary Landscape », *The Canadian Geographer*, 32, 1988, pp. 267-269.
- Ostrowski, W., *L'urbanisme contemporain : Des origines à la Charte d'Athènes*, Paris : Presses du Centre de recherche d'urbanisme, 1968.
- Pelletier, J., J.F. Chassay et L. Robert, *Littérature et société : anthologie*, Montréal : vlb éditeur, 1994.
- Pessin, A. et H.S. Torgue, *Villes imaginaires : Ville et littérature*, Paris : Édition du Champ urbain, 1980.
- Pevsner, N., *Pioneers of Modern Design from W. Morris to Gropius*, Londres, 1936.
 ———, N., *Les sources de l'architecture moderne et du design*, Bruxelles : Édition de la Connaissance, 1970.
- Picon, G., *Panorama des idées contemporaines*, Paris : Gallimard, 1973 (c1968)
- Pike, B., *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton : Princeton University Press, 1981.
- Philo, C., « Foucault's Geography », *Environment and Planning D : Society and Space*, vol. 10, 2, 1992, pp. 137-162.
- Pickles, J., *Phenomenology, Science and Geography : Spatiality and Human Sciences*, Cambridge : Cambridge University Press, 1985.
- Pocock, D.C.D., R. Hudson, *Images of the Urban Environment*, London : Macmillan, 1978.
- Pocock, D.C.D., (ed.), *Humanistic Geography and Literature*, Totowa : Barnes & Nobles Books, 1981.
 ———, D.C.D., « Geography and Literature », *Progress in Human Geography*, 1988, pp. 87-102.
- Popovic, P., « De la ville à sa littérature », *Études Françaises*, 24, 3, 1988, pp. 109-121.
 ———, P., *De la ville à sa littérature. Préliminaires et bibliographie*, Montréal : Groupe de recherche Montréal imaginaire, 1988.
- Porteous, J.D., « Literature and Humanist Geography », *Area*, 17, 2, 1985, pp. 117-122.
 ———, J.D., « Inscape : Landscape of the Mind in the Canadian and Mexican Novels of Malcom Lowry », *The Canadian Geographer*, 30, 2, 1986, pp. 123-131.
 ———, J.D., « Deathscape : Malcom Lowry's Topophobic view of the city », *The Canadian Geographer*, 31, 1, 1987, pp. 34-43.
- Preston P., P. Simpson-Housley (eds), *Writing the City : Babylon and the New Jerusalem*, London, New York : Routledge, 1994.
- Ragon, M., *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, 3 tomes, Paris : Casterman, 1986.

- Resch, Y., *L'imaginaire de la ville: Montréal dans la fiction québécoise de 1940 à 1980*, Thèses d'État de l'université d'Aix-de la Provence, 1985., 575 p.
- 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, pp. 5-16.
- Rimbert, S., *Les paysages urbains*, Paris : Armand Colin, 1973.
- Robillard, Y., *Québec Undergorund 1962-1972*, 3 vol., Montréal : Éditions médiart.
- Robin, R., *Le roman mémoriel*, Montréal : Le Préambule, 1989.
- Robinson, B., « The Geography of a Crossroads : Modernism, Surrealism and Geography » in Mallory, W.E., P. Simpson-Housley (eds), *Geography and Literature : A Meeting of the Disciplines*, Syracuse : Syracuse University Press, 1987, pp. 185-196.
- 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 », dans Duby, G., (sous la direction de), *Histoire de la France urbaine*, tome 4, Éditions du Seuil, 1983, pp. 25-128.
- Rossi, A., *The Architecture of the City*, Cambridge, Massachusetts, London : The MIT Press, 1982.
- Rottenberg, R., G. McDonough, (eds), *The Cultural Meaning of Urban Space*, Westpoint, Connecticut : Bergin and Garvey, 1993.
- Rousseau, G., *L'image des États-Unis dans la littérature québécoise*, Sherbrooke, Québec : Naaman, 1981.
- Roudaut, J., *Les villes imaginaires dans la littérature française*, Paris : Hatier, 1990.
- Rousseau, G. et L. Grenier-Normand, « Discours romanesque et discours urbain », *Voix et Images*, 7,1, 1981, pp. 97-117.
- Said, E.W., *Culture and Imperialism*, New York : Vintage Books, 1994.

- Saint-Arnaud, P., *Park-Dos Passos, Metropolis. Regards croisés sur la modernité urbaine aux États-Unis*, Laval : Les Presses de l'Université Laval, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- Salter, C.L., W.J. Lloyd, *Landscape in Literature*, Resource Paper for College Geography, 76, 3, 1977.
- Sandberg, L.A., J.S. Marsh, « Focus : Literary Landscapes — Geography and Literature », *The Canadian Geographer*, 32, 1992, pp. 266-276.
- Sanguin, J.-L., « La géographie humaniste ou l'approche phénoménologique des lieux, des paysages et des espaces », *Annales de géographies*, 501, 1981, pp. 560-587.
- 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, pp. 85-100.
- Seamon, D., « Phenomenological Investigation of Imaginative Literature : A Commentary » in Moore, G.T., R.G. Golledge (eds), *Environmental Knowing : Theories, Research and Methods*, Stroudsburg, Pennsylvania : Dowden, Hutchinson and Ross, 1976, pp. 286-290.
- Scully, R. G., *Morceaux du Grand Montréal*, Montréal : Noroît, 1978.
- Silk, J., « Beyond Geography and Literature », *Environment and Planning D : Society and Space* 2, 1984, pp. 151-178.
- Shields, R., *Place on the Margin : Alternative Geographies of Modernities*, London : Routledge Chapman Hall, 1991.
- Short, J. R., « Imagined Country-Society », *Culture and Environment*, London : Routledge, 1991.
- Sitwell, O.F.G., O.S.E Bilash, « Analysing the Cultural Landscape as a Means of Probing the Non-material Dimension of Reality », *Le Géographe Canadien*, 30, 2, 1986, pp. 132-145.
- Smith, P.C., *Like A Hurricane : The Indian Movement from Alcatraz to Wounded Knee*, New York : New Press, 1996.
- Thériault, M.-F., « Mainmise, trois ans de recherches », *Mainmise*, 26, août 1973, pp. 15-20.
- Thrift, N., « Literature, the Production of Culture and Politic of Place », *Antipode*, n° 15, pp. 12-23.
- Tod, I., M. Wheeler, *Utopia*, New York : Harmony Books, 199.

- Tuan, Y.F., « The Landscapes of Sherlock Holmes », *Journal of Geography*, 84, 1985, pp. 56-60.
- _____, Y.F., « Literature, Experience, and Environmental Knowing » in Moore, G.T., R.G. Golledge (eds), *Environmental Knowing : Theories, Research and Methods*, Stroudsburg, Pennsylvania : Dowden, Hutchinson and Ross, 1976, pp. 260-272.
- _____, Y.F., « Literature and Geography : Implications for Geographical Research » in Ley, D., M.S. Samuels (eds), *Humanistic Geography: Prospects and Problems*, London : Croom Helm, 1978, pp. 194-206.
- Unwin, T., *The Place of Geography*, New York : Longman Scientific & Technical, 1992.
- Vacher, L.M., *Pamphlet sur la situation des arts au Québec*, Montréal : Les Éditions de l'Aurore, 1975.
- 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.
- Willis, C., *Forms Follows Finance : Skycrapers and Skylines in New York and Chicago*, New York : Princeton Architectural Press, 1996.

Bibliographie de Patrick Straram (1934-1988)

Ouvrages

- Cahier pour un paysage à inventer*, (présenté par Straram, P. et L. Portugais) Sans mention d'éditeur ; Montréal, s. Éd., n° 1 (seul paru), 1960, 3.f + 106 p. Textes de G. Leclair, G. Miron, L. Caron, M-L. O'Leary, P.M. Lapointe, G. Hénault, S. Garant, M. Dubé, A. Jom, G. Ivalin, G.E. Debord, L. Portugais, P. Straram.
- La Faim de l'énigme*, Montréal : Les éditions de l'Aurore (Coll. L'Amelanchier), 1970, 170 p.; (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 éditeur, 1971, 28 p., 112 ill.
- One + one Cinéma & 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 et Éditions Québécoises, 1971, 142 p., 108 ill.
- Irish coffee 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. Écrire 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 fenc 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 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 de périodiques de Patrick Straram (1959-1988)

1959

- « Les chansonniers : Un soir au parc », *Situations*, vol. 1, n° 5, mai-juin 1959, pp. 47-50.
- « Une écriture géothermique », *Situations*, vol. 1, n° 6, juillet-août 1959, pp. 58-63.
- « Au jour le jour bal transparent dans le vide », *Situations*, vol. 1, n° 7, septembre 1959, pp. 49-51.
- « Spectacles : Le mal court — Le baladin du monde occidental », *Vie des Arts*, n° 17, 1959, pp. 64-65.

1960

- « Tea for one », *Écrits du Canada français*, vol. 6, 1960, pp. 125-154.
- « Enquête sur le cinéma », *Points de vue*, vol. 5, n° 7, mars 1960 à vol. 5, n° 10, juin 1960.
- « Qu'est-ce que le cinéma au Québec », *Points de vue*, vol. 5, n° 7, mars 1960, pp. 11-12.
- « Les Points de vue se suivent...mais ne se ressemblent pas », *Points de vue*, vol. 5, n° 9, mai 1960, p. 12.
- « Rien que la chanson qui compte », *Points de vue*, vol. 5, n° 11, août 1960, p. 11.
- « Situation d'un cinéma (fin) », *Points de vue*, vol. 5, n° 11, août 1960, p. 12.
- « Examen de conscience de l'examen », *Points de vue*, vol. 6, n° 1, septembre 1960, p. 11.
- « Montréal 1960 : festival du film », *Points de vue*, vol. 6, n° 1, septembre 1960, pp. 6-7, 10.
- « Une concordance de la critique et de la création », *Points de vue*, vol. 6, n° 2, octobre 1960, p. 10.
- « Cinéma », *Points de vue*, vol. 6, n° 2, octobre 1960, pp. 11-12.
- « Radio, télévision, cinéma. Quelle réalité ? », *Points de vue*, vol. 6, n° 3, novembre 1960, pp. 8, 10-11.
- « Spectacles : un théâtre expérimental d'aujourd'hui », *Vie des Arts*, n° 18, 1960, pp. 43-44.

1961

« Ceux qui font le cinéma », *Le Nouveau Journal*, 23 septembre 1961, p. 9 ; 30 septembre 1961, p. 7 ; 7 octobre 1961, p. 8 ; 14 octobre 1961, p. 9 ; 21 octobre 1961, p. 9 ; 4 novembre 1961, p. 29 ; 11 novembre 1961, p. 27 ; 18 novembre 1961, p. 27 ; 25 novembre 1961, p. 30 ; 2 décembre 1961, p. 27.

« Panoramique », *Le Devoir*, décembre 1961 à mai 1962.

« Cinéma : Montréal janvier 1961 », *Points de vue*, vol. 6, n° 5, janvier 1961, p. 12

« Cinéma : La liberté, l'action entière », *Points de vue*, vol. 6, n° 6, février 1961, pp. 10-11.

« Cinéma : A propos d'un réalisme contemporain », *Points de vue*, vol. 6, n° 7, mars 1961, p. 15.

« Cinéma : Un homme d'une certaine sorte », *Points de vue*, vol. 6, n° 8, avril 1961, p. 11.

« Patrick Straram étudie le cinéma », *Points de vue*, vol. 6, n° 11, août 1961, p. 5.

Revue *L'Écran*, Montréal : Centre d'art de l'Élysée, n° 1, avril 1961 ; n° 2, mai 1961 ; n° 3, juin-juillet 1961.

1962

« L'art d'aimer », *Le Devoir*, 27 janvier 1962, p. 9, 13.

« L'art d'aimer II », *Le Devoir*, 3 février 1962, p. 12.

« Luschino Visconti », *Le Devoir*, 10 février 1962, p. 12.

« Une bibliothèque de base pour le cinéma », *Le Devoir*, 17 février 1962, p. 12.

« Abel Gance », *Le Devoir*, 24 février 1962, p. 12.

« Dans l'art d'Ophuls, tout d'une totalité », *Le Devoir*, 3 mars 1962, p. 12.

« Alain Resnais, schéma d'une identification », *Le Devoir*, 10 mars 1962, p. 9.

« L'avant-scène cinéma ou la lecture de films », *Le Devoir*, 24 mars 1962, p. 12.

« Le cinéma japonais (I) », *Le Devoir*, 31 mars 1962, p. 13.

« Le cinéma japonais (II) », *Le Devoir*, 14 avril 1962, pp. 12-13.

« Mizoguchi commence », *Le Devoir*, 21 avril 1962, p. 12.

1962

- « Resnais à Montréal », *Liberté*, vol. 4, n° 22, avril 1962, pp. 276-282.
- « L'aventure d'une idée ; une morale pour Jacques Rivette », *Le Devoir*, 25 avril 1962, p. 11.
- « Écritures : roman, cinéma (I) », *Le Devoir*, 12 mai 1962, p. 8.
- « Écritures : roman, cinéma (II) », *Le Devoir*, 19 mai 1962, p. 12.
- « Télévision et cinéma sont-ils frères ennemis ? », *Le Devoir*, 16 juin 1962, p. 11.
- « Juin 62 », *Situations*, vol. 4, n° 2, juillet 1962, pp. 4-5.
- « Lettre de Montréal », *Situations*, vol. 4, n° 2, juillet 1962, pp. 59-64.
- « Sérénité délirante d'une tentative-tentation », *Situations*, vol. 4, n° 2, juillet 1962, pp. 50-58.
- « Lettre de Montréal », *Situations*, vol. 4, n° 2, juillet 1962, pp. 59-65.

1963

- « L'Essai raté », *Cité Libre*, XIII^e années, n° 56, avril 1963, pp. 28-29.
- « Panoramique », *Cité Libre*, XIV^e années, n° 62, décembre 1963, p. 32.
- « De Borduas à Godbout ... Personnalisme du documentaire », *Vie des Arts*, n° 31, été 1963, pp. 16-20.

1964

- « Panoramique », *Cité Libre*, XV^e année, n° 64, février 1964, p. 32 ; XV^e année, n° 66, avril 1964, pp. 31-32

1965

- « Nationalité ? Domicile ? », *Parti pris*, vol. 2, n°s 10-11, juin-juillet 1965, pp. 52-80.
- « Le manuscrit trouvé à même la terre québec », *Parti pris*, vol. 3, n°s 3-4, 1965, pp. 89-93.
- « Interprétation de la vie quotidienne », (chronique), *Parti pris*, vol. 3, n° 5, 1965, pp. 64-74.

1966

« Interprétation de la vie quotidienne », (chronique), *Parti pris*, vol 3, n° 6, 1966, pp. 52-56 ; vol 3, n° 7, pp. 69-72 ; vol 3, n° 8, pp. 67-71 ; vol 3, n° 9, pp. 69-73 ; vol. 3, n° 10, pp. 66-72.

« Cinéma », *Sept-Jours*, n°s 1 à 50, 17 septembre 1966 au 26 avril 1967.

« Les films à venir », *Le Maclean*, vol. 6, n° 1, janvier 1966 à vol. 9, n° 3, mars 1969.

« L'amour avec des si », *Cahiers du cinéma*, n° 176, 1966, pp. 68-69.

« Hatari », *Liberté*, vol. 8, n°s 2-3, mars-juin 1966, pp. 125-147.

« Jean-Pierre Lefebvre », *Sept-Jours*, n° 2, 24 septembre 1966, p. 44.

1967

« Interprétation de la vie quotidienne. », (chronique), *Parti pris*, vol. 4, n°s 3-4, 1967, pp. 121-127 ; vol. 5, n° 1, 1967, pp. 57-61 ; vol 5, n° 2-3, pp. 64-71.

« D'un écran à l'autre », *TV-Hebdo*, vol. VII, n° 38, 1967 à vol VIII, n° ??, 1967.

« Jazz », *Sept-Jours*, n°s 29 à 37, 1er avril au 27 mai 1967.

« Cinéma de Robert Desnos », *Sept-Jours*, vol. 1, n° 21, 4 février 1967, p.

« Le coup de dés ; des entretiens avec Jean-Pierre Lefebvre », *Cahiers du cinéma*, n° 186, janvier 1967, pp. 56-61.

« Mon pays, c'est ... », *Sept-Jours*, vol. 1, n° 17, 7 janvier 1967, pp. 40-41.

« Haute surveillance », *Sept-Jours*, vol. 1, n° 37, 27 mai 1967, pp. 40-41.

1968

« Interprétation de la vie quotidienne. », (chronique), *Parti pris*, vol. 5, n° 4, 1968, pp. 50-51.

« À la santé de Rudi Dutschke et quelques autres fol-rock Mirakellenwasser », *Parti pris*, vol. 5, n° 8, 1968, pp. 65-72.

« D'exil fragment », *Parti pris*, vol. 5, n° 7, 1968, pp. 56-57.

1969

« Les films à venir », *Le Maclean*, vol. 6, n° 1, janvier 1966 à vol. 9, n° 3, mars 1969.

« Strange orange ... », *Les Herbes rouges*, n° 2, décembre-mars 1969, pp. 12-15.

1970

« Culture et coiffure », *Le Pachyderme*, vol. 1, n° 3, novembre 1970, pp. 11-13.

1971

« Le Cinéma bien, mais plus que le cinéma », *Presqu'Amérique*, vol. 1, n° 2, novembre-décembre 1971, pp. 36-37.

« Un neveu certes pas de Diderot », *Presqu'Amérique*, vol. 1, n° 3, décembre 1971-janvier 1972, pp. 27-28.

« Musiques du kébek », collectif, sous le nom de Raoul Duguay, Montréal : Éditions du Jour, 1971.

1972

« Le cinéma bien, mais plus que le cinéma », *Presqu'Amérique*, vol. 1, n° 4, janvier-février, 1972, pp. 37-39 ; vol. 1, n° 6, avril 1972, pp. 28-30 ; vol. 1, n° 7, mai-juin 1972, pp. 37-39 ; vol. 1, n° 8, août 1972, pp. 37-40 ; vol. 1, n° 9, septembre-octobre 1972, pp. 36-39 ; vol. 1, n° 10, octobre-novembre 1972, pp. 27-32 ; vol. 1, n° 11, novembre-décembre 1972, pp. 29-31.

« D'un écran à l'autre », *Ovo photo*, n° 8, juillet 1972, pp. 64-70.

« Images claires pour idées vagues », *Opus international*, n° 35, mai 1972, pp. 40-44.

« Information/lieu d'un auto portrait fête », *Ovo photo*, n° 6, février 1972, pp. 50-58.

« Points de repère », *Champ libre 3*, automne 1972, pp. 77-85.

« Quelques draughts à la taverne de Kowalski et de brador à l'Asociation de Pedro », *Ovo photo*, n° 9, 1972, pp. 65-68.

« Trace blues/domicile/situation/dire/vivre », *Ovo photo*, n° 7, mai 1972, pp. 63-70.

« Truckin », *La Barre du jour*, n°s 31-32, 1972, pp. 116-133.

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

1972

« Métagraphie : L'almanach manifeste », *La Barre du jour*, n^{os} 35-36-37, 1972, pp. 179-195.

1973

« Le cinéma bien, mais plus que le cinéma », *Hobo Québec*, n^o 3, mars 1973, pp. 14-16 ; n^o 4, avril-mai 1973 ; n^o 5/7, 1973, pp. 40-43 ; n^o 8, septembre 1973, p. 20 ; n^o 12/13, 1973, pp. 35-37.

« Le cinéma bien, mais plus que le cinéma », *Presqu'Amérique*, vol 2, n^o 1, janvier 1973, pp. 29-32 ; vol. 2 ; n^o 2, février 1973, pp. 29-32.

« Rêve/éveil le ça et le moi », *Hobo Québec*, vol. 1, n^o 1, janvier 1973, pp. 6-16.

« Graffito d'un jour écrit à la taverne Novo Rex pour le dire le soir en Association Espanola », *Hobo Québec*, n^o 2, février, 1973, pp. 17-19.

« Écriture en situation », *Hobo Québec*, n^o 3, mars 1973, p.3 ; n^o 4, avril-mai 1973, p. 9 ; n^{os} 5/7 1973, p. 11, 43 ; n^o 8, septembre, 1973 ; n^o 12/13, décembre 1973, pp. 30-31, 37.

« Il faut la musique à mon désir », *Hobo Québec*, n^o 3, mars 1973, p. 12.

« Fragments d'une écriture, production d'un faire l'amour », *Hobo Québec*, n^{os} 9-10-11, octobre-novembre 1973, pp. 49-50.

« Lectures », *Hobo Québec*, n^{os} 9-10-11, octobre-novembre 1973, p. 48.

« Geoffroy l'obscène Nyctalope Blues », *Hobo Québec*, n^{os} 12/13, 1973, p. 6.

« Précisions maximales minimales », *La Barre du jour*, n^o 42, 1973, pp. 67-76.

1974

« Mise en page d'une esplanade vide », *Stratégie : lutte idéologique*, n^o 8, 1974, pp. 45-64.

« Productions culturelles/lutte des classes ; fragments », *Maintenant*, n^o 137-138, juin-septembre 1974, pp. 32-33.

1976

« Chaque semaine lisez « Politique/hebdo » et « Chroniques » chaque mois », *Dérives*, n^{os} 5-6, 1976, pp. 41-45.

1980

« Blues clair (d'un film, fragments) », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 96, novembre 1980, pp. 37-63.

1981

« Blues clair, nuit aube pour rupture », *Dérives*, n°s 29-30, 1981, pp. 23-38.

« Blues clair / demande d'emploi », *Estuaire*, n° 21, 1981, pp. 66-82.

1982

« Blues clair, « Alone together », *Dérives*, n° 33, 1982, pp. 13-28.

1984

« Blues clair », *Possibles*, vol. 9, n° 1, automne 1984, pp. 187-197.

« Blues clair. Lettre au peintre Germain Perron », *Cahiers des arts visuels au Québec*, vol. 4, n° 18, été 1983, pp. 11-12.

1985

« Tour détours blues clair, États de légende », *La Nouvelle Barre du jour*, 1985 pp. 85-95.

« Blues clair, l'image qu'on veut faire de soi », *Estuaire*, n° 37, 1985, pp. 109-126.

1986

« Blues clair/l'amour nous appartient (n'appartient à personne) », *Dérives*, n° 51, 1986, pp. 45-59.

« Blues clair bande à part, Québec .. », *Dérives*, n° 52, 1986, pp. 67-84.

« Blues clair Bar Bistrot des Roy », *Travers*, n°s 27-28, juin 1986, pp. 26-27.

1987

« Blues clair, Kurapel le Guanaco gaucho », *Moebius*, n° 33, été 1987, pp. 80-106.

1989

« Vingt ans après, the Blue train », *Moebius*, n° 40, printemps 1989, pp. 19-20.

Préfaces, etc.

Francoeur, 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 Francoeur, Patrick Straram, Sanders et Claude Gauvreau (ed.), Montréal : Parti pris, 1972.

_____, D., *Pornographic delicatessen*, Préface de Patrick Straram, Montréal : Éditions Estérel, 1968.

Revue et études critiques sur Patrick Straram

1960

Duhammel, R., « La vie des Lettres », *La Patrie du Dimanche*, 15 mai 1960.

Marcotte, G., « Les écrits du Canada français » (6^e) (Asselin, Delaunière, Straram), *Le Devoir*, Samedi, 19 mars 1960.

Paré, J., « La vie littéraire, Olivar Asselin et la liberté », *La Presse*, Samedi, 12 mars 1960.

1962

Basile, J., « L'Élysée à la recherche d'un certain cinéma », *Le Devoir*, 13 janvier 1962, p. 9 et p. 13.

1969

Poisson, R., « Suffit-il de voir rouge ? », *Le Photo-Journal*, n° 14, 30 juillet 1969, p. 43.

1971

Beaulieu, M., « En train d'être en train vers ou être », *Point de mire*, 7 juin 1971, pp. 42-43.

Gallays, F., « En train d'être en vers ou être, Québec... de Patrick Straram », *Livres et Auteurs québécois*, 1971, p. 166.

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

Martel, R., « Propos du Bison ravi », *La Presse*, n° 107, 8 mai 1971, p. D-3.

Noguez, D., « Patrick Straram, One + One / Cinémarx & Rolling Stones », *Champ Libre 1, Cahiers québécois de cinéma*, Montréal : HMH, 1971, pp. 13-27.

1971

Théberge, J.Y., « Cinémarx et mystère », *Le Canada français*, 9 juin 1971, p. 66

1972

Anonyme, « Au bar Sans nom, un étranger rêve à la communication », *Le Canada français*, 8 novembre 1972, p. 78.

Basile, J., « Recensions d'Irish coffees ... », *Mainmise*, n° 17, novembre 1972, pp. 16-17.

Cloutier, G., « Irish coffees and no Name bar & vin rouge Valley of the Moon de Patrick Straram », *Livres et Auteurs québécois*, 1972, pp. 158-159.

Lévesque, R., « Parce que ses articles sont "trop intelligents pour le monde", Straram est congédié », *Québec-Press*, 23 avril 1972, p. 22.

Lévesque, R., « Chez les « parallèles » de la littérature québécoise, un dénominateur : la poésie », *Québec-Press*, 24 décembre 1972, p. 22.

1973

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

Spécial-Straram, dans *Hobo Québec*, n°s 9-11, octobre-novembre, 1973, 63 p.

Straram, Patrick in *Québec Underground, 1962-1972*, Montréal : Éditions Médiart, 1973, vol. 1, pp. 77-89.

1974

Basile, J., « Spécial-Straram, Jean-Marc Piote et leur clique grinçante », *Le Devoir*, vol. 66, n° 299, 28 décembre 1974, p. 12.

Bourque, P.A., « Avatars de l'undeground », *Livres et Auteurs québécois*, 1974, pp. 146-147.

Laflèche, G., « Patrick Straram.. Questionnement socia/critique », *Livres et Auteurs québécois*, 1974, pp. 222-223.

1975

Chassé, H., « J.M. Piote, Madeleine Gagnon, P. Straram le Bison ravi, Portraits de voyages », *Livres et Auteurs québécois*, 1975, p. 87.

Haeck, P., « Questionnement socra/critique », *Chroniques*, février 1975, p. 39.

_____, P., « Écriture, informations », *Chroniques*, mars 1975, pp. 42-43.

1975

Janelle, C., « Patrick Straram : La faim de l'énigme », *Livres et Auteurs québécois*, 1975, pp. 80-90.

Lamontagne, A., « La faim de l'énigme », *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tome V, 1970-1975, Montréal : Fides, 19??, p. 331.

Landry, K., « One + One Cinémax & Rolling Stones et autres recueils de textes en prose de Patrick Straram », *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tome V, 1970-1975, Montréal : Fides, 19, pp. 620-624.

Lemieux, J., « La poésie. Petit Bilan : Éditions québécoise et Herbes rouges », *Le Devoir*, 31 août 1974, pp. 12-13.

1979

Théoret, F., « Qu'est-ce qu'écouter ? », *Spirale*, n° 2, octobre 1979, p. 3, 15.

1988

Collectif, « Patrick Straram le Bison ravi. Paris 1934 — Montréal mars 1988 », *Levée d'encre*, n°s 3-4, avril 1988, pp. 10-19.

Dandois-Paradis, A., « À Patrick Straram, le Bison ravi », *Le Littéraire de Laval*, vol. 3, mai-juin 1988, p. 5.

Gonthier, C., « Patrick Straram ou la constellation du Bison ravi », *Voix et Images*, n° 39, printemps 1988, pp. 436-458.

Lévesque, R., « Patrick Straram n'a pas osé être acteur », *Le Devoir*, vol. 79, n° 246, 22 octobre 1988, p. C-5.

Myre, R., « Patrick Straram le Bison ravi réellement », *Inter*, n° 41, printemps, 1988, pp. 28-35.

Roy, A., « Court article pour un long salut », *24 Images*, n° 38, été 1988, pp. 21-23.

Séguin, J-G., *Mourir en vie : Patrick Straram, le Bison ravi*, scénario commentée du matériel enregistré sur bande vidéo par Séguin, tourné 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 marges de l'auteur, non signée, daté Montréal, octobre-novembre 1988. In 4° (28 x 21.5cm) (4) f., 585 f., (1) f.

1988

Séguin, 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.

1991

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

Bibliographie sur le mouvement situationniste

- Andreotti, L., X. Costa (eds), *Theory of the Derive and Other Situationists Writings of the City*, Barcelona : Museu d'Art Contemporani de Barcelona, ACTAR, 1996.
- Andreotti, L., X. Costa (eds), *Situationists Arts, Politics, Urbanism*, Barcelona : ACTAR, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996.
- Association Fédérative générale des étudiants de Strasbourg, *De la misère en milieu Étudiant, considéré sous ses aspects économique, sexuel, et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier*, Strasbourg : AFGEC, 1966, rééd. Paris : Champ Libre, 1977.
- Assayas, O., « Dans des circonstances éternelles du fond d'un naufrage », *Cahiers du cinéma*, n° 487, 1995, pp. 46-49.
- Atkins, G., 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, pp. 8-23.
- Ball, E., « The Beautiful Language and My Century », *Arts Magazine*, vol. 65, n° 5, 1989, pp. 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).
- Batchelor, D., « A Little Situationism », *Artscribe*, n° 66, 1987, pp. 51-54.
- Berman, R., D. Pan and P. Piccone, « The Society of the Spectacle 20 Years Later : A Discussion », *Telos*, 86, 1990-91, pp. 81-102.
- Bernstein, M., « About the Situationist International », *The Times Literary Supplement*, n° 3262, 3 September, 1964, p. 781.
- Berréby, G. (ed), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste 1948-1957*, Paris : Allia, 1985.
- Best, S., D. Kellner, *The Postmodern Turn*, New York : The Guilford Press, 1997.
- Bonitzer, P., « Paronymie », *Cahiers du cinéma*, n° 487, 1995, pp. 44-45.
- Bonnett, A., « The Situationist Legacy », *Variant*, n° 9, 1991, pp. 28-33.
- _____, A., « Art, Ideology, and Everyday Space : Subversive Tendencies from Dada to Postmodernism », *Environment and Planning D : Society and Space*, vol. 10, 1992, pp. 69-86.

- _____, A., « Situationism, Geography and Poststructuralism », *Environment and Planning D : Society and Space*, vol. 7, 1989, pp. 131-146.
- 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 international*, 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.
- Brown, B., « The Look We Look At », *Arts Magazine*, vol. 65, n° 5, 1989, pp. 61- 65.
- Clark T.J., D., Nicholson-Smith, « Why Art Can't Kill the Situationist International », *October*, 7, n° 79, 1997, pp. 15-33.
- Cohn, N.R.C., *The Power of the Millennium*, Paris : Julliard, 1962.
- Corriveau, B., *Idéologie et avant-garde : L'Internationale situationniste 1957-1972*, mémoire de thèse de maîtrise, Montréal : UQAM, 1988, 137 feuillets.
- Crary, J., « Spectacle, Attention, Counter-Memory », *October*, n° 50, 1989, pp. 96-107.
- Crow, T., *The Rise of the Sixties : American and European Art in the Era of Dissent*, New York : Abrams, 1996
- Crawford, M., « The Hacienda Must Be Built », *Design Book Review*, 23, 1992, pp. 38-42.
- Debord, 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., *Potlach (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., *Œuvres 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 », dans *Internationale situationniste 1958-1969*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1997, pp. 689-704.

- Debord, G. et G.L. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lièvres 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. Jom, *Le jardin d'Albisola*, Torino : Edizione d'arte Fuatelli Pozzo, 1971.
- Devaux, F., *Le cinéma lettriste 1951-1991*, Paris : Paris Expérimental, 1992.
- 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.
- Ford, S., *The Realization and Suppression of the Situationist International : An Annotated Bibliography 1972-1992*, San Francisco : AK Press, 1995.
- Gilman, C., « Asger Jorn's Avant-Garde Archives », *October*, n° 79, 1997, pp. 33-48.
- Gonzalvez, S., *Guy Debord ou la beauté du négatif*, Paris : Éditions Mille et une nuits, 1998.
- 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.
- Hahn, P. « Les situationnistes », *Le Nouveau Planète*, n° 22, 1971, pp. 78-99.
- Home, S., *The Assault on Culture : Utopian Currents from Lettrisme to Class War*, Stirling, Scotland : AK Press, 1991.
- Internationale Situationniste 1958-1969*, Amsterdam : Édition Van Gennep, rééd. Paris : Éditions Champ Libre, 1975, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1997.
- Jacobs, D., C. Winks, *At Dusk : The Situationist Movement in Historical Perspective*, Berkeley : Perspectives, 1975.
- 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.
- Jousse, T. « Guy Debord : stratégie de la disparition », *Cahiers du cinéma*, 487, 1995, pp. 41-43.

- Kaplan, A., R. Kristin (eds), « Daily Life », *Special Issue of Yale French Studies*, n° 73, 1987.
- Knabb, K., *Situationist International Anthology*, Berkeley : Bureau of Public Secrets, 1981.
- Lambert, J.C., *CoBrA un art libre*, Paris : Chêne/Hachette, 1983.
- _____, J.C., *New Babylon, Constant, Arts et utopies, textes situationnistes*, Paris : Cercle d'Art, 1996.
- 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.
- McDonough, T.F., « Rereading Debord, Rereading the Situationists », *October*, n° 79, 1997, pp. 3-15.
- Macdonald, B.J. « From the Spectacle to Unitary Urbanism : Reassessing Situationist Theory », *Rethinking Marxism*, 8.2, 1995, pp. 89-111.
- Marcus, G., *Lipstick Traces : A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge : Harvard University Press, 1989.
- Marshall, P., *Demanding the Impossible : A History of Anarchy*, New York : Fontana Press, 1992.
- Martos, JF, *Histoire de l'Internationale situationniste*, Paris : Gérard Lebovici, 1989.
- _____, JF, *Correspondance avec Guy Debord*, Paris : Le fin mot de l'histoire, 1998.
- McDonough, T.F., « Situationist Space », *October*, n° 67, 1994, pp. 59-77.
- Miller, R., « The Situationists : Resurrecting the Avant-Garde », *Progressive Architecture*, 72, 9, 1991, pp. 139-140.
- Nieuwenhuis, Constant, « New Babylon : An Urbanism of the Futur », *Architectural Design*, n° 34, 1964, pp. 304-305.
- Pinder, D.J., « Subverting Cartography : The Situationist and Maps of the City », *Environment and Planning A*, n° 28, 1996, pp. 405-427.
- Plant, S., *The Most Radical Gesture : The Situationist International in the Postmodern Age*. London : Routledge, 1992.
- Ragon, M., « New Babylon, ville utopique du Hollandais Constant », *Urbanisme*, n° 133, 1972, pp. 54-56.

- Raspaud, J.J. et J.P. Voyer, *L'Internationale situationniste, chronologie, bibliographie, protagoniste, avec un index des noms insultés*, Paris : Éditions Champs Libre, 1972.
- Ross, K, « Lefebvre on the Situationists: An Interview », *October*, n° 79, 1997.
- Sadler, S, *The Situationist City*, Cambridge, Massachusetts, London, England : The MIT Press, 1998.
- Schiffter, F., *Guy Debord. L'atrabilaire*, Biarritz : Distance, 1997.
- Smith, P., « The Situationists and their Legacy », *New Politics*, vol. 4, n° 2, 1993, pp. 106-118.
- Sussman, E (ed), *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time*, Cambridge & Boston, Massachusetts : ICA/MIT Press, 1989.
- Thomas, M.J, « Urban Situationism », *Planning Outlook*, 17, 1975, pp. 27-39.
- Vaneigem, R., *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris : Gallilée, 1976.
- 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 : Lib. Ass. 1992.
- Wollen, P., « The Situationist International », *New Left Review*, 174, 1989, pp. 67-97.
- Wollen, 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, pp. 20-62.

Articles de *Potlatch* relatifs à l'architecture et l'urbanisme

#1 à #6

« Le jeu psychogéographie de la semaine », *Potlatch*, n° 1, juin 1954, p. 15.

« Exercice de la psychogéographie », *Potlatch*, n° 2, juin 1954, p. 20.

« Construction de taudis », *Potlatch*, n° 3, juillet 1954, pp. 25-26.

« Prochaine planète », *Potlatch*, n° 4, juillet 1954, pp. 32-33.

« Les gratte-ciel par la racine », *Potlatch*, n° 5, juillet 1954, pp. 37-39.

« Les petits stupéfiants », *Potlatch*, n° 6, juillet 1954, p. 47.

#7

« ...une idée neuve en Europe », *Potlatch*, n° 7, août 1954, p. 51.

« Drôle de vie », *Potlatch*, n° 7, août 1954, p. 52.

« On détruit la rue sauvage », *Potlatch*, n° 7, août 1954, pp. 54-55.

#8

« Les barbouilleurs », *Potlatch*, n° 8, août 1954, pp. 57-59.

« 36 rue des Morillons », *Potlatch*, n° 8, août 1954, pp. 60-61.

#9-10-11

Bernstein, M., « La dérive au kilomètre », *Potlatch*, nos 9-10-11, août 1954, pp. 64-65.

Wolman, G.J., « Vous prenez la première rue », *Potlatch*, nos 9-10-11, août 1954, pp. 65-66.

« En attendant la fermeture des églises », *Potlatch*, nos 9-10-11, août 1954, p. 69.

Gogol, N., « La psychogéographie et la politique », *Potlatch*, nos 9-10-11, août 1954, p. 69.

« Ariane en chômage », *Potlatch*, nos 9-10-11, août 1954, p. 71.

#12

« Les colonies les plus solides », *Potlatch*, n° 12, septembre 1954, pp. 74-75.

#14

« La ligne générale », *Potlatch*, n° 14, août 1954, pp. 86-87.

« Géographie générale », *Potlatch*, n° 14, août 1954, p. 90.

Debord, G. et J. Fillon, « Résumé 1954 », *Potlatch*, n° 14, août 1954, pp.74-75.

#15

Jorn, A., « Une architecture de la vie », *Potlatch*, n° 15, décembre 1954, pp. 95-96.

#16

Debord, G., « Le grand sommeil et ses clients », *Potlatch*, n° 16, janvier 1955, pp. 104-107.

Bernstein, M. « Le square des missions étrangères », *Potlatch*, n° 16, janvier 1955, pp. 109-110.

« La valeur éducative (1) », *Potlatch*, n° 16, janvier 1955, pp. 113-115.

#17

Fillon, J., « Tout ordre neuf », *Potlatch*, n° 17, février 1955, pp. 116-119.

Véra, « Quelques formes que prendra la dérive », *Potlatch*, n° 17, février 1955, p. 122.

« La Valeur éducative (2) », *Potlatch*, n° 17, février 1955, pp. 126-127.

#18

« La Valeur éducative (3) », *Potlatch*, n° 18, mars 1955, pp. 136-138.

#19

« Les distances à garder », *Potlatch*, n° 19, avril 1955, pp. 143-150.

#20

« Réaction de nuit », *Potlatch*, n° 20, mai 1955, p. 155.

Debord, G., « L'architecture et le jeu », *Potlatch*, n° 20, mai 1955, pp. 155-158.

#21

Fillon, J., « De l'ambiance sonore dans une construction plus étendue », *Potlatch*, n° 21, juin 1955, pp. 164-166.

« La dérive la plus loin », *Potlatch*, n° 21, juin 1955, p. 172.

« Le journal des faux-monnayeurs », *Potlatch*, n° 21, juin 1955, pp. 172-173.

#22

Debord, G. et G.J Wolman, « Pourquoi le lettrisme ? », *Potlatch*, n° 22, 9 septembre 1955, pp. 174-187.

#23

« Intervention lettriste, "Protestation auprès de la rédaction du *Times*" », *Potlatch*, n° 23, octobre 1955, pp. 196-198.

« La maison à faire peur », *Potlatch*, n° 23, octobre 1955, p. 199.

« La carte forcée », *Potlatch*, n° 23, octobre 1955, p. 200.

« Du rôle de l'écriture », *Potlatch*, n° 23, octobre 1955, p. 202.

« Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris », *Potlatch*, n° 23, octobre 1955, pp. 203-207.

#24

« Panorama intelligent de l'avant-garde à la fin de 1955 », *Potlatch*, n° 24, novembre 1955, pp. 208-218.

#25- 1956

« La forme d'une ville change plus vite... », *Potlatch*, n° 25, janvier 1956, pp. 224-225.

« Contradictions de l'activité lettriste-internationaliste », *Potlatch*, n° 25, janvier 1956, pp. 226-229.

#26

Dahou, M., « La première pierre qui s'en va », *Potlatch*, n° 26, mai 1956, pp. 235-36.

« Le bon exemple », *Potlatch*, n° 26, mai 1956, p. 242.

#27

« Échec des manifestations de Marseille », *Potlatch*, n° 27, novembre 1956, pp. 243-45.

« La plate-forme d'Alba », *Potlatch*, n° 27, novembre 1956, pp. 246-49.

#28- 1957

Debord, G., « Un pas en arrière », *Potlatch*, n° 28, mai 1957, pp. 262-65.

#29

Debord, G., « Encore un effort si vous voulez être situationnistes », *Potlatch*, n° 29, novembre 1957, pp. 269-77.

« Les psychogéographes travaillent », *Potlatch*, n° 29, novembre 1957, pp. 277-78.

#30

Debord, G., « Le rôle de Potlatch, autrefois et maintenant », *Potlatch*, n° 30, juillet 1959, pp. 282-84.

« Dans les galeries de Paris », *Potlatch*, n° 30, juillet 1959, p. 286.

« Premières maquettes pour l'urbanisme nouveau », *Potlatch*, n° 30, juillet 1959, p. 287.

Constant, « Le Grand jeu à venir », *Potlatch*, n° 30, juillet 1959, pp. 289-91.

« Prochain travaux situationnistes », *Potlatch*, n° 30, juillet 1959, pp. 291-92.

Articles des *Bulletin de l'Internationale situationniste* relatifs à l'architecture et l'urbanisme

#1 Juin 1958 (32p.)

- « Contribution a une définition situationniste du jeu », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, pp. 9-10.
- « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, pp. 11-13.
- « Définitions », *Bulletin de l'Internationale situationniste* n° 1, juin 1958, pp. 13-14.
- Ivain, G. « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, pp. 15-20.
- Debord, G., « Thèse sur la révolution culturelle », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, pp. 20-21.
- Jorn, A., « Les situationnistes et l'automatisme », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, pp. 22-25.
- « Venise à vaincu Ralph Rumney », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 28.

#2- Décembre 1958 (32p.)

- « Ce que sont les amis de CoBrA et ce qu'ils représentent », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, pp. 4-6.
- Khatib, A., « Essai de description psychogéographique des Halles », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, pp. 13-18.
- Debord, G., « Théorie de la dérive », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, pp. 19-23.
- Constant, « Sur nos moyens et nos perspectives », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, pp. 23-26.
- Constant, Debord, G. « La déclaration d'Amsterdam », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, pp. 31-32.

#3- Décembre 1959 (37p.)

- « Le sens du dépérissement de l'art », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, pp. 3-8.
- « Le détournement comme négation et comme prélude », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, pp. 10-11.
- « L'urbanisme unitaire à la fin des années 50 », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, pp. 11-16.
- « La troisième conférence de l'IS à Munich », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, pp. 19-28.
- Pinot-Gallizio, G., « Discours sur la peinture industrielle et sur un art unitaire applicable », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, pp. 31-35.
- Debord, G. « Positions situationnistes sur la circulation », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, pp. 36-37.
- Constant, « Une autre ville pour une autre vie », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959 pp. 37-40.

#4- Juin 1960 (36p.)

- « Sur l'emploi du temps libre », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, pp. 3-5.
- « Die welt als labyrint », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, pp. 5-7.
- « Théorie des moments et construction des situations », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, pp. 10-11.
- Constant, « Description de la zone jaune », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, pp. 23-26.
- Collectif, « Manifeste », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, pp. 36-38.

#5- Décembre 1960 (50p.)

- « La Frontière situationniste », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 5, juin 1960, pp. 7-9.
- « Document : Résolution sur le bureau d'urbanisme unitaire », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 5, juin 1960, p. 25.

#6- Aout 1961 (38p.)

Collectif, « Critique de l'urbanisme », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, pp. 5-15.

Kotanyi, A. et R. Vaneigem, « Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, pp. 16-19.

Debord, G., « Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, pp. 20-27.

Vaneigem, R., « Commentaires contre l'urbanisme », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, pp. 33-37.

#7- Avril 1962 (49p.)

« Géopolitique de l'hibernation », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 7, avril 1962, pp. 3-24.

« La cinquième conférence de l'I.S. à Göteborg », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 7, avril 1962, pp. 25-31.

Kotanyi, A., « L'étage suivant », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 7, avril 1962, pp. 47-48.

#8- Janvier 1963 (49p.)

« Domination de la nature, idéologies et classes », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 8, janvier 1963, pp. 3-14.

« L'avant-garde de la présence », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 8, janvier 1963, pp. 14-22.

« All the King's men », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 8, janvier 1963, pp. 29-33.

Trocchi, A., « Technique du coup du monde », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 8, janvier 1963, pp. 48-56.

Lausen, U., « Répétition et nouveauté dans la situation construite », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 8, janvier 1963, pp. 57-59.

#9- Août 1964 (44p.)

« Maintenant, L'I.S. », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 9, août 1964, pp. 3-5.

« L'urbanisme comme volonté et comme représentation », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 9, août 1964, pp. 12-13.

« Le questionnaire », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 9, août 1964, pp. 24-27. (388-391)

Chtcheglov, I., « Lettres de loin », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 9, août 1964, pp. 38-40.

#10- Mars 1966 (83p.)

« Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 10, août 1966, pp. 3-11.

Frey. T., « Perspectives pour une génération », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 10, août 1966, pp. 33-35.

« De l'aliénation examen de plusieurs aspects concrets », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 10, août 1966, pp. 56-82.

#11- Oct. 1967 (67 p.)

Vienet, R., « Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art », *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 11, octobre 1967, pp. 32-36.

Annexe I
Les interviews

Les interviews

Les interviews suivantes ont été effectuées afin d'éclaircir certaines périodes de la vie de Patrick Straram. J'ai donc interviewé Minou et André Petrowski parce qu'ils ont très bien connu Straram au cours de sa jeunesse à Saint-Germain-des-Prés (1949-1954). L'interview avec Jean-Antoine Billard se concentre sur la période du *Cahier pour un paysage à inventer* et le *Centre d'art de l'Élysée*, qui correspond à l'arrivée de Straram à Montréal (1958-1965). Ainsi, Billard et les Petrowski confirment la relation que Straram a entretenue avec l'Internationale situationniste et Guy Debord. Finalement, l'interview avec le cinéaste Jean Gagné porte sur le *Centre d'essai Conventum* et l'ATEM. Gagné est l'un des membres fondateurs de l'ATEM. Cette interview révèle l'importance de l'influence de Straram dans le milieu culturel montréalais au cours des années 1970.

Ces interviews couvrent des événements qui se sont déroulés il y a plus de trente et quarante ans. Nous avons donc composé des questions très générales se rapportant spécifiquement au sujet et à la période en question. Ainsi, les personnes interviewées ont eu l'occasion de se remémorer plusieurs événements dont ils n'avaient pas discuté depuis longtemps. Il n'est donc pas surprenant de constater que les interviews comportent de nombreuses digressions et anecdotes personnelles. Ces dernières, loin de nous éloigner du sujet, permettent de mieux saisir l'air du temps.

Transcription et extrait de l'interview avec Minou Petrowski

L'interview avec Minou Petrowski, critique de cinéma et auteur, s'est déroulée pendant deux heures dans une pâtisserie de la rue Monkland à Montréal le 25 novembre 1998. Des problèmes techniques et les bruits environnants ont affecté la qualité de l'enregistrement. J'ai indiqué en caractères gras les passages cités dans la thèse.

MV. Que représente pour vous et dans l'histoire du cinéma au Québec l'expérience du *Centre d'art de l'Élysée* ?

MP. Je dirais que, pour ceux qui ont fréquenté cet endroit-là, cela représente des années extrêmement enrichissantes qui ne reviendront jamais plus d'ailleurs. Cela représente aussi un désir, pour les gens qui venaient au *Centre d'art de l'Élysée*, de voir du cinéma venu d'ailleurs. C'est fou ce qu'il y avait du cinéma européen et même japonais. Je me souviens qu'on avait accès à beaucoup de cinéma japonais. Cela représentait, pour tous ceux qui avaient envie d'une culture cinématographique, une sorte d'université. C'était extrêmement important pour nous tous. C'était extrêmement important pour Patrick, parce que c'est lui qui a fondé cela avec deux ou trois autres personnes. Le Dr Ostiguy et Roland Smith étaient déjà là. Borreman était comme moi, il ne participait pas vraiment. On n'était actif dans le sens que, on allait voir les films. J'allais régulièrement à l'*Élysée*.

(Problème technique)

MP. Quand je suis arrivée en Californie, Straram m'a dit « Je vais t'amener dans un endroit où tu n'as jamais été ». J'arrivais, cela faisait à peine vingt minutes que j'étais à Sausalito. On est rentré dans un bar qui s'appelait le *No Name Bar*. Je pense d'ailleurs que j'y ai envoyé tous les gens qui sont allés en Californie. Ils sont tous passés au *No Name Bar*. Et là, il me dit : « Tu vas boire quelque chose que tu n'as jamais bu et que tu ne seras pas capable de boire ». J'ai compris pourquoi parce que c'était dégueulasse [rire]. Donc, dans le roman, *Heureusement qu'il y a des fleurs*, j'ai écrit ces anecdotes. Et puis après on s'est revu !

Il n'allait pas bien. Il était triste et il n'aimait pas les États-Unis. Il voulait retourner et en même temps, il était déçu complètement du Québec. Il a toujours été déçu du Québec. Il a toujours été déçu de la France, déçu de lui, déçu de tout le monde. Parce que pour Patrick, même s'il a affirmé que c'était son pays, le Québec n'a jamais été son pays. Il a voulu que le Québec et le Canada soient son pays. Mais c'est un fabulateur, tout à fait. Et à moi, il m'a dit des choses qu'il n'aurait jamais dites à des Québécois, parce qu'il savait d'où je venais. Il ne voulait plus rentrer au Québec, mais il ne voulait pas rester là. Cela commençait à être déprimant la Californie en 1968.

MV. C'était la fin d'un « trip ».

MP. Oui c'est ça. Il arrivait toujours à la fin de quelque chose. Il est arrivé à la fin de Saint-Germain-des-Prés. Il est arrivé à la fin des belles années du bistro, de *L'Élysée* et à la fin de quelque chose aussi à Montréal. Il cherchait un milieu culturel bouillonnant. Et finalement, il vivait sa vie comme une fiction. C'est certain qu'il aurait eu beaucoup de talent pour écrire s'il avait moins bu et un peu plus travaillé.

MP. J'avais un rapport avec lui qui était... Je lui disais : « Si tu es capable d'avoir trente secondes de vérité, je te jure que je vais les enregistrer. Arrête de me raconter des salades ». Il jetait tout cela en Californie parce qu'on était seul tous les deux. Je suis allée m'installer à *Casa Madonna* dans sa cabane, là avec sa couverture de bison aussi. C'était beau par exemple. Tellement beau. Cela donnait sur le Pacifique. Très beau. Il était très triste dans le fond. C'est un désespéré parce qu'il avait trop d'illusions. Moi, je n'en n'avais pas. Puis c'était con. Il était un peu vieux pour continuer à vouloir vivre sa jeunesse éperdue et ne rien faire de sa vie. Il était très malheureux.

MV. Avant de partir pour la Californie, Patrick a joué dans trois ou quatre films.

MP. Il a joué dans *La terre à Boire*. Ce fut une catastrophe pour lui. C'était pourri. Enfin pas plus pourri que ce que l'on voit parfois.

MP. Moi, ce qui m'a intéressé dans ce film c'est la ville de Montréal. Il avait transformé la ville de Montréal en Paris. Le film finit sur le bord du fleuve Saint-Laurent comme si on était sur le bord de la Seine.

MP. D'ailleurs je pense qu'il avait une très très grande nostalgie de Paris, même s'il tapait sur tout le monde. Il avait une nostalgie de la campagne de sa grand-mère, de son enfance, de beaucoup de choses, de sa soeur. En fait, il n'a jamais été heureux au bon moment et au bon endroit.

MV. Mais, ne lui avait-on pas déconseillé de faire ce film avec Bernier?

MP. Il ne fallait pas lui dire de ne pas faire quelque chose. Cela l'encourageait fortement. D'abord, il ne savait pas très bien juger les gens. Il s'emballait. Il mythifiait les gens. Il aimait avoir sa cour aussi. Moi, je l'aimais seulement quand on était seul tous les deux. Le reste du temps, je ne le supportais pas. Je ne supportais pas sa façon de transformer les rapports humains. Moi, ce qui est très marrant, c'est que j'ai quand même pratiquement vécu avec lui pour plus d'un an à Paris. Deux ans au moins. Il m'apportait à manger, un tas de trucs. Et il ne m'a jamais mentionné les [inaudible]. Un jour, je lui dis : « Arrête donc avec toutes ces espèces de nanas ». D'abord, c'était un mec qui avait peur des femmes. Il a toujours fantasmé sur les femmes. Il n'était pas capable de rien faire de convenable avec une femme. Je t'aimerais beaucoup Patrick, mais tu es tellement con. Il me disait ton mari est con... Nous avons tous évolué différemment cette génération-là. Mon mari est devenu con, ça c'est vrai d'ailleurs. Mais Jean Billard aussi est devenu con. Et puis, comment s'appelle le Belge qui faisait de la photo? Borremans! C'était tous des bourgeois ce monde-là et il ne l'assumait pas.

MV. Oui, parce que Patrick n'était pas d'une famille pauvre.

MP. Il venait d'une famille qui était très aisée. Moi, avoir eu l'immeuble qu'il avait au 6e! Attention, ce n'était pas un duplex, c'était un immeuble de 5 étages dans un super beau quartier dans le 6e tout près de chez moi. Ah oui! Il m'amenait au théâtre des *Champs*

Élysées. Je m'en rappelle. Son père était directeur du théâtre des *Champs Élysées*. Il arrivait en dégueulasse et on avait des places. Monsieur Patrick. Je me souviens d'un soir. On était au premier. Il était dégueulasse pour choquer les bourgeois. Alors que, moi, j'étais contente car je n'avais pas les moyens de me payer le théâtre des Champs Élysées! Lui, il pouvait nous amener au théâtre des *Champs Élysées*. Alors il avait une part de vouloir partager avec des gens comme nous. Moi, j'étais vraiment pauvre. Je crevais de faim.

MV. Vous étiez originaire de quelle région?

MP. Je viens de Nice. J'étais seule et j'ai rencontré mon mari à Nice. Ensuite, nous nous sommes retrouvés à St-Germain. Je travaillais à l'*American Express*. À cette époque-là, comme Patrick habitait tout près...J'avais pratiquement rien à manger, et il avait une cuisinière...Il m'amenait des casseroles avec des ragoûts...Il m'apportait des trucs à manger. Moi, je n'avais rien. C'était la misère totale, lui, il a joué sa misère morale. Alors que pour moi, c'était physique, morale et tout. Et André, c'était un dingue, une espèce de rêveur qui allait changer le monde. Il me faisait tu chier avec leur désir de changer le monde? Il foutait rien. Sinon, se faire entretenir par moi qui gagnait 20,000 francs anciens. Tout le monde me grugeait. Et c'est Patrick qui m'a aidée. Je ne dis pas les fins de mois parce qu'il ne m'apportait pas d'argent. Il n'avait pas d'argent. Il m'apportait de la nourriture.

MV. Son père ne lui donnait pas d'argent. Il lui a donné une chambre de bonne.

MP. Oui, la chambre de bonne était couverte de paquets de cigarettes. En fait, le problème c'est que, quand son père lui donnait de l'argent, il allait acheter deux litres de rouge. À 18 ans, il était alcoolique. Complètement. Et, c'est dommage parce que là il a commencé à gâcher tout son talent, sa générosité, sa simplicité. Il n'a jamais été simple. Mais, il aurait été capable d'écrire s'il avait arrêté cela. J'ai toujours pensé que Patrick buvait parce que cela faisait bien. Je bois donc je suis. Quelque chose dans le genre. Justement! Il n'a jamais grandi. Ce n'est pas en changeant de pays que cela allait changer quelque chose. C'est toujours ce qu'il a fait : changer le mal de place partout où qu'il allait.

- MV.** Patrick est parti en Californie après l'échec de *La terre à boire*. Parlons de Saint-Germain-des-Prés. Qu'est-ce que cela représentait pour vous?
- MP.** J'ai fait deux voyages. D'abord en 1950 et ensuite en 1951. Puis là, j'y suis restée jusqu'en 1957. Patrick est parti en 54.
- MV.** Il est arrivé en 49 à Paris. Il a voyagé en Italie et en Espagne, et puis il est parti en 1954.
- MP.** Oui! Je m'en souviens car c'est en 1954 que j'ai accouché. En 53, le soir de mon accouchement, c'était le 31 décembre, il m'a apporté un petit gâteau. Et il avait un cadeau pour moi, un foulard en soie, qu'il avait piqué sans doute. Et puis il y a eu le suicide de Kaki, notre copine avec notre ami qui était yougoslave. J'ai hébergé Kaki pendant 1 an.
- MP.** J'ai certainement mieux connu Kaki que Patrick. Il ne la connaissait pas. Elle ne lui parlait pas. Kaki était très étrange.
- MV.** Mais il a été touché par son suicide ... J'ai remarqué trois ou quatre fois le nom de Kaki dans ses journaux intimes. Il semble avoir été affecté par son suicide.
- MP.** Patrick n'avait cependant absolument rien à voir avec Kaki. Elle a habité chez moi, et c'est moi qui les ai foutus dehors. Boris et elle. J'avais une chambre de bonne qui mesurait 3 mètres sur 2. Ils avaient pris mon matelas et je couchais sur une chaise. Je travaillais tous les matins. Et ils jetaient des pelures d'oranges sur le petit tapis que j'avais. Ils se piquaient toute la journée. Et un jour, je leur ai dit « Écouter les amis je ne peux plus vous supporter ». Cela faisait des mois et des mois qu'ils étaient chez moi. Et comme tous les drogués, ils piquaient mon fric. Après ils disaient qu'ils allaient me le rendre. Ils piquaient mes vêtements. Elle était maigre, maigre, maigre. Elle prenait des jupes et les coupait [*rire*]. C'était l'horreur. Alors je les ai foutus à la porte. Carrément! J'ai dû les foutre à la porte, six ou sept jours avant qu'elle ne meure. Moi, je ne me suis jamais blâmée pour cela. D'autant plus que je veux dire qu'elle était finie déjà. Cela faisait

deux mois qu'elle était déjà morte. Et puis on n'a jamais su si c'était Boris qui l'avait poussée. Mon mari et moi, nous sommes les seuls à avoir toujours eu cette On a revu Boris à New York. Il n'a jamais voulu nous dire la vérité. On ne sait toujours pas si c'est lui qui l'a poussée. Elle était tellement maigre qu'elle s'est écrasée sur le trottoir, tout en morceaux. Elle était déjà morte quand elle avait seize ans cette fille. C'était une famille « dysfonctionnelle » [sic] la famille Harris. Alors, j'ai vécu un an avec des drogués. C'est comme vivre dix ans au BAC. C'était l'enfer. Je marchais sur la rue Renoir, dans le quartier de Passy, et je pleurais parce qu'il fallait que j'aie travailler le lendemain. Si je ne travaillais pas je n'allais pas tenir le coup. En plus de cela, Boris me courait après pour essayer de me piquer. Alors c'était une période horrible. Tout a fait horrible.

MV. Quels étaient les cafés que vous fréquentiez à l'époque? Je vais vous donner une liste pour vous rafraîchir la mémoire. Par exemple *Le Club Saint-Germain*...

MP. Voyons donc! On n'avait absolument pas les moyens pour ça. J'étais une des pauvres de Saint-Germain-des-Prés. Lui, il avait des relations de par son père. Et comme son père avait été le directeur des Champs Élysée, il pouvait aller n'importe où. Nous, nous étions vraiment pauvres. J'ai fréquenté aucun club. J'ai été au *Tabou* parce que quelqu'un m'y a amenée et il avait de l'argent. Moi, je n'avais rien. J'allais au *Mabillon*. J'allais au *Mabillon* parce que le vieux Joseph, le serveur, me connaissait et me donnait un oeuf dur. Et j'étais capable de me payer un café et de le faire durer pendant plus de trois heures.

MV. Il fallait avoir de l'argent et connaître les gens.

MP. Il fallait avoir de l'argent pour les clubs et les places où l'on descendait dans les caves et les trucs comme cela. *Old Navy*, j'y allais tout le temps parce que je connaissais un des serveurs et il y avait tout le temps deux ou trois gars qui me payaient le vin chaud. Moi, je rentrais dans un café et je regardais s'il y avait quelqu'un que je connaissais pour m'asseoir. J'ai souvent été à *La Rhumerie martiniquaise* avec une espèce de fou qui me payait mes rhums. Un poète qui venait de la Belgique. Et c'était drôle parce qu'il me disait qu'il allait aux Indes. En fait, il allait à Rennes faire trois mois de prison. [rire]

Quand il revenait, je lui demandais comment ça été aux Indes. Il me répondait que c'était pas mal. [rire] Il nous racontait qu'il descendait sur la côte. Tout le monde descendait sur la côte. Ah oui! Tu descends sur la côte? Il descendait en plein mois de décembre sur la côte. Je trouvais cela dur un peu. Trois mois sur la côte. Pas de problème. Il était à Rennes. Je ne sais pas trop où.

MV. Alors le *Bonaparte*?

MP. Alors le *Bonaparte*, cela a été plus tard. J'ai fréquenté le *Bonaparte* de 1954 à 1957. De 1950 à 54, j'allais au *Mabillon* et la nuit à *La Pergola* parce que j'ai été sans logis pendant trois mois. Je n'avais pas de place où coucher. Donc, j'allais au *Mabillon* parce que je connaissais le bon vieux Joseph qui payait à tout le monde. Ensuite, j'allais à *La Pergola* en face. Il y avait un tout petit escalier qui descendait et c'est là que Léo Ferré a commencé à chanter. Ça, c'est quand il y avait quelqu'un qui me laissait entrer. Et les filles rentraient un peu plus facilement que les gars. Donc, j'allais écouter Léo Ferré. Après je remontais les escaliers et cela finissait à trois heures du matin à *La Pergola*. C'était tenu par des Arabes, drôle de ... **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 qu'on voyait des gens pour nous nourrir. Et *L'Échaudé* un peu plus chic!

MP. Moi, j'avais une copine qui s'appelait Vali, une Australienne aux cheveux rouges et au teint blafard. Elle était toujours comme ça, avec plein de maquillage. D'ailleurs, on se maquillait dans les toilettes du *Mabillon*. Dans certains albums anciens que l'on ne retrouve plus, il y a des photos de Vali. Elle dansait tous les soirs au *Tabou*. Alors, elle me faisait rentrer, elle et moi.

(Minou parle du temps où ils ont attrapé la gale)

- MP.** En tant que fille on m'a toujours offert à boire, mais pas souvent offert à manger. Au mois de juillet on descendait à Saint-Tropez. C'était le bordel. On couchait sur la plage ou à quatre dans une chambre. Et puis j'avais un copain qui s'appelait Jean Michel. Lui, il est mort parce qu'il a avalé de l'éther sur un sucre. J'ai vraiment appartenu aux pauvres. Il n'y a plus aucune personne, à part le fait d'être mort ou d'être clochard, que je reconnaîtrais maintenant. De ces gens-là, personne n'a rien accompli. Il fallait partir à un moment donné.
- MP.** J'étais copine avec Henri qui était ami avec Michel Mourre, celui qui avait voulu faire sauter la Tour Eiffel. Alors, Henri est parti au Venezuela. On ne l'a jamais revu. Michel Mourre est devenu écrivain. Il s'est tout à fait calmé de ses folies. Des gens que j'ai fréquentés, combien sont devenus quelqu'un? Eh bien! il y en a beaucoup qui sont morts. Plusieurs des Américains que j'ai connus sont repartis aux États-Unis. Vali vit toujours dans un arbre à Positano. Il l'appelle la sorcière de Positano. *[rire]* Elle habite dans un arbre avec un mec qu'elle a connu à Saint-Germain. Elle fait des dessins ... Elle habite tout en haut dans la forêt et y a construit une espèce de maison dans un arbre. Elle a 67 ans comme moi. Il y a eu un film intitulé *La sorcière de Positano*. Et c'est Roland Smith qui l'a passé au Verdi. Je n'en revenais pas! Du *Tabou* à Positano, il faut le faire.
- MP.** Les gens étaient bizarres parce qu'ils appartenaient à une époque bizarre. Cela n'arrivera plus parce qu'il n'y a plus rien de bizarre aujourd'hui.
- MP.** C'est l'après-guerre. Et quand je dis l'après-guerre, c'est Greco et tous ces gens-là, les caves etc. Cela a commencé en 46. La guerre n'a pas fini en 46. En 47, on n'avait rien à bouffer encore. En 48, quand je suis arrivée à Paris, il n'y avait pas de logement. Il n'y avait rien. L'après-guerre a duré longtemps. Donc on appartient à cette génération d'après-guerre qui a vécu une période qui était ... Je parlais avec Laure de Marguerite Duras qui était à Saint-Germain-des-Prés à ce moment-là. Mais elle était dans le milieu intellectuel de la rue Saint-Benoit. Elle était avec des gens que l'on ne fréquentait pas. Il y avait tellement de différents milieux intellectuels. On ne savait pas qui c'était.

MP. Il y a une petite anecdote assez marrante en ce qui me concerne c'était...

(Minou décrit sa chambre de bonne)

MP. J'avais rencontré un mec, à Saint-Germain, qui était un peintre et qui m'avait dit qu'il allait partir en Espagne. Je ne sais pas trop. Et il voulait louer sa chambre de bonne. Ah bon! Et où est ta chambre? Il me répond que c'est la chambre de bonne qui appartenait à Jean Paul Sartre. Elle est à Saint-Germain. Il dit oui. Là, je racontais à tout le monde que je vais habiter la place Saint-Germain-des-Prés. Alors, un jour, il m'emmène et c'était magnifique. C'était une chambre de bonne avec lavabo quand même et quand on ouvrait la fenêtre, on voyait jusqu'à Montparnasse. Dans tout l'appartement, dans tout l'étage, il y avait des meubles partout. Il y avait des bahuts et des petites armoires. Les meubles appartenaient à Sartre. Il avait trop de meubles et les a mis dans le couloir. Moi, j'étais très fière. Je pensais que ... Sauf, que, quand je suis arrivée pour visiter la chambre une deuxième fois pour la visiter, je lui ai demandé : « Est-ce que tu as demandé à Sartre s'il accepte la sous-location? ». Il m'a répondu « Oui, oui il n'y a pas de problème ». Alors que c'était juste pour me sauter. J'étais bien déçue. Je n'ai jamais habité la chambre de Sartre qui donnait sur la place de Saint-Germain [rire]. J'ai eu deux ou trois aventures de ce genre. Le gars me disait : « Je vais te passer ma chambre parce que je ne veux plus y rester ». Ce n'était pas vrai. Ce n'était que pour baiser.

MV. Est-ce que Straram vous a parlé des situationnistes? Il avait un copain Ivan, Mohammed Dahou, et de Guy Debord.

MP. Je suis pas certaine qu'il les a connus.

MV. Il a très bien connu Debord. Ils ont entretenu une correspondance ensemble.

MP. Oui! Tu vois, il y a une partie de la vie parisienne de Patrick qui se rapporte aux références de son père, le milieu de son père et de sa soeur Dominique? Qui était dans un milieu autre que la misère totale dans laquelle on vivait? Moi, je n'ai pas connu ces

gars-là. Moi, c'était juste manger, aller travailler et savoir où j'allais dormir le soir. Patrick pouvait toujours rentrer à Passy.

(Minou Petrowski confirme que le jeune homme dans la photo publiée dans le numéro 2 du *Bulletin de l'Internationale Situationniste* est Patrick Straram.)

MP. Son milieu familial était un milieu qui avait des relations énormes. Moi, j'étais là, le jour où il a fait cela. On était sur la rue du Four. Il me courait après en me disant : « Je t'aime et si tu ne veux pas de moi je te tue ». Il était avec son canif. Et il me dit : « Est-ce que tu as peur? » Je lui ai répondu : « Cela ne va pas? Tu es malade? Tu es cinglé? ». Il était dans un degré d'alcoolisme très avancé. Et c'est après, une heure plus tard, qu'il a attaqué... Il s'est jeté aux genoux d'une personne. Je ne sais pas qu'est-ce qu'il l'a provoqué. En fait, il faisait peur. Moi qui le connaissais, je ne pouvais pas vraiment avoir peur. Je me suis quand même « carapacée » assez vite. Oui, j'étais là à ce moment-là. Mais... Il y avait des histoires à cette époque-là. Par exemple, il y avait Jerry, une Américaine, très amoureuse d'un Arabe qui s'appelait Pierre Feuillette. Et Pierre ne voulait plus de Jerry. Une jolie fille. Il avait rencontré Vali. La fille avec qui j'allais au *Tabou*. Eh bien! Elle lui a arraché l'oreille. Alors, pendant des mois... D'abord, il y a eu des photos de Pierre avec l'oreille tranchée. C'est excédant et dégueulasse. Il y avait un gars à St-Germain qui était très amoureux, un type assez vieux, d'une fille superbe. Elle avait des yeux! Je ne sais pas, ce qu'elle faisait. On ne savait pas ce que les gens faisaient de toute façon. Et tous les soirs elle buvait, chez la mère Moineau jusqu'à trois heures du matin. Un jour, Feuillette lui a interdit d'aller au *Tabou*. Elle lui dit qu'elle ira pareil. Eh bien! Il lui a rasé le crâne et, pendant des mois, elle a porté un foulard [rire]. Le milieu situationniste, je n'ai pas connu ça. Patrick aimait bien se mettre avec des gens beaucoup plus âgés que lui. Lui, il a quand même fréquenté Saint-Germain-des-Prés depuis l'âge de quatorze ans. Il se mettait à une table. Il écoutait. Eh! bon ... Mais de là à se lier avec les gens? Je crois qu'il en a beaucoup raconté des histoires. Il se nourrissait de tout ce qu'il entendait. Ce n'était pas difficile. Il y avait plein de gens qui allaient devenir célèbres. On s'assoyait aux côtés d'eux et puis bon!

MP. La vérité là-dedans? Il faut décoder des choses qui ont été vécues dans des états différents, un peu hallucinogènes et de délire profond. Moi, je ne buvais pas à cette époque-là. Juste un verre de rhum pour me réchauffer. J'habitais à un hôtel de passe, rue de la petite boucherie, passage de la petite boucherie...

MP. Lucille a gardé longtemps d'ailleurs ce fameux livre de photos par un Hollandais. Je ne sais pas son nom. On ne le retrouve pas. J'ai essayé dans Paris avec Jean-Paul Caracalla, qui a beaucoup écrit sur Saint-Germain des Prés. Nous avons le même âge. Il sait vaguement qu'il y a eu un tirage de 100 exemplaires...

(Minou raconte que Jean-Paul Belmondo jouait le jeu de Saint-Germain-des-Prés)

MP. Je pense qu'il a beaucoup fantasmé sur bien des choses. Il s'appropriait des trucs qu'il n'a pas ... Je sais. J'ai tellement sillonné ce quartier qui se délimitait à peu de choses. À peine on allait à Saint-Michel et on allait jusqu'à la rue du Bac. Saint-Germain cela ne recouvrait pas plus que ça. C'est cela qui était marrant ... J'ai habité dans un hôtel absolument épouvantable plein de punaises. J'ai été avec Vali et une autre fille à *l'Hôtel Louisiane*. Dégueulasse!

MV. Est-ce que vous fréquentez les galeries?

MP. Quand on n'a rien dans le ventre, on s'en calice des galeries ... Il faut avoir le ventre plein pour aller regarder quelque chose. Moi, je devais rentrer à Passy le soir. Tu n'allais pas trouver un ticket de métro dans une galerie. Non! On allait écouter les Espagnols chanter jusqu'à 3 heures du matin. La vie que l'on avait était vraiment de survivance. Il n'y avait rien de romantique là-dedans. Absolument rien.

(Discute de son interview dans le film de Séguin, de Lucille et de l'alcoolisme de Straram)

MV. Pour terminer, revenons sur Straram en tant que critique de cinéma.

MP. Patrick délirait. Je n'étais pas toujours d'accord avec son jugement. Il ne connaissait rien au cinéma. Il était suffisamment intelligent pour regarder un film et savoir en dire quelque chose. Qu'est-ce qu'il connaissait du cinéma? Il n'a jamais été dans ce milieu-là. Moi, j'ai été dans ce milieu-là depuis l'âge de 17 ans. C'était toujours par procuration, par intermédiaire. À Paris, il n'allait pas au cinéma. Il avait une force. La force de Patrick c'était son vocabulaire. Il avait un vocabulaire d'une richesse incroyable. Donc, il pouvait écrire n'importe quoi sur n'importe qui et n'importe comment parce qu'il avait un style et un très très grand vocabulaire. En dehors de ça, ses jugements étaient toujours à la limite du délire romanesque.

MV. Patrick a contribué à ouvrir le champ de la critique du cinéma au Québec?

MP. Mais, des gens à Paris comme Patrick, il y en avait des milliers, il y en avait des centaines. Il était dans la foule, il ne se distinguait pas. Quand il est arrivé au Québec. À l'époque qu'il est arrivé au Québec, c'était quand même vraiment dur-dur? Alors, il a ouvert une pensée et introduit une vision. Ce qui est normal puisque c'était le désert. Je lui disais, je ne sais pas comment tu fais pour vivre avec des abrutis comme cela, moi je ne suis pas capable, je ne les supporte pas. Il ne voulait pas voir la réalité. La réalité d'ici ne l'a pas intéressé non plus. Il a embelli la réalité. Pourquoi à un moment donné....Comme il embellissait Sausalito et San Francisco. Après, quand je l'ai laissé, il était au bord du suicide. Et où aller? Il n'avait plus d'endroit où aller.

(Minou Petrowski parle de son expérience californienne.)

MP. Patrick était inscrit dans tous ces mouvements pourvu qu'on espère et que l'on change la réalité. Alors que, moi, je suis très pragmatique. Je ne croyais pas à tous ces machins. Je ne croyais pas à un bonheur et à une solidarité.

MV. Je ne pense pas que Patrick a accepté la contre-culture. Dans *Irish coffee* [...], il était critique de la contre-culture...

MP. Oui. Ce qui est étrange, c'est qu'il tenait un discours et il écrivait autre chose. Il y avait toujours la contradiction. Les moments de sincérité sont à prendre. C'est peut-être dans une phrase ou dans un moment. Je me souviens d'un après-midi où il est tombé ivre mort. Pour les femmes, ce n'était pas tellement agréable ces soûleries.

(L'interview se termine avec des anecdotes concernant la vie de Minou)

Transcription et extrait de l'interview avec André Petrowki

L'interview avec André Petrowski (ONF) s'est déroulée dans un restaurant sur la rue Monkland à Montréal (3 décembre 1998) et ses poursuivie à son domicile (21 décembre 1998). Des problèmes techniques et les bruits environnants ont affecté la qualité de l'enregistrement. On a indiqué en caractères gras les passages cités dans la thèse.

MV. Discutons de votre jeunesse à Saint-Germain-des-Prés, de votre arrivée dans ce quartier et de son atmosphère?

AP. Je suis arrivé à Paris après le service militaire ... Je n'avais pas du tout envie de croupir et j'ai abouti à Saint-Germain-des-Prés. Saint-Germain-des-Prés était géographiquement et relativement cerné par Montparnasse, boulevard Saint-Germain et le boulevard Saint-Michel ... Et c'est sûr, qu'à un moment donné, on a fini par se rencontrer! Et, c'est là, que quelque part j'ai rencontré Patrick avec la gang! Il y avait plusieurs gangs...

MV. Vous avez connu Straram à Saint-Germain-des-Prés?

AP. Oui. Quand je l'ai rencontré, Saint-Germain-des-Prés était, pour moi, un endroit très schizophrène. En ce sens qu'il y avait trois Saint-Germain-des-Prés. Il y avait le Saint-Germain-des-Prés qui a fait beaucoup de mal aux jeunes, tel que Patrick, Petrowski et Minou... Il y avait le Saint-Germain-des-Prés des purs et durs comme Petrowski et Minou, qui n'avait ni feu ni lieu comme on dit. Et il y avait le troisième Saint-Germain-des-Prés, probablement des vrais existentialistes. Non pas à la Sartre, mais des existentialistes pour qui la vie n'avait pas grand sens. À l'époque, j'avais décidé que je me suiciderais à 25 ans parce qu'il n'y avait pas d'avenir dans le monde. Et je pense que ce que je vais dire sur Patrick est subjectif. D'abord parce qu'il y a très longtemps, on parle de 47 ans. Je vais essayer dans la mesure du possible de me rappeler de tout cela. Déjà à l'époque il écrivait, et son père était le directeur du théâtre des *Champs Élysées*. C'est probablement en souvenir de cela qu'il appelé le cinéma l'*Élysée* ici.

AP. ... Minou a dû vous en parler de la mère *Moineau*?

MV. Oui, mais j'aimerais que vous en parliez.

AP. La mère *Moineau*, c'était un petit [inaudible] tenu par une vieille bonne femme qui avait épousé un Algérien. La mère *Moineau* faisait un couscous qui était absolument délicieux pour des jeunes comme nous. La beauté de la mère *Moineau*, c'est que souvent on n'avait pas d'argent et il nous aidait. Alors on lui disait : « Je veux un couscous et j'ai pas d'argent ». « Pas de problème, tu me payeras quand tu peux ». Donc, il y avait toute une espèce de gang qui venait chez la mère *Moineau*. On repayait toujours. C'était pas cher de toute façon et c'était copieux pour des jeunes de 20 ans. C'était un régal quoi!...

AP. Donc, on vivait ensemble. C'était tellement bizarre ... La vie à Saint-Germain-des-Prés, c'était très simple. On faisait ce qu'on appelle truander. On faisait ce que font les jeunes sur la rue aujourd'hui. On trouvait toujours moyen de se soûler la gueule, de bouffer chez la mère *Moineau* et de coucher chez l'un et chez l'autre. Parce que pendant très longtemps, je n'ai pas eu de chambre à moi. À un moment donné Minou en a trouvé une, une chambre de bonne. Patrick, comme ses parents habitaient Passy, il avait sa chambre. Il avait même pas à se poser de questions. Bon! Tout le monde écrivait beaucoup beaucoup à l'époque, des poèmes, des nouvelles ... On marchait beaucoup. À l'époque on faisait la ronde. Disons que la ronde commençait probablement vers 2h ou 3h de l'après-midi, parce qu'on rentrait vers 2 ou 5 heures du matin après s'être paqueté. On avait la gueule de bois. Donc on arrivait probablement au *Mabillon*. De là, on prenait notre café. De là, on allait au *Saint-Claude*. Non! Ce n'est pas vrai.

MV. Saint-Germain est étroitement associé avec les bars et cafés. Parlons un peu de ces lieux sur la base de cette carte. Et aussi de votre fameux itinéraire!

AP. Le fameux itinéraire. Le point de chute était le *Mabillon*. Du *Mabillon*, on allait vers l'est ou l'ouest. Je ne pourrais dire lequel c'était. Mais ce n'est pas grave, on pouvait aller vers le *Old Navy*. C'est ça! On allait à *La Petite Source* pour manger des steaks et des frites. À

l'époque cela nous paraissait un festin ... On pouvait à la limite aller à l'*Odéon*. Je ne rappelle plus le nom du bistro qui était dans la rue Massarine. Là, on allait piquer des légumes, du beurre ou des morceaux de viande. En passant, on en a acheté aussi. Il y avait aussi le *Grec*, dont je ne me souviens plus du nom de la rue. La rue Debussy? Non, le *Grec* était sur la rue Grégoire de tour. Et là ... On avait aussi développé des amitiés avec les garçons serveurs. Comme à moitié du temps on était pauvre et cassé, ils nous connaissaient parce qu'on faisait partie du décor et des meubles et puis ils nous faisaient crédit. On les payait toujours d'ailleurs, d'une façon ou d'une autre, on les payait. Du *Mabillon*, on retournait dans l'autre direction vers l'église sur la Place Saint-Germain en passant par le *Saint-Claude*, *La Pergola* et *Le Royal*. Mais *Le Royal*, on faisait juste traverser parce que *Le Royal* c'était un peu plus cher pour nos moyens et finalement on se retrouvait au *Bonaparte* sur la Place Saint-Germain. Mais moi, je n'étais pas de la gang qui fréquentait le *Flore* ou les *Deux Magots*. Ah oui! J'oubliais, juste en sortant du *Mabillon*, il y avait la *Rhumerie Martiniquaise*. Alors la *Rhumerie*, on passait devant parce que c'était le truc des faux existentialistes. Ce que nous à l'époque on appelait de faux existentialistes, c'était les fameux fils à papa ou les touristes qui venaient voir la faune existentialiste! Donc on passait devant. Il y avait aussi une librairie dont j'ai complètement oublié le nom.

AP. Donc, le *Saint-Claude*, *Le Royal*, *Le Bonaparte*, les *Deux Magots*. Le *Flore* on y allait très très rarement. Bon! Il y avait bien sûr le *Lipp*. Le *Lipp*, encore une fois, faisait partie des bars off limites. Il y avait aussi sur la petite rue ... La mère *Moineau*. Justement! J'ai parlé, samedi, à la cousine de Pauline Julien. Laquelle a été une grande amie de Patrick. Elle prétendait que c'était la mère *Moineau* qui l'avait lancé ... La mère *Moineau* c'est l'équivalent d'un [inaudible]. Le bar *Moineau* était un [inaudible] qui vendait du charbon. Il y avait une espèce de comptoir et quasiment pas de places assises. On buvait un verre de rouge au comptoir. *Moineau* était un ancien [inaudible] que l'on a transformé. C'était sympathique comme truc. Elle faisait un couscous extraordinaire et aussi une espèce de cassoulet. La mère *Moineau* était une vieille bonne femme qui a épousé un Algérien. Elle nous faisait crédit n'importe quand. Là, on se roulait des joints et on faisait semblant finalement...

Il y avait aussi le *Carrefour* qui était ... (André examine la carte de Saint-Germain-des-Prés). Il y avait un garçon qui était extraordinaire. Si quelqu'un avait le malheur de dire du mal de nous, il voulait lui taper dessus... Bon! On s'amusait comme des fous. Et je pense que Patrick a fait un séjour en Institution parce qu'un jour soûl, il a menacé une femme avec un couteau. Il aurait dit : « Dis-moi que je suis beau où je te tue ». Il n'en pensait pas un mot. Voilà! Saint-Germain-des-Prés c'est géographiquement cela. C'est peut-être le boulevard Saint-Germain, la rue de Rennes et à la limite tu pourrais dire le boulevard Saint-Michel. Dans le fond, disons que tout se passait autour de la Place Saint-Germain, dans un rayon très restreint. Des fois, on allait à Montparnasse pour une marche...

AP. Est-ce qu'il vous a mentionné Ivan, son espèce de gourou, qui s'est suicidé aussi?

MV. Il le mentionne. Est-ce que vous avez connu Ivan?

AP. Oui, un Russe complètement psychotique. Il avait toujours une grande écharpe de trois kilomètres de long. Et, d'après ce que j'ai compris, il est resté copain et s'écrivait beaucoup. Ils étaient plusieurs avec Ivan. Et, je pense que Patrick à quelque part à essayer de le copier. C'était une élite. Il était psychotique. Ça c'est sûr! Un Russe. Je me souviens de cela.

MV. Ivan était un situationniste et le copain de Guy Debord.

AP. Oui, je me souviens, Guy Debord, c'était lui l'intello. J'essaie de me souvenir... Je débloque. Guy Debord. Oui, je le revois. Une figure ronde avec des lunettes. Une vraie gueule d'intello. Absolument!

MV. Lui, il se tenait au *Moineau*.

AP. Ah, c'est vrai, c'était un timide...

MV. Alors Saint-Germain-des-Prés était un quartier très pauvre peuplé de petits cafés?

- AP.** Oui, Saint-Germain-des-Prés était schizophrène ... La rue qui part du *Flora* ou des *Deux Magots*, là il y avait du fric. Quand je dis schizophrène : tu vas comprendre. **Il y avait les fils à papa qui voulaient prétendre être existentialistes, qui venaient en Vespa à 4 blocs de Saint-Germain, se foutaient en jeans pour faire dégueulasses. Ils se présentaient comme des existentialistes. Et puis, ils repartaient vers 2 heures du matin coucher et manger chez papa maman et se rhabiller.** Et puis il y avait du monde, un peu comme actuellement sur Saint-Denis, sauf qu'on était peut-être moins visible. Moi, j'avais des cheveux jusque là. Pauvre! On ne peut pas dire cela. C'était tellement peu pauvre qu'on n'a jamais manqué de boisson. On n'a jamais manqué de bouffe...
- AP.** Saint-Germain-des-Prés c'était les quais de la Seine rive gauche. C'était la rue ou il y avait le *Bonaparte* au coin, l'Église Saint-Germain et ça pouvait aller jusqu'à Montparnasse. Sorti de là, il fallait l'oublier. Parce que c'est sûr que, si on s'aventurait trop à l'extérieur, je pense qu'on se serait foutu de notre gueule ou casser la gueule. On était chez-nous dans cet espèce de quadrilatère "situationnelle".
- MV.** Patrick a joué dans des films en 63 et 64 ?
- AP.** *La terre à boire*, c'était le cri du cœur d'un jeune révolté. On était encore jeune à l'époque. On était encore jeune à l'époque, toute la gang. Il y avait le mouvement d'anti-cinéma commercial, etc. Donc effectivement ... Il a joué dans *Fabienne et son jule* et *À tout prendre* de Claude Jutra. Victor Désy a été un grand copain de Straram. Victor Désy était un acteur de théâtre. La fondation de l'*Élysée* (Billard, Ostiguy, Georges Parent) fut importante. On n'avait pas de cinéma d'essai au Canada et grâce à cette gang-là....
- MV.** Vous pensez que cela représente quoi le cinéma l'*Élysée* dans l'histoire du cinéma québécois?
- AP.** Dans l'histoire du cinéma du Québec ... Par exemple, c'est l'*Élysée* qui a fait découvrir Lelouche. Georges Parent a acheté *Un homme et une femme* sur papier, et il a fait 58 ou 60

semaines à l'*Élysée*. Je ne sais pas si tu vois un peu le topo. Alors c'est ça l'*Élysée*. Si tu veux, tout à coup, on a beaucoup de films que l'on aurait pas eu. Certainement que l'*Élysée* et les festivals ... Tant qu'à moi ... L'*Élysée* a été à la base d'une découverte du cinéma français et d'un cinéma universel anti-commercial. Tout en étant quand même commercial. Comme par la suite, cela s'est quand même commercialisé. Il ne faut pas se faire d'illusions. Avec un cinéma, tu as des frais, le personnel, etc.

MV. Un de mes intervenants m'a dit que l'*Élysée* représentait un genre d'université. Un genre d'université libre qui a introduit un nouveau cinéma et qui a contribué à réunir plusieurs gens en fournissant une place pour discuter de films.

AP. À l'époque, il n'y avait pas encore de *Cinémathèque québécoise* telle qu'on la connaît aujourd'hui. Effectivement, cela peut avoir été pour la jeunesse d'alors une certaine université. Le cinéma d'art et d'essai en France c'était L'*Élysée* ici. Absolument ... L'*Élysée* vient d'être démolie. Une université populaire du cinéma.

MV. Revenons sur Ivan?

AP. Ivan! Je pense qu'il était un solitaire. C'est ce dont je me souviens de lui. Il y avait cette bande. J'ai oublié le nom du gars qui faisait partie de cette gang et qui s'est suicidé en mangeant une tartine de mort au rat. C'était un nom de noble. C'est lui qui avait voulu faire sauter la Tour Eiffel et qui était entré dans Notre-Dame de Paris pendant la messe et qui avait mené le bordel.

MV. Vous parlez des lettristes et d'Isidore Isou etc.

AP. Isidore Isou. Oui! c'est ça. Il y avait les papes et il y avait les suiveurs. Le fameux cas de Notre-Dame. Debord, je le vois beaucoup plus qu'Ivan. Guy Debord, debout dans un coin à observer ... Visage très rond, des lunettes, vraiment la gueule d'intello...

(André mentionne les choses qu'il écrivait à l'époque. Interruption téléphonique et fin de l'interview)

Transcription et extrait de l'interview avec Jean-Antonin Billard

Jean-Antonin Billard a été un des fondateurs du *Centre d'art de l'Élysée* et un grand ami de Patrick Straram. Léon Ploegaerts (professeur de l'Université d'Ottawa) et moi ont rencontré Jean-Antonin Billard chez lui à Roxton Falls (6 août 1999). L'interview a duré plus de quatre heures. Cet extrait de l'interview porte principalement sur le situationnisme, le *Cahier pour un paysage à inventer* et le *Centre d'art de l'Élysée*. La rencontre commence par une discussion sur les antécédents français de la famille de Straram et de Billard. Par la suite, on enchaîne immédiatement sur les situationnistes et Straram.

MV. Guy Debord a copié le style de Breton pour diriger l'Internationale situationniste.

JAB. Ah! oui. [rire]. Cela était un de nos sujets un peu difficiles avec Patrick. Il avait ... Je pense qu'à la fin il a regretté de ne pas avoir poursuivi sa correspondance avec Debord. Il y a eu une espèce de rupture. Debord avait refusé de lui envoyer des livres. Patrick demandait toujours à ceux qui vivaient en France d'envoyer des bouquins. Et il en demandait beaucoup. Debord lui avait dit « écoute ... » Debord n'était pas le genre à faire du mécénat. Patrick avait pris ombrage et ils n'ont plus correspondu.

LP. Je me demandais si cela n'était pas dû à l'échec du *Cahier pour un paysage à inventer*.

JAB. Non! L'échec du *Cahier* est dû à ... ici.

LP. Personne n'a compris.

JAB. Personne, sauf ceux qui participaient au *Cahier*, c'est à dire Miron, Giguère...

MV. Vous avez donc connu l'expérience du *Cahier pour un paysage à inventer* ?

JAB. Oui, je l'ai vu immédiatement. J'ai rencontré Patrick à l'hiver 1959.

MV. Il vous a donc parlé des situationnistes.

JAB. Oui, il recevait des bulletins et on les partageait. Les couvertures des bulletins étaient plus sophistiquées que la revue *Pollack*. Par exemple, certaines couvertures étaient or, argent, bleu métallique, etc. J'ai tout cela dans des caisses. Ainsi que tous les documents ... Eh! En 1960, il a écrit une pièce pour la radio qu'il m'a dédiée à la radio. La pièce s'appelle *Curieuses fiançailles*.

MV. Je n'ai jamais trouvé le texte dans ses archives.

JAB. J'ai le texte avec dédicace. Il me l'a donné après l'avoir lu à la radio. Il était venu à la maison après l'enregistrement pour vérifier si j'avais écouté et pour boire un coup [rire]. À l'époque nous étions vraiment très liés ...

LP. Vous habitiez près de Amsbury ?

JAB. À l'époque j'habitais à Roxborough. Il a failli se tuer en venant à Roxborough avec Pauline Julien.

MV. Ce n'était pas la première tentative de suicide par Straram. Il a fait le coup avec Vaillancourt en Californie après une bravade pour savoir qui était le plus brave. Straram s'est levé, a pris des médicaments et a perdu connaissance. Ce comportement était très situationniste.

JAB. Oui, oui. Cela était une mise en scène de la vie.

MV. Il vous a parlé de Chtchev ? Que représentait-il pour lui ?

- JAB.** Ah! Oui. Ce type représentait sa naissance spirituelle. Il paraît que c'était un gars extraordinaire. Il est mentionné dans un certain nombre de ses livres. Lui aussi, c'est quelqu'un qui s'est brûlé très vite. Straram est aussi allé à l'hôpital psychiatrique à Ville-Evrard... Ivan est mort là.
- LP.** À Ville-Evrard. J'ignorais cela.
- MV.** Oui, il est mort beaucoup plus tard. Il doit être décédé à la fin des années 60.
- LP.** Pour en revenir au *Cahier*. Est-ce que vous étiez au courant de ce projet de Gilles Carle de faire un numéro deux?
- JAB.** Oui. L'annonce questionnaire sur le cinéma est parue dans la revue de l'*Écran*.
- JAB.** Ah! Patrick et Carle. J'ai fait beaucoup de voyages avec Carle et Patrick sur la rive sud. Carle devait avoir une maison sur la rive sud. Il était souvent à l'*Élysée*. À l'époque, on était tout le temps ensemble. Et, pendant quatre ans, on s'est séparé... Carle a été dans les parages jusqu'au ... Patrick avait beaucoup aimé les premiers films de Carle. Il avait moins aimé le film [*inaudible*]. Après, il a beaucoup aimé *Le Viol d'une jeune fille douce*. Ensuite, il y a eu une espèce de rejet. Et Carle, n'a pas vraiment aimé cela ... Et à chaque fois qu'ils se rencontraient, c'était les invectives...
- LP.** C'est cela qui a fait capoter le projet du *Cahier*.
- JAB.** Très certainement. Patrick, c'est lui qui décidait les gens avec qui il travaillait et le contenu.
- LP.** Je n'ai jamais compris pourquoi ce projet qui était parti, avec tant d'enthousiasme ... On avait fait le questionnaire et tout préparé pour le numéro deux, et puis silence. Ma perception [est] a posteriori : Je pense que c'est à cause que l'intelligentsia québécoise n'a rien compris au situationnisme.

JAB. Cela est évident. À part, les collaborateurs immédiats ...

LP. Il y a peut-être Godbout ?

JAB. Oui, un peu ...

(Discussion sur Godbout.)

MV. Parlons un peu de l'*Élysée*. Où, quand et comment ?

JAB. Le Dr Ostiguy avait le projet d'ouvrir un cinéma. À l'époque l'*Élysée* s'appelait le *Verdi*. Ce cinéma italien était en vente. Ostiguy a décidé de l'acheter. Il était médecin et il avait de l'argent. Il était marié avec Denise. Elle est devenue sociologue et ...

(Anecdotes sur la compagnie d'Ostiguy.)

JAB. Ostiguy est allé chercher Straram, peut-être par l'intermédiaire de Victor Désy et Gilles Carle. Ostiguy était quand même quelqu'un avec un esprit très ouvert. Et donc, le fait que Straram était non seulement un Français et une espèce d'excentrique et qu'il connaissait tout le monde...

MV. Vous donniez des ateliers sur le cinéma à l'*Élysée*?

JAB. Oui, le samedi. J'animais. Je choisissais un film et je faisais l'animation... J'ai été amené au cinéma bien avant de rencontrer Patrick. C'est une des raisons d'ailleurs qui a fait que toute suite on a accroché. Le cinéma était une de mes passions depuis l'âge de 14 ans, soit 1944...

(L'interview se prolonge au cours de l'après-midi. Billard parle principalement de cinéma, des aventures et des dérives qu'il a vécues avec Straram.)

Transcription et extrait de l'interview avec le cinéaste Jean Gagné

Le cinéaste Jean Gagné est un des membres fondateurs du *Conventum* et de l'ATEM. Léon Ploegaerts (professeur de l'université d'Ottawa) et moi avons interviewé Jean Gagné à son domicile pendant plus de trois heures (12 décembre 1998). Cet extrait de l'interview porte principalement sur Patrick Straram à l'époque de l'ATEM.

MV. Racontez-nous l'histoire du *Conventum* et en particulier de l'ATEM.

JG. Nous sommes une gang de « foireux » du Saguenay qui arrive à Montréal. Patrick nous avait baptisé « les grands dérivants ». Il va y avoir rencontre avec Patrick Straram grâce à notre ami Jocelyn Pagé. Pagé était notre phare culturel et intellectuel. C'est lui qui a organisé la *Rencontre Internationale de la contre-culture* à Montréal dans le cadre des activités du Centre d'essai du Conventum et de l'ATEM. À un moment donné, j'expliquerai plus en détail les courroies. On va déposer un projet d'initiative local qui va permettre à quinze personnes...

MV. Il s'agit d'un projet PIL financé par le fédéral?

JG. Oui. Ce projet va permettre d'aller chercher des salaires sur une base annuelle pour une quinzaine d'individus. Bon! Notre rencontre avec Patrick. Un bon matin il frappe à notre porte, on parle et il nous amène à la taverne. Cette expérience-là va durer presque deux ans. La taverne *Wilson* est notre lieu d'échanges et de discussions. Ce va être très très inégal. Patrick était parfois dans un délire alcoolique et parfois très très rationnel. Les journées de Patrick étaient très organisées. Le matin, il lisait ses journaux devant nous et, à un moment donné, il partait écrire. Il revenait nous voir au cours de l'après-midi. Et parfois il partait sur une méchante « go » et il fallait le porter sur nos épaules...

JG. On va ouvrir l'Atelier d'expression multidisciplinaire 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 Conventum* s'est instauré suite à cela. Donc Patrick avait été un animateur de l'ATEM. Après la création du *Centre d'essai Conventum*, il est resté chez-lui. Il n'avait pas à revenir en arrière et faire l'Université libre. Ce « brassement » nous a permis de réaliser qu'il fallait animer ce lieu-là... Au cours des dernières années de sa vie, Patrick a été complètement abandonné. Il a créé le *Blues Clair* et c'est là que l'on allait le rencontrer. Beaucoup de gens l'ont comme oublié à ce moment-là. Patrick a toujours été amer. Le *Centre d'essai Conventum* et l'ATEM a été le moteur et le catalyseur de ces années-là... Le *Conventum* existe pendant dix années. Sa fermeture coïncide presque avec la mort de Patrick.

MV. Quelle était la mission de l'ATEM ? S'agissait-il de regrouper les travailleurs culturels afin d'y d'intégrer les différentes disciplines culturelles ?

JG. Oui. Patrick propose différents ateliers dans ce sens-là : comment se fabrique un disque, un livre, une sculpture et un film. Les ateliers consistaient en une décortication du territoire politique et culturel d'un domaine. Cet objectif était lié à sa grande notion d'interaction entre différentes disciplines. Par exemple, lorsqu'on faisait une production de théâtre, c'est certain qu'on avait intérêt à aller entendre parler les gens de théâtre ... Patrick nous avait habitués à venir à des lancements, à participer et à rencontrer ses amis. Par exemple, un type du calibre de Gilles Hénault, je n'aurais jamais rencontré cela de mon vivant. Patrick nous disait « Écouter vous savez pas la force de cet écrivain. Il faudrait l'inviter à nos rencontres ». Et Gilles venait souvent aux rencontres. Lorsque l'idée de la *Rencontre Internationale de la contre-culture* a germé, on a toute de suite compris que cela était plus large que le Québec.

MV. Nous allons revenir sur la *Rencontre Internationale de la contre-culture* dans quelques instants. Pour vous, l'ATEM cela représentait quoi ?

JG Pour nous, c'est-à-dire mon frère Serge qui est cinéaste comme moi et qui travaillons

tous les deux ensemble depuis très longtemps. C'est Serge qui a comme un peu cristallisé ce désir de transformer. Patrick disait toujours de changer la vie ou de transformer la vie. Cette fameuse formule « ATEM » nous séduisait : l'Atelier d'expression multidisciplinaire est un terme très générique. Patrick a aussi adoré qu'on ait trouvé cette formule d'ATEM. Il disait les « atémistes ». On avait plusieurs discussions à propos de cette formule. On avait trouvé quelque chose de bon qu'on a formulé et on a fait un peu ... Et puis, il y avait un député qui nous avait pris sous sa charge et qui a fait passer le projet. Le projet fut réalisé parce qu'on avait un lieu et trouvé la formule. C'est toujours comme cela ! Eh! N'est-ce pas notre ami Rimbaud qui parlait de trouver la formule. On a aménagé et décloisonné une galerie de sculpture en un lieu d'animation, d'intervention et de spectacle culturel. On avait commencé quelque chose et en se nommant l'ATEM cela a été toute de suite un catalyseur. Et les gens disaient « Oui, oui cela nous représente très bien ». On avait rédigé un catalogue des travailleurs culturels qui nous a permis d'assurer notre financement et de trouver nos grands canons. Bon! Qui étaient nos gros canons? C'était Armand Vaillancourt, Gilbert Langevin et Patrick Straram. On a fait un grand poster qui pouvait être coupé et affiché à des rencontres d'étudiants ou des centres culturels. Une sérigraphie. La photo fut prise devant la taverne *Le Trappeur* sur la rue Sainte-Catherine.

JG. Cela a fonctionné super. J'ai filmé dans *Une semaine dans la vie de camarades* une rencontre du Bison ravi avec les étudiants de Longueuil. La veille, Patrick a fait une tentative de suicide. Cette prise est historique. Je n'ai mis que cinq minutes de cette rencontre dans le film...

JG. Donc, le lieu et la formule. Voilà ce qui a conduit à l'idée du *Centre d'essai Conventum* et d'une permanence parce qu'on avait quand même acheté la bâtisse. La bâtisse a été achetée par un collectif de travailleurs culturels. L'idée était de maintenir ce lieu à travers diverses activités culturelles (pièces de théâtres, films). Moi, j'étais dans la section de cinéma. Le cinéma était plus mon dada. J'ai une nouvelle vision de cette expérience. Aujourd'hui je suis en pleine application de la connaissance que j'ai acquise au cours des années 70 parce que j'ai toujours fait du cinéma presque sans moyen et avec de très petits outils. Il a fallu décortiquer cela au *Centre d'essai Conventum* et c'est ce qu'on faisait dans

un atelier comme comment on fabrique un film. Il fallait rester au grand centre parce qu'en région c'est assez compliqué. J'avais déjà fait un film en région et c'est assez inouï. L'histoire et l'aventure de ce film est passionnante. Donc il fallait rester au grand centre et effectivement il y avait l'hégémonie de l'ONF, etc. Je me souviens, lorsque que je passais avec Patrick devant l'ONF, il me disait toujours « Jean tu vas finir tes jours là ». Il était toujours pointilleux et il avait quand même raison. On le constate aujourd'hui avec par exemple son ami Gilles Groulx. N'étant plus là, on voit l'écho de Gilles Groulx. L'ONF est en train de relancer les films de Gilles Groulx. Alors qu'on sait que Groulx a été complètement abandonné après son accident. Ah! Le destin de ces gens-là ... On sait que Patrick portait le même destin. Qu'est-ce qui reste du poster? Il reste Armand et celui-ci ne porte pas tout à fait le même destin. Armand est rendu le top modèle pour *Tristan America* et il est dans les vitrines des magasins de New York. Moi, je fais un film sur Armand avec mon frère Serge présentement et je te dis qu'on manoeuvre. Il n'était pas aussi attentif que nous autres aux rencontres de questionnements. Nous avons beaucoup appris au cours de ces années. Armand était un animateur, une figure de proue. Il ne voulait pas s'abaisser tellement au niveau de Patrick. Gilbert Langevin c'était la même chose. Il fallait expulser Langevin de toutes les rencontres. Il y avait toujours une prise de parole entre Langevin qui se soldait par son expulsion. Hubert quittait et tout le monde se mettait à rire. Il y avait toujours de la tumulte aussi autour de Patrick. Les gens essayaient de comprendre et s'ils avaient le malheur de ne pas comprendre... Il parlait de Godard, dont on ne pouvait critiquer. Plusieurs personnes avaient plein de querelles avec le Bison ravi. Des gens que je respecte beaucoup... Il y en avait qui n'aimaient pas sa façon de fumer et de s'appeler le Consul. Pour Patrick, son vocabulaire des livres était dans la bouche de tous les jours. Il fallait quand même qu'on l'écoute. Nous, on se considérait comme un groupe spécifiquement chanceux d'être associé avec Patrick et on l'écoutait. Cela nous a amenés à ce que l'on vit aujourd'hui.

JG. Moi, je suis très reconnaissant envers lui de m'avoir agité et enseigné. Aujourd'hui, mon projet sur Armand constitue un autre volet des années passées avec Straram et à l'ATEM. C'était une époque. Tiens regarde aujourd'hui ce qui arrive avec Claude Gauvreau. On doit faire de la délinquance pour dire qu'il a existé et que oui vous pouvez y accéder. C'est toujours cette notion de l'artiste comestible qui domine dans la société. Patrick est

arrivé très conscient que « Oui je suis comestible, ici et maintenant et on commence c'est urgent ». Lorsqu'on a fait l'ATEM, on se demandait qu'est ce qu'il était. Il dirigeait et tout cela ... On a réussi à apprivoiser cette fougue-là. L'ATEM c'était sérieux. Le matin on sortait de la rencontre et on s'était délégué des tâches, réparti les affaires et il nous avait parlé d'Henri Lefebvre. Il nous a enseigné plusieurs choses à l'ATEM. Cela est certain. L'ATEM, c'était l'application de son enseignement. On devait être organisé, ayant acheté la bâtisse et lutté pour la garder (il y avait les demandes de subventions etc.). Cela a duré dix ans. Lorsqu'on a quitté l'ATEM, on avait investi plus de 300 000 dollars en équipement de cinéma, théâtre, régie, etc. Il n'y avait rien au début. On a eu trois mobiliers. Aujourd'hui, la place Conventum, la Place Patrick Straram est démolie. C'est un lieu vacant. Le *Conventum* a été démoli par l'UQAM. Il nous ont abordé avec de bonnes intentions : « On arrive dans le coin, on ne veut pas vous évincer ». Gilles Gagnon était le porte-parole de l'UQAM pour trouver un terrain d'entente comme quoi nous « on reste là et vous autres vous êtes avant nous autres et on veut vous respecter ». On a vu ce qui est arrivé avec cette histoire. Le dossier passait de main en main et à un moment cela a été personnalisé... On a été sans subvention. L'UQAM a acheté la bâtisse et tout ce qu'il y avait à l'intérieur. Il y a eu un procès et c'est allé en appel. On n'avait pas les moyens de payer les avocats et le troc de sculptures pour les payer ne marchait plus. Donc on n'a pas été en appel sur ce dossier et on a perdu le *Centre d'essai Conventum* après dix années de pratique où a passé 15 à 20 mille personnes qui ont vu des spectacles de Claude Vivier, de Langevin, etc. On a été les seuls dans ce domaine la... Avec les années, les choses ont changé. Straram a beaucoup aimé l'aventure du *Conventum*. Il a conservé une certaine amertume parce qu'on a opéré à compte d'auteur : il fallait avoir un public théâtre qui permettait un plus grand nombre de spectateurs.

- MV.** Vous avez organisé plusieurs festivals, entre autres *La Semaine du Film sur les Tablettes*.
- JG.** Ce festival de films est juste avant la création du *Centre d'essai Conventum*. C'est dans la foulée et avant l'ATEM. Encore une fois, la bonne formule avait été trouvée pour cette activité. Moi, mes archives sont à l'UQAM. Elles sont en dépôt et j'ai un énorme dossier sur le *Conventum* On utilisait le *Conventum* comme lieu de rencontres ...

MV. Patrick allait en tournée avec l'ATEM?

JG Oui. Par exemple, il y a eu un événement super à Jonquière avec le groupe de musique *Le Conventum*. Je les ai filmés dans *Apostrophe Apostrophe* et on a les trois représentants de l'ATEM. C'était la première fois parce qu'il y avait toujours un pépin lorsqu'il s'agissait de les réunir les trois ensemble. Ils étaient salariés de l'ATEM. À Jonquière, tout le monde était-là. La salle était bondée. Au cours de cette rencontre, Patrick a été opéré d'urgence pour des problèmes de santé. La rencontre a eu lieu pareil. Patrick a très bien transcrit cet événement dans son livre. Plus que jamais, il avait amorcé cela en Californie, il accomplissait le projet de faire de sa vie une œuvre, une histoire qui pouvait raconter qui était la sienne. Cela a été la première fois que Straram, Langevin et Vaillancourt sont réunis ensemble. À Longueuil, Pierrot Léger avait remplacé Gilbert Langevin qui n'était pas disponible. On a su que c'était le lendemain d'une tentative de suicide par Straram. Il s'est survécu à lui-même car Patrick a fait plusieurs tentatives de suicide. Gilbert Langevin partageait ce côté suicidaire avec Patrick. J'ai retrouvé la bande sonore de cette rencontre. On peut écouter sans interruption une session entière de questionnement avec Patrick Straram ... Cet événement s'est déroulé avant la composition du catalogue comprenant plus de 150 personnes.

MV. Vous avez composé ce catalogue dans quel but?

JG Suite à la rencontre pour la semaine des *Film sur les tablettes*. Tout cela était ensemble : Pierre Falardeau et un paquet de jeunes cinéastes qui en étaient à leurs premières œuvres. Après les projections, on organisait des rencontres au centre. C'est toujours Patrick qui amorçait les rencontres et donnait le ton aux rencontres. J'ai des photos de cela et des premiers lieux qu'on a resté. On a aussi rédigé un manifeste. On a fait un superbe manifeste avec Jocelyn Pagé et mon frère. Il y a toutes sortes de beaux documents qui sont créés et qui entraînent une dynamique. Il y avait les états généraux sur la culture à Vaudreuil. Un front commun culturel, avec les Grands Ballets du Canada, etc. se forme et on se rencontre dans l'atelier de sculpture dirigé par Armand Vaillancourt. À Vaudreuil, Patrick écrit un texte qui va être lu au cours de la plénière que j'ai filmée. C'est la première fois qu'il va nommer les travailleurs culturels et dénoncer

les concepts « créés et créateurs » comme des termes désuets qui perpétuent l'une des mythologies les plus dénaturantes de toutes les sciences humaines. Après cela, Patrick part dans une envolée oratoire magnifique : Le terme créateur est trop désuet, c'est des travailleurs culturels et qu'on en parle. Il y va à fond de train dans cela. Dans mon film *Apostrophe Apostrophe*, le texte est lu au complet par Alain-Arthur Painchaud qui est aujourd'hui directeur de l'Association des poètes.

Annexe II

La correspondance

La correspondance

Cette annexe contient la correspondance suivante :

- 1 *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 II-2
- 2 *Lettre de Guy Debord à Patrick Straram datée du 12 novembre [1958]*, Fonds Patrick-Straram, Bibliothèque nationale du Québec, mss 391-5-16, 2 p II-6
- 3 *Lettre de Guy Debord à Patrick Straram datée du 22 novembre 1960*, Fonds Patrick-Straram, Bibliothèque nationale du Québec, mss 391-5-16, 2 p II-8
- 4 *Lettre de Guy Debord à Ivan Chtcheglov, vendredi 20 [195?]*, Fonds Patrick-Straram, Bibliothèque nationale du Québec, mss 391-9-2, 1 p. II-10

La section française de l'Internationale situationniste
32, rue de la Montagne-Geneviève, Paris 5^e

Le 3 octobre 1958

1^o Les objectifs théoriques de l'I.S. sont de construire des situations. Au moins, déjà sur cette voie, de bâtir quelques ambiances — ou fragments d'ambiances —, d'expérimenter des comportements transitoires.

Dans la mesure où un développement notable des réalisations de cette sorte n'ira pas sans liaison avec le climat social et politique, et aurait même besoin (cf. l'urbanisme unitaire) de s'affirmer en relation avec des bouleversements économique-sociaux libérateurs, nous tenons compte, depuis le début de 1958, de nouveaux facteurs de retard.

Les approximations historiques de mon "Rapport" (sur la base des ébauches révolutionnaires³³ qui se sont produites en 1956) doivent être corrigées dans un sens plus pessimiste. L'arrêt rapide de la déstalinisation en U.R.S.S., l'immobilisation de la révolution polonaise, le passage de la Chine dans le camp du dogmatisme communiste, l'incapacité du prolétariat français à aider tout sur les Algériens insurgés et, conséquemment, l'effondrement de la démocratie bourgeoise en France marquent la phase de réaction où nous sommes maintenant entrés. On peut craindre que, pour un temps plus ou moins long, le camp de la révolution ne soit de nouveau glacé, et que la dicta-

turé ne s'élucide comme forme de gouvernement du "monde libre", en commençant par l'Europe.

Dans ces conditions nous prévoyons une plus longue période de transition (pré-situacioniste). Ce qui laisserait à l'expression une place plus grande que nous ne l'avons primitivement envisagé.

2°/ Nos objectifs pratiques primordiaux sont la propagande (développement théorique de nos positions, publicité de cette théorie) et le rassemblement dans une action unie - d'un type nouveau - de ceux qui ont travaillé, dans les différents secteurs avancés de la culture moderne, le même problème 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). Pour parvenir à une création culturelle supérieure - disons le jeu situacioniste - nous pensons maintenant qu'il faut en 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 jusqu'au moment en 1952-53). Cette action réelle n'est pas dépourvue de périls : les puissances idéologiques et matérielles du commerce artistique peuvent finalement l'emporter et nous dissoudre. Nous avons dû néanmoins renoncer à l'extrémisme pur - inactif - que Wolman et moi représentions en 1952, par réaction contre le ^{ou l'industrialisme} conformisme du lettrisme avec Isou, et que Wolman a soutenu jusqu'au bout, dans une phase ultérieure de l'I.C.

La section française de l'Internationale situationniste
32, rue de la Montagne-Geneviève, Paris 5^e

3^e/ Le cas de la section française de l' I.S. Tout d'abord disons que cette division administrative en sections nationales n'a été adoptée à la conférence de Lucie d'Anvers que sous la pression de l'acte d'acte de la section italienne qui voulait garder une certaine autonomie. Depuis ces problèmes ont été réglés. La tendance générale est à la centralisation. D'ailleurs la section situationniste est encore très inactive en Allemagne ou en Scandinavie ; absolument fantôme évidemment en Algérie (où est Bahou). La section française elle-même cosmopolite, a jusqu'à présent servi de centre (position géographique ; le français est notre seule langue commune) et a commencé l'édition de notre revue. A présent la conjoncture politique ici pose déjà le problème de son transfert en Belgique ou en Italie (surveillance de la police allant jusqu'à la table d'écroute, et qui risque de s'aggraver beaucoup à la parution du numéro 2, en novembre je pense)

4^e/ Il serait assez inutile de définir pour toi les positions actuelles de l' I.S. sans envisager notre attitude envers la "montée de 1954". Je pense que notre opposition d'alors, même si elle fut aggravée par des interprétations subjectives, reposait sur des divergences réelles. Mais il me semble que l' "acte" a montré que ces divergences sur des

points aujourd'hui dépassés étaient moins importantes que la valeur positive des conceptions que nous avons formées, ensemble, vers 1953-54. Ceci est la conclusion de mon côté. Si toi, et Gilles Lecom dont je ne sais rien depuis plusieurs années, pensez avoir marché depuis dans une direction qui n'est pas étrangère à nos positions communes d'autrefois et au style général des recherches de l'I.S., je serais heureuse que notre dialogue soit renouvelé.

A toi de jouer.

Guy

Guy Debord 1, impasse de Clairvaux PARIS 3^e

TUR bigo 25-24

La propagande considérée ainsi, c'est prendre ses responsabilités et en appeler à l'aide de ceux qui veulent et peuvent être complices.

Bien sûr, aucune doctrine jamais : des perspectives. Une solidarité en rapport avec celles-ci.

Sur la liaison avec la politique, hélas, il faut d'abord être lucides. C'est parfois sentimentalement incommode. Passons. Malgré l'importance des événements survenus en France en mai nous n'avons pu que participer à titre individuel aux pauvres tentatives de résistance de la gauche. Accepter une alliance idéologique avec telle ou telle des tendances qui ont si mal dirigé cela, c'était impensable.

Bien à toi

Guy

P.S. En dépit de la nécessité d'une rencontre pour arriver à un accord définitif, on peut envisager — ta dernière lettre donne à penser que c'est déjà possible — que tu écrives tes positions dans la revue situationniste — à ton gré sous un pseudonyme (je dis cela pour tes problèmes "légers") ou sous ton nom. Et, dans ce dernier cas, avec au sens une notice expliquant la divergence et le recroisement de nos chemins depuis quatre ans. Toujours à ton gré.



22 novembre 60

cher Patrick,

La disparition du CAHIER, que tu précisais dans ta lettre du 4, est regrettable. Mais seulement par le fait que sa condition essentielle aura elle-même disparu: un groupe vivant, s'exprimant dans une telle publication, s'y reconnaissant, y développant un certain programme commun, et rencontrant ainsi d'autres forces. A défaut de l'unité cohérente d'un groupe de ce genre, je crois comme toi qu'il serait parfaitement vain de s'épuiser à monter une revue seul ou à peu près; ou avec des apports extérieurs lointains. Ce pourrait, au mieux, être un travail de critique ou d'historien de la "pensée moderne", mais qu'en l'engagement complet et le jeu qui nous plaisent.

Bien sûr, ce que disais sur la formation souhaitable d'une section de l'I.S. 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" (?) - les plus sûrs d'eux-mêmes - parmi ceux qui s'étaient rassemblés au n° 1, et ceux qui, plus probablement, risquaient de nous rejoindre par la suite pour celles des positions exprimées dans cette revue qui étaient nettement nouvelles.

Si tu as trouvé si vite fait de difficultés à poursuivre même ce rassemblement très ouvert, c'est-à-dire si la réaction hostile - qui était normale - a plus découragé que radicalisé ce groupe, il est certain que mes perspectives étaient beaucoup trop optimistes; ne sont même plus à discuter.

Content de la possibilité d'une rencontre avec toi en 61, dans n'importe quel pays d'Europe qui t'arrangera.

Ici, toujours aucune trace de Portugais, ce qui est fort bien. Mais pas davantage des revues qui il devait déposer, ce qui est dommage.

On était bien au niveau des Urffines, interrogés sur la déclaration des 121 - aujourd'hui 254, au moins. Les flics, qui voudraient isoler certains "responsables", essaient a priori d'ouvrir des portes de sortie aux signataires qui ils font comparaître. Comme je suis un des rares à avoir précisé, et aussi sur l'exemplaire signé, que j'avais reçu et approuvé ce texte exactement le lendemain des fameuses ordonnances (et de l'aggravation notable des sanctions pénales), je ne puis prétendre aussi avoir participé à la rédaction. Mais je déclare que du seul fait de l'avoir signé, je partage toutes les responsabilités non seulement, vaguement, des autres signataires; mais précisément de celui d'entre eux, quel qu'il soit, qui reconnaîtra les responsabilités personnelles les plus graves. J'ai refusé de signer ma déposition tant "qu'elle n'a pas été complétée par cette précision, à défaut de laquelle la revendication du partage de la responsabilité est tout à fait abstraite, puisque justement certains sont inquiets plus que d'autres jusqu'ici. L'affaire suit donc son cours, et la très prochaine parution d'"I.S. 5" ne va sûrement pas l'arranger. Le choc de toute cette histoire en France n'est pas négligeable. Encore plus net pour l'intelligentsia de divers pays y compris aux U.S.A.

Je suis en complet désaccord avec ton appréciation de Truffaut comme "très grand classique" du cinéma - même si elle est faite en opposant à ce classicisme la valeur supérieure, plus actuelle, d'un dépassement de l'expression. Car le péril est alors de décaler d'un grand étage (arbitrairement vers le haut, comme on avait rapporté à l'intérieur de la culture. On renforce ainsi l'inflation et la confusion totale du vocabulaire critique de l'art moderne si au niveau d'un Truffaut on est au moins un classique; si Renais a déjà réalisé le dépassement de l'expression, etc.; alors comment pourrait-on évoquer nos propres positions et recherches? Comme nullité absolue; ou au contraire comme triomphe assuré, encore plus grandiose. Deux jugements qui seraient faux.

Amities

Guy

P.S.

Si Coréa ne t'a pas envoyé les Duvell, ceci pourrait être un signe - fort mesquin - de sa déception "politique" dont je t'ai parlé dans une lettre précédente. Je préfère donc te l'envoyer moi-même. J'ai en ce moment à soutenir une multitude de dépenses, mais aussitôt que possible.

mon chér Ivan
Vendredi 20

Oui, le minuscule Contrescape se précise, et s'implante dans les moeurs. Il lance de grands vranglements jusqu'à cette ferme de Malaisie où il nich — et peut-être même jusqu'à certain Hôtel de la Selva — En tous cas il passait sous la table, positivement sous la table, dans le salon de tel yacht amarré dans le port de Cannes le 28 décembre 1951. Gin. Juraçon.
Qui est-ce que vous voulez que ça me fasse ? UNE BELLE SITUATION.

De plus, la rue St Médard pour laquelle certain groupe lettriste remonta un dimanche matin vers une arrestation mouvementée doit être, si il faut se fier au nom sur l'emplacement ou dans le proche voisinage du cimetière St Médard — distancé célèbre pour les seins de possession qui firent scandale sur la tombe du diacre Paris, au XVIII^e siècle (fantasme janséniste suivi de diverses extravagances mystiques qui allèrent jusqu'à des crucifixions de femmes, deux certain salons à la mode. Qui ?) La police de l'époque dut fermer le cimetière. L'autre fait, la montagne Ste Geneviève se révèle un long de l'histoire le haut-lieu de toutes les inspirations. Au XIX^e s. le quartier le plus solidement insurrectionnel de Paris: Rapaires des sociétés secrètes extrémistes d'alors — dans les bars de chiffonniers de la Rue des Patriarches. En juin 48 deux généraux se font tuer pour mener les barricades, du Panthéon. Une troisième est universané au sud du quartier, à la barrière d'Enfer.

J'ai sous le yeux une passionnante carte des barricades de juin 48 dans l'Est de Paris soulevé (le Paris révolutionnaire a toujours été à l'Est. Marais. Faubourg Antoine. Belleville. Montferrat. La ceinture rouge est récente. Elle provient des destructions d'Hausmann qui a upulé en baulieur les ouvriers des beaux quartiers qui il rebâtissait au centre). Donc, si tu vois le trajet connu, partant des Malais de T. tu rencontres une barricade à l'entrée de la rue St Jacques, face au port, trois dans la rue Colarde, une en travers de la place Maubert, une rue Montqueste Geneviève à la hauteur exacte du Tourval, une devant Polytechnique à la hauteur exacte de la Fontaine et au-delà de la Contrescape TREIZE au long de la rue Montferrat. Voilà qui est concluant. Cf. cet imberbe de breton qui se flatteait d'avoir désigné un "important point stratégique en matière de révolte" sur le boulevard Bonne-Nouvelle lorsque la manifestation Sans-Vangetti l'avait ravagé (Nadja) Les divisions de Paris en 48 amodisément est récente. Certains doivent porter leur chiffre depuis plus longtemps que d'autres (les premiers ramdants). En 1848, Paris avait 12 amodisément et le XIX^e était précisément l'actuel 5^e et une grande partie du 13^e (gare d'Austerlitz en construction, de très limitrophe de la rue Savaoye, Solpétrière.) Ce que tu me dis de Chaulal est bien réconfortant. Argument, l'intimité. Tâchons de réinventer

Annexe III

**Document relatif à la production du *Cahier pour un paysage à inventer*, n° 2, Fonds
Patrick-Straram, Bibliothèque nationale du Québec, mss 391-3-3**

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

Montréal, le 1er août 1960

Madame, Monsieur,

III-2

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 International 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 devait 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, REPONSES ET BILANS
Réal Benoit
Gilles Carle
Arthur Lamothe
Michel Van Schendel : Entretien - censure et cinéma
Charlotte Boisjoli : Cinéma et l'actrice
Marthe Mercure : Cinéma et l'actrice
Jacques Galipeau : Cinéma et l'acteur
Guy Hoffmann : Cinéma et l'acteur
Jean-Louis Gagnon
Gilles Héneault
Pierre Juncau
Patrick Straram : Entretien - critique et cinéma
Le Conseil des 10 de POINÇAS DE VUE et le Festival du Film
M. Dubé et P. Blouin : L'Échéance du Vendredi (extrait)
G. Barreault : La femme-image (extrait)
V. Désy et P. Straram : aujourd'hui seulement (extrait)
G. Carle et L. Portugais : Il est midi le soleil brille (extrait)

Le travail est fait, ce sommaire est celui du deuxième CAHIER POUR UN PAYSAGE A 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 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 A INVENTER: Gilles Carle, Patrick Straram.

Annexe IV

Extrait du manuscrit *Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi*

Le film et le scénario *Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi* de Jean-Gaétan Séguin

L'un des documents importants de cette thèse est le film *Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi* de Jean-Gaétan Séguin, cinéaste et réalisateur à Télé-Québec. Ce film représente le testament littéraire de Straram qui éprouvait de grandes difficultés à écrire. Son état de santé ne lui permettait plus de faire un effort soutenu d'écriture. Ce film fut présenté le 22 octobre 1988 au cinéma *Parallèle* et le 24 octobre à l'Institut Goethe à Montréal¹. Après ces deux représentations, le film a disparu de la circulation. En 1991, un extrait du tournage du film a été publié par Séguin, soit *Patrick Straram ou le Bison ravi : Entretien*, Montréal, Guernica, 1991, postface d'Alberto Kurapel. Ce livre relate la séance de tournage du 13 février 1988 de la rencontre entre la psychologue, spécialiste des toxicomanies, Louise Saint-Germain et Patrick Straram concernant son alcoolisme.

En 1996-97, Jacqueline Debelle (l'exécutrice testamentaire de Straram) m'informe que Jean-Gaétan Séguin est décédé et qu'elle ne connaît pas son exécuteur testamentaire. Debelle confirme que Séguin a filmé, à raison de trois à quatre jours par semaine, Patrick Straram lors de nombreux entretiens avec ses amis entre le 16 septembre 1987 et le 27 février 1988. Ainsi, le film qui a été présenté au cinéma *Parallèle* et à l'Institut Goethe serait une version abrégée de quatre heures du tournage original de Séguin. Afin de trouver la version originale de ce film, j'ai entrepris une enquête auprès du Bureau des ressources humaines de Télé-Québec et à l'organisation professionnelle des réalisateurs du Québec. L'enquête mènera à un cul-de-sac : les deux organismes n'avaient plus de dossiers sur Séguin. J'ai également communiqué avec le directeur de la Cinémathèque québécoise, M. Daudelin, un ami de Patrick Straram. Daudelin

¹ Voir Lévesque, R. « Patrick Straram n'a pas osé être acteur », *Le Devoir*, 22 oct. 1988, p. C-5.

m'informe qu'il a eu connaissance du film *Mourir en vie* de Séguin. Malheureusement, il n'arrive pas à le localiser. Quelques mois plus tard, j'ai appris que Richard Gingras, le propriétaire de la librairie *Le Chercheur de Trésor*, aurait en sa possession le scénario du film de Séguin. Gingras avait hérité de quatre cents documents de Straram, soit ses livres, revues et articles, parmi lesquels le manuscrit de la transcription du film que j'ai acquis. Le scénario est identifié comme suit dans le catalogue de la librairie *Le Chercheur de trésor*.

175. Manuscrit dactylographié (photocopie) de Mourir en vie...Patrick Straram, le Bison ravi, (de) Jean-Gaétan Séguin, avec 44 photos de Daniel Gagné. Épreuves de première correction contenant de nombr. corr. ms. de l'auteur. In-4° (28x21.5 cm) (4) f., 585 f., (1)f., et 44 p.l.h.t. En feuilles sous chemises portant la note première correction à l'encre rouge. Non signé, daté Montréal, octobre-novembre 1988. [Scénario commentée du matériel enregistré sur bande vidéo par Jean-Gaétan Séguin]²

Jacqueline Debelle confirme l'authenticité de ce document qu'elle avait partiellement dactylographié pour Jean-Gaétan Séguin.

Au cours de l'automne 1998, j'ai communiqué avec l'ancien journaliste Yves Leclerc. Il prépare un livre sur les hauts lieux de rencontres et d'échanges de Montréal au cours des années 1960. J'ai lui ai parlé de mes recherches pour trouver le film et, Leclerc m'apprend qu'il connaissait Séguin. Deux semaines plus tard, Leclerc m'informe qu'il a communiqué avec l'exécuteur testamentaire de Séguin et que le film *Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi* se trouve aux archives de la Cinémathèque québécoise (et cela depuis quelques années). De retour à mon point de départ, j'ai découvert, assisté du personnel de la Cinémathèque, qu'il existe bel et bien un film de Jean-Gaétan Séguin à la Cinémathèque. Ce film s'intitule *Work in Progress* et est composé de quarante-quatre séquences. Il s'agit de huit vidéocassettes bêta intitulées

² Voir Catalogue n° 26, *Bisonraviana II - Bibliothèque*, Montréal : Librairie Le Chercheur de Trésor.

respectivement, Vidéo 1 : *Sur la piste du Bison ravi* ; Vidéo 2 : *Écrivain, homme de radio...et cabotin* ; Vidéo 3 : *Flamenco, Blues Clair et musique noir* ; Vidéo 4 : *Une Labatt Bleue et un cigare...* Vidéo 5 : *Faire son cinéma* ; Vidéo 6 : *Questionnement aristo-critique* ; Vidéo 7 : *Quelques bouteilles en avance...* ; Vidéo 8 : *Comme un acteur qui joue sa vie.*³ Les huit vidéocassettes sont composées de différents témoignages autobiographiques de Patrick Straram, d'entretiens avec Straram et ses amis et de plusieurs interviews individuelles. Les différentes séquences du film sont intercalées par des vidéoclips de musique de jazz (les musiciens de jazz favoris de Straram) et par des citations de l'œuvre de Straram. Il s'agit donc de la version intégrale du film *Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi*.

Pendant, plus d'un mois, j'ai visionné et comparé le scénario *Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi* avec les huit vidéocassettes du film *Work in Progress* de Jean-Gaétan à la Cinémathèque québécoise. Pour ce faire, j'ai utilisé une table de montage afin d'être en mesure d'avancer et de reculer la vidéocassette pour évaluer la correspondance avec le scénario qui a plus de cinq cents pages. Le manuscrit, annotée par la main de Séguin, s'avère être le scénario intégral du film. Le tableau suivant indique la correspondance entre la date du tournage, le numéro et le sujet de la séquence par rapport au manuscrit (pages) et aux vidéocassettes (numéro). On constate que certaines scènes tournées vers la fin du projet sont incorporées au tout début du manuscrit. Par exemple, l'interview avec Armand Vaillancourt, tournée le 10 février 1988, se trouve dans la vidéocassette 7 : *Quelques bouteilles en avance...* Cette interview est insérée au début du manuscrit (pp. 83-92). La vidéocassette 7 contient aussi la rencontre entre Straram et la psychologue Louise Saint-Germain publiée par Séguin au édition Guernica. Les interviews avec Billard, Minou Petrowski et Jacqueline Debelle ont été tournées au mois de mars 1998, après la mort de Straram.

³ La Cinémathèque ne possède pas de magnétoscope bêta et j'ai dû payer les frais de conversion des cassettes en format vhs.

Le manuscrit et le film représentent le testament littéraire et cinématographique de Patrick Straram. Il est apparu important d'incorporer certains extraits de la scénario au propos de cette recherche. Pour ce faire, on a retranscrit différents passages du scénario en tant que complément aux divers événements, individus et lieux que l'on a évoqués dans cette thèse.

Tableau de correspondance entre le film *Work in Progress* de Jean-Gaétan Séguin et le scénario *Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi*

Chronologie et séquence du tournage.		Sujet et chronologie du manuscrit <i>Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi</i> .	Pg.	Vidéo
16-09-87	1	Bar-bistro - Monologue de Straram.	5-7	1
16-09-87	2	Bar-bistro - Straram et Claude Lamarre (propriétaire).	7-13	1
16-09-87	3	Galerie Saint-Antoine.	14-20	1
19-09-87	4	Bar-bistro - Monologue de Straram.	21-24	1
22-09-87	5	Bar -bistro - Straram et Paul Chamberland.	24-43	2
24-09-87	6	Metropolis - Lancement de la revue <i>Moebius</i> #33.	43-44	2
03-10-87	7	Bar-bistro - Straram et Pierre Goupil.	44-57	1
9-10-87	8	Bar -bistro - Monologue de Straram.	58-69	1
9-10-87		Bar -bistro - Straram et Armand Vaillancourt.	69-82	1
10-02-88	9	Interview avec Armand Vaillancourt (chez lui).	83-92	7
15-10-87	10	Radio Centre-ville - Straram interview André Ménard.	93-113	2
18-10-87	11	Place des arts - Straram rencontre Charles Dutoit.	114-120	2
28-10-87	12	Radio Centre-ville - Straram interview Danv Laferrière.	120-143	2
31-10-87	13	Ouverture du Blues Clair.	143-148	3
10-11-87	14	Blues Clair - Monologue de Straram.	149-160	3
11-11-87	15	Discothèque rue St-Denis - Gilbert Langevin.	161-165	3
13-11-87	16	Blues Clair - Straram discute du Blues Clair.	166-170	3
13-11-87		Blues Clair - Straram et Marcel Jean (critique de cinéma).	171-175	3
17-11-87	17	Appartement rue St-Timothée et dépanneur.	176-187	4
17-11-87	18	Blues Clair - Monologue de Straram.	188-197	4
17-11-87		Blues Clair - Straram et Hughette Fleury.	198-208	3
27-11-87	19	Blues Clair - Straram et Claude Lamarre .	209-225	4,6
05-12-87	20	Colloque sur le cinéma au Complexe Guy-Favreau.	226-235	4
12-12-87	21	Galerie Frédéric Palardy avec Roland Giguère.	236-235	4
21-12-87	22	Blues Clair - Straram au Blues Clair et à son appartement.	244-250	4
05-03-88	23	Interview avec Lucien Francoeur (chez lui).	251-261	7,8
23-12-87	24	Blues Clair - Straram parle de son enfance.	262-267	7,4
22-03-88	25	Interview avec Jean-Antonin Billard (chez lui).	268-285	8
23-12-87	26	Blues Clair - Straram et sa nièce Nadja.	285-295	4
23-12-87	27	Blues Clair - Straram et Nadja à l'appartement.	295-308	4,5

28-01-88	28	Interview avec Thérèse Desjardins LLAMA4 (72-78) (chez elle).	308-331	5,6
27-12-87	29	Blues Clair - Straram, Lucille, Pedro, Nadja, Thèrese (339).	331-347	5
27-12-87	30	<i>L' -Asociación Española</i> - Straram, Lucille, Nadja, Thérèse, Pedro.	348-351	5
27-12-87	31	Blues Clair - Straram, Lucille, Nadja, Thérèse et Pedro.	352-360	5
22-01-88	32	Interview avec Lucille Straram (chez elle).	361-365	5
03-01-88	33	Blues Clair - Straram film Séguin et Nadja.	366-370	5
03-01-88		Blues Clair - Straram parle de son adolescence avec Nadja.	370-407	5,6
11-03-88	34	Interview avec Minou Petrowski (chez elle).	408-424	7,8
08-01-88	35	Blues Clair - Monologue de Straram.	425-436	6
16-01-88	36	Blues Clair - Monologue de Straram.	436-444	6
22-01-88	37	Appartement de Straram - Straram dans sa baignoire.	444-457	8
29-01-88	38	Blues Clair - Monologue de Straram.	458-476	6
27-03-88	39	Blues Clair -Straram et Jacqueline De belle.	477-499	8
29-01-88	40	Cinémathèque Québécoise.	500-503	6
05-02-88	41	Blues Clair - Monologue de Straram.	504-512	7
07-02-88	42	Straram à l'atelier de Monique Dussaut.	513-513	7
13-02-88		Straram rencontre Louise saint-Germain (psvchologue)	513-558	7
27-02-88	43	Blues Clair - Monologue de Straram.	559-573	8

Extrait 1 **Rencontre de Patrick Straram et Paul Chamberland au bar-bistro (*Blues Clair*)**, in Séguin, J.G., *Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi*, tournée le 22 septembre 1987, séquence 5, plan 12, 1988, pp. 38-41. Voir *id.*, *Work in Progress : vidéo 2 : Écrivain, Homme de radio...et cabotin*, Cinémathèque québécoise, n.d.

Cet extrait du film relate la rencontre entre Patrick Straram et Paul Chamberland au Blues Clair le 22 septembre 1987 à Montréal. Ils discutent de la période de *Parti pris*, du film *La Terre à boire* et du *Centre d'art de l'Élysée*.

plan 12 *paul et patrick enchaînent sur parti pris...*

-Parti pris...dont je me considère un peu comme le père, comme cervantès est le père de la littérature moderne...puisque toi pis major, j'vous avais fait lire lefevre, et pis que c'est comme ça que tout a commencé...germé...« parti pris » a commencé en septembre 1963...j'me souviendrai toujours qu'au lancement, j'y avais été avec gilles groulx le lynx inquiet...

-Au cercle universitaire...

-Ouais...et dès 1964, j'y avais une chronique...d'ailleurs, en 1964, j'me souviens avoir parlé de jean-luc godard, en 1964...dire, et bien maintenant, il ne reste plus qu'une chose à faire, à monsieur jean-luc godard, c'est de se filmer lui-même...ça a pris du temps, mais depuis « prénom carmen », il le fait.../

-Bon, ensuite, il y a eu cette lamentable aventure de « la terre à boire »...personne ne connaissait jean-paul bernier; mais moi, j'étais déjà considéré comme subversif...comme un danger...on m'a tout attribué...

-J'me souviens...

-Il y a eu une presse délirante contre moi...ça m'a été extrêmement préjudiciable : ça m'a pris du temps avant de pouvoir trouver du travail...et ça avait amené pierre maheu à retirer ma chronique dans « parti pris »... parce que « parti pris » pouvait pas endosser que l'gars qui avait fait « la terre

à boire », soit dans « parti pris »...pis en 1965, j'sais pas ci c'est toi ou quelqu'un d'autre, vous m'avez demandé un texte « nationalité, domicile »... t'avais fait toute une page de présentation et t'avais demandé qui pourrait dire qui est plus québécois, de gaston miron ou de patrick straram...

Paul hoche la tête...patrick continue...

-A l'époque, ça m'avait sérieusement bouleversé...et pis ça a duré jusqu'au jour où j'ai compris qu'il n'y avait plus de québec, qu'il y en aurait jamais, et je suis devenu un anarchiste apatride...à mes errances en exils...

-J'avais voulu te poser la question ; qu'est-ce qui finalement t'a fait atterrir dans ce bled, dans ce lieu?

-Le québec? Dans dix ans, dans dix ans, parce qu'il y a toujours dix ans de retard, le québec va devenir le je-ne-sais-pas-combien-tième état des états-unis, juste avant / la chute des états-unis...parce que le déclin est commencé sérieusement...le québec a trouvé le moyen d'attraper le bateau juste au moment où il va couler...

-Mais il y a des jeunes qui redécouvrent par exemple « ti-pop »...« parti pris »... et qui se réinterrogent là-dessus... et les premiers sons de cloche, ça fait pas longtemps...et alors il y a peut-être un retour du pendule qui s'amorce...

-Moi, j'ai toujours considéré que « parti pris » avait été l'événement-moment, crucial, de l'histoire du québec, depuis 1867...bien plus que toute autre chose...et je le maintiens...le travail de « parti pris » qui s'effectuait surtout dans les universités, ça a amené la prise de conscience qui nous a fait croire que le québec était possible...ça, je l'ai écrit tout dernièrement dans un texte qu'on m'a demandé en france ; j'ai dit qu'en arrivant ici, en juin 1958, j'ai cru y découvrir un pays que je pouvais aider à faire, tout en y trouvant mon identité... pis que j'y avais milité un quart de siècle, à ma façon ; je dis bien « centre d'art de l'élysée », « association espagnole », « parti pris », émissions de radio, journalisme, surtout à l'hebdomadaire « le jour »...

-D'ailleurs, ça m'a fait revenir...tu parlais de lefevre, dans le cas de major et moi...et tout autant, si « l'élysée » n'avait pas existé...il y avait tout ce cinéma que t'amenais, qui a été déterminant pour moi...

-Ça, j'ai terriblement souffert dernièrement, quand dans les journaux ils annonçaient la fin de « l'élysée »...avec / même la photo...ils rappelaient que ça avait été le premier cinéma d'essai et de répertoire...jamais une fois...ils n'ont mentionné le docteur jean-paul ostiguy et moi...

-C'est quand même inouï...

-Ça, ça m'a fait mal...ça m'a fait mal...

-Les puissance de l'oubli...l'amnésie...

-J'en suis rendu à faire des listes de noms et de dates...dans le « moebius 33 », lancé jeudi, je me suis engueulé avec giroux...il voulait me faire sauter une page...de fil en aiguille, je lui ai fait accepter de laisser la page...j'espère qu'il ne l'aura pas retirée cette nuit...effectivement, c'est une page où il n'y a pas une phrase...c'est rien que des noms...et pour moi, il est essentiel justement de nommer... d'ailleurs, j'ai toujours dit que nommer et citer, c'est se dire soi....

-Ce que, si tu te rappelles, j'ai repris dans « l'inceste et le génocide »...

-C'est pourquoi je tiens un établissement au 901, est, boulevard de maisonneuve, qui va s'appeler « blues clair », titre générique de tout ce que je fais ; et c'est pour moi une consécration beaucoup plus importante que le prix nobel ou le prix du journal de montréal, ou toute nomination à l'académie française ou canadienne-française...peut-être que tu devines qui je vise.../

Extrait 2 **Straram raconte son départ pour la Californie**, in Séguin, J.G., *Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi*, tourné le 9 octobre 1987, séquence 8, plan 6-8, 1988, pp. 64-68. Voir *id.*, *Work in Progress : vidéo 8 : Sur la piste du Bison ravi*, Cinémathèque québécoise, n.d.

Patrick Straram relate son départ pour la Californie en 1968. Ce voyage en train est ponctué d'accidents loufoques qui caractérisent plusieurs aspects affectifs de la dérive.

plan 6

- Je comprends plus tard qu'il voulait jouer son rôle de mécène, dans cette colonie pseudo-artistique de sausalito...et assez rapidement, je vais le quitter, pour aller chez un camarade bien plus sympathique, vati...dont j'avais célébré le mariage gitan à « l'association espagnole » de pedro...lui, il vivait sur un ranch, à soixante-dix milles...c'était dans la vallée de la lune, immortalisée par jack london..et je l'ai / fait visiter à bien des gens, dusan makavejev, michel gameau et michelle rossignol, milicska mon cactus-ookpik, et tant d'autres...un cognac avec rosette...pedro m'emmène à la gare...un ver au bar...les amis en haut de l'escalier...et le magnum de champagne...plus, les joints qu'on m'avait mis dans la bordure d'une casquette mao que j'avais à l'époque...voyage mémorable, qui faillit prendre fin à toronto...j'étais installé dans un compartiment, une banquette tout seul avec un couple en face de moi...et je leur avais demandé de me faire descendre à toronto, parce que là, il fallait que je change de train...je leur ai proposé un joint...j'ai été acheter des consommations au bar pour qu'il n'y ait pas de problème...et là, j'ai ouvert le magnum...et en l'ouvrant, le bouchon m'a sauté dans le nez...ce qui fait beaucoup plus mal qu'on peut l'imaginer...et sous la violence du choc, le magnum est tombé...mais j'ai eu le temps de mettre le pied...pour qu'il se casse pas...et ça aussi ça fait mal...j'ai boité pendant tout le voyage et quelques jours en plus, après... on a bu le magnum, quelques autres consommations...et on a fumé...et à toronto, je me souviens seulement être interrogé par deux

gars en uniforme...je ne savais absolument pas si ce sont des gars du service ferroviaire ou des flic...tout ce que je leur dis, c'est : « j'ai le train pour chicago à prendre, il n'est pas question que j'le manque ; si vous voulez des renseignements, appelez montréal, et demandez le cactus-ookpik ! »...tu parles d'u /-ne réponse à un interrogatoire...

Plan 7 *Patrick est très fier de son histoire...le sourire dans le coin de l'œil...il n'a même plus le temps de rallumer son cigare...*

Plan 8

-J'ai attrapé de justesse mon train pour chicago...réveil extrêmement pénible...entretemps, on m'avait volé le rouleau d'affiches de vittorio, la mallette dans laquelle j'avais tous mes documents, ma machine à écrire et une bouteille de téquila que j'avais eu la précaution d'amener...on arrive à chicago...je me promène un peu dans la ville ...assez interloqué...je m'entends très bien avec une irlandaise qui fout tout le monde à la porte de son petit bar-restaurant assez minable...et on se raconte nos vies, non sans boire à l'irlandaise...sur quoi je décide de me faire raser...et alors là, j'attrape le train pour san francisco en marche...il partait...quand je suis sorti de chez le barbier...il a fallu que je coure, que j'le rattrape , pour monter dedans...plus loin, à kansas-city ou je ne savais plus où exactement, j'ai vu une jeune noire splendide, qui avait une assez grosse valise...je me suis tout de suite proposé pour la porter...il y avait peut-être dix, quinze minutes d'arrêt...et à un moment, je me suis retrouvé dans une rue de la ville, c'est kansas-city ou st-louis, et je me suis dit : « merde, mon train! »... / et là encore, il a fallu que je coure pour le rattraper...et finalement je suis arrivé à san francisco...à l'époque, le train ne se rendait pas jusqu'à la ville...il fallait prendre un autobus pour traverser la baie, et arriver à la gare sur la quatrième rue...la fameuse « fourth street » de bob dylan...que je connaissais à peu près par coeur...bob dylan, que m'a fait connaître milicska, le cactus-ookpik...et alors, le gars qui devait me recevoir, n'était pas là....et en face de moi, je vois un petit bar qui s'appelle « newsroom », et puis je vois pour la première fois, « one

shot, one bee, forty-five cents »... et c'est à peu près tout ce qui me restait comme argent dans ma poche...quarante-cinq cents, plus vingt-cinq cents pour le pourboire...« newsroom », c'était évidemment un titre de bar pour moi, et sur la quatrième rue, le quatre, mon chiffre...je vais voir...et je découvre cette tradition californienne : un verre de bourbon, un verre de bière pour le faire passer, à un prix aussi dérisoire que les bocks de ce « bar bistro » qui va devenir « blues clair »...le 31 octobre 1987... sera-ce la date de ma mort, aussi ? nous l'ignorons...j'arrive en californie, je m'mets aussitôt à écrire...je regarde aussi ce qui s'y passe...je dois dire que je suis stupéfait...on est à l'apogée du « flower power », des hippies...et j'ai trouvé ça de toute beauté...je rencontre très vite, pourquoi en Californie, jean-luc godard...et une jeune fille, de la famille de ceux qui fabriquent les bombardiers pour massacrer le vietnam... / elle jouait l'extravagante...elle avait deux téléphone dans son appartement...elle jouait les extravagantes de gauche...elle est devenue ma maîtresse...et grâce à elle, même si c'est elle qui achetait les disques, je me suis constitué une collection extraordinaire de disques de rock...les « stones », je les ai découverts dans un petit bar rock, pas cher...c'était les plus extraordinaires...d'ailleurs, ce n'est pas pour rien que jean-luc godard va les filmer le premier, dans « one plus one »...quel film...je trouve le « no name bar »...c'était pour moi, ça, le bar sans nom...et je commence à écrire ce qui sera ultérieurement « irish coffees au name bar et vin rouge valley of the moon »...que publieront louis geoffroy l'obscène nyctalope, peu avant sa mort tragique, à trente ans, brûlant dans son fauteuil, et gaston miron, aux éditions de « l'hexagone »...livre dans lequel il y a des choses étonnantes, parfois, qui ramènent à un côté de moi qu'il faudrait peut-être mieux connaître...il y aussi beaucoup de scories que j'espère pouvoir corriger, dans les écritures que j'aimerais bien finir avant qu'on en finisse avec moi...avant d'en finir avec moi-même californie...qui ne vois-je pas arriver un jour, sinon armand vaillancourt? ça vaut un peu de bière, même si ce n'est pas une « labatt bleue »...je vais rallumer mon cigare mon cigare...armand vaillancourt... /.

Extrait 3 Interview avec Armand Vaillancourt, in Séguin, JG., *Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi*, tourné le 10 février 1988, séquence 9, plan 1-6, pp. 83-92. Voir *id.*, *Work in Progress : vidéo 7 : Quelques bouteilles en avance...*, Cinémathèque québécoise, n.d.

Interview chez Armand Vaillancourt le pithécantrophe du québec. Cet extrait porte principalement sur la rencontre entre Vaillancourt et Straram en Californie. Cet interview fait suite à une rencontre antérieure filmée au bar-bistro le 9 octobre 1987. Au cours de cette première rencontre, Straram déclare avoir introduit Vaillancourt à la politique. Quelque peu offusqué, Vaillancourt considère qu'il s'est impliqué en politique avant d'avoir rencontré Straram. Ce qui explique pourquoi il met l'accent sur son implication politique dans cet interview.

plan 1 *quand je suis arrivé chez armand vaillancourt, la table était mise...une immense table de vingt pieds, parfaitement blanche...et dessus, la maquette superbe de « je me souviens »...j'avais vu des photos de la première maquette...et les vestiges éparpillés dans le champ à côté du lac...mais là, la belle maquette, ça tombait bien...on allait parler de souvenirs...*

-Patrick m'est arrivé...si ma mémoire est fidèle...il est arrivé au 757 de la rue Folsom...c'est la bonne adresse..et il m'a demandé s'il pouvait loger chez moi, le temps du festival...il y avait un festival du film, là-bas...on sait qu'il raffole de ces festivals-là...et je lui ai dit, comme j'avais dit à une autre personne que je ne nommerai pas...elle venait faire une entrevue avec moi...mais je n'étais pas prêt à la faire...je ne voulais pas me faire déranger...j'étais concentré à faire la maquette de la sculpture « québec libre »...alors, Patrick est arrivé...je savais de réputation, qu'il prenait un coup...alors, je me suis dit : pas question que quelqu'un vienne me démobiliser...même si mon atelier était immense, il fallait quand même que je fasse mon travail...donc j'ai dit à Patrick : « o.k. tu restes ici, mais pas question que tu viennes prendre un coup ici »...et cette chose-là, à peu près, Patrick l'a respectée... il est venu faire un tour comme ça.... on a parlé un peu...mais, j'avais pas le temps de lui parler tellement, parce que moi, quand je suis affairé, je fais mes affaires...et je ne

m'occupe pas des affaires des autres...jean-paul mousseau est venu à la même époque...il habitait tout près...il y avait une autre personne aussi qui habitait dans le même coin...moi, je faisais mes choses...des fois, le soir, on se rencontrait dans la petite chambre que j'avais...on discutait...je suis allé quelques fois à des spectacles avec patrick...et je devais surtout me concentrer sur mon travail....ah! oui...une chose...on était allé, patrick et moi, chez un ami qu'on connaissait à montréal...un français...il avait un ranch un peu passé sausalito...c'était des rencontres assez agréables...des fois rigolo...patrick prenait un coup là-bas...on prenait un verre tout le monde...mais quand je retournais chez moi, c'était pour travailler...

Plan de raccord

t'y conduirai sur 4ème rue un jour à mon chiffre et bar pour moi le « newsroom » mon amour

4ème rue va à folsom où vit vaillancourt

qui en san francisco fait québec en plein jour...

Dans « *irish coffees au no name bar* »..., éditions de « l'hexagone » et « l'obscène nyctalope », 1972.

Plan 2

-C'est ça...à mesure qu'on ouvre la boîte, on découvre / des choses dans la mémoire...je me souviens...il y avait un party à berkeley ou à oakland, et patrick straram était là....et il y avait des vantardises qui se faisaient, dans le groupe...à savoir qui était le plus « toffe »...et patrick est allé dans la pharmacie, à la toilette...et il a bu une bouteille de ...je ne sais pas trop quel produit...de l'alcool ou...de l'iode...quelque chose comme ça...il a bu la bouteille...c'est épouvantable...alors, il est tombé dans le coma, et l'ambulance a dû venir le chercher, pour le conduire à san francisco ou à berkeley, à l'hôpital...c'était des coups un peu suicidaires, que moi je trouve désolants...moi, je pense que...ou on meurt, ou on vit...mais, on essaie d'atrophier le moins possible notre vie...faut être le plus en santé possible, pour continuer le travail qu'on a à faire...même si ont veut s'amuser, mieux vaut s'amuser le plus en santé possible...si d'une « shot » tu mets ta vie en danger, et que tu passes vingt ou trente ans de ta vie à souffrir d'une façon ridicule pour un acte irraisonné, vaut mieux alors l'abstinence à l'occasion...mais, c'est plus facile à dire qu'à faire...

Plan de raccord

*« vivre sa vie ivre...petite annonce...petit enfant au fond
d'un grand verre...a besoin grand amour...capacités :
patricité marc...a night at the opera...goj'art...godard...mi-
rond...miron...my chum...mitchum...cactus-ookpik...aimez
patrick »
dans « irish coffees... »,1972. /*

Plan 3

*armand vaillancourt est assis devant une des ses toiles...des petites sculptures
partout...et une maquette nouvelle : une pointe de clôture en fer forgé, qui montée sur
un socle, à l'air d'une fleur de lys...*

-Aussi, je suis allé avec patrick à l'exposition universelle de san francisco...si ma mémoire est fidèle...on avait rencontré jane fonda et tout le groupe de militants de cette époque-là...il y avait toutes sortes de grandes personnalités...des vedettes de cinéma qui venaient donner des conférences...tout ça...c'était assez surprenant pour moi...moi, à san francisco, j'étais constamment dans la rue...je ne visitais par les bien-nantis, la bourgeoisie...je restais plus avec les gens ordinaires, dans la rue...on voyait steve mcqueen ou jacqueline bisset, en plein tournage, dans la rue...la maquette de ma sculpture-fontaine, à san francisco, a même servi d'élément dans le film « bullitt »...on voit jacqueline bisset qui parle de quantités d'eau, etc...et quand ils ont tourné, après neuf prises, j'ai dû expliquer à jacqueline bisset comment il fallait parler de la sculpture...et, après que je lui ai parlé, ils ont réussi à tourner la séquence du premier coup...sans broncher et sans bavure...on avait pris des photos...j'ai aussi parlé de moto avec steve mc queen...et on a des photos ensemble...patrick, je l'ai perdu de vue...et je l'ai retrouvé à mon retour définitif, soit le 29 décembre 1971...j'avais passé la crise d'octobre, à san / francisco...évidemment, il y a eu tout le fracas autour de ma sculpture « québec libre »...la ville de san francisco avait omis de m'envoyer une invitation pour l'inauguration de ma propre fontaine...j'avais été très insulté...j'avais une amie qui m'a appelé de san francisco, pour me dire que je n'étais pas sur la liste des invités...alors, j'ai téléphoné aux promoteurs, et je leur ai demandé deux billets pour san francisco...j'avais promis

à un ami de toronto, qui avait travaillé avec moi en 1967 sur la sculpture « je me souviens », de l'inviter à l'inauguration de la sculpture-fontaine de san francisco...c'était un jeune sculpteur, complètement apolitique...mais, à l'inauguration, quand j'ai sauté dans l'eau, il est devenu tellement zélé...c'est lui qui avait la canette d'acrylique rouge pour marquer QUEBEC LIBRE...évidemment, j'ai pas à raconter tous les détails...j'ai été arrêté par deux policiers en civil...et ensuite, deux haut-gradés sont venus me prendre sur le bord de la fontaine...devant dix ou douze mille personnes, j'ai donné un coup de poing dans les côtes de celui qui me tenait le bras...j'ai sauté dans l'eau et j'ai fait ce que je voulais...conférence de presse...ça été très positif...tout le monde a su mon engagement politique...je travaillais avec les indiens qui ont fait la prise d'alcatraz à ce moment-là...et la plupart habitaient chez moi...ils avaient été obligés de quitter leur entrepôt, sous la pression de la ville...donc, je les gardais...j'étais solidaire avec les indiens...après, quand la sculpture a été inauguré...j'étais parti à big sur / pour quelques semaines...je reviens à sans francisco et je vais voir alex primeau...des amis de ferlinghetti et d'allan ginsberg...des gens qui ont vu la montée des mouvements comme haight-ashbury, par exemple...et ensuite, je prends le taxi jusqu'à mon atelier...folsom street...plus d'atelier...la ville l'avait fait raser...plus d'atelier....

Plan de raccord

« réveil en sursaut après minuit...milicska vient d'appeler de san francisco...au terminus, signe merveilleux, elle a rencontré vaillancourt, l'avé gaspard de la nuit et pithécanthrope du québec »... dans « irish coffees »...1972.

Plan 4

[Armand Vaillancourt raconte certaines anecdotes californiennes].

Plan 5

armand vaillancourt parle encore des graffiti, de son projet de sculpture en république dominicaine, et lentement, on en arrive à l'atelier multidisciplinaire...lieu de rencontres de langevin, straram et vaillancourt dans les années 1972,1973 et 1974...

-Je suis revenu en décembre 1971, définitivement...et comme j'avais milité pour les prisonniers politiques, / j'étais comme une bombe à retardement...je suis habitué à contester depuis mon bas âge...j'ai vu des mineurs abusés dans ma région d'asbestos...j'ai protesté à l'école des beaux-arts...j'ai toujours contesté...il fallait donc que je m'engage dès mon retour de californie...je pensais que l'art devait servir la société...je le pense encore...les artistes doivent être les haut-parleurs de la conscience sociale...j'étais comme le pape de l'association des sculpteurs...même le ministre cloutier avait peur de nous...donc, on a fondé l'atelier multidisciplinaire, sur la rue sanguinet...les gagné, les painchaud, bien du monde...le front commun des travailleurs culturels du québec...j'ai revendiqué l'abolition de la conférence canadienne des arts...un beau coup...je tourne autour du pot, mais c'est pour donner une meilleur lumière...

Plan de raccord

« en janvier 1974, j'acceptais de travailler pour serge gagné le « big », dans le cadre d'un programme d'initiatives locales...l'atelier d'expression multidisciplinaire...expositions, spectacles, musiques, fêtes »... dans «questionnement socra-critique », 1974.

Plan 6

-Avec le travail que j'avais fait à san francisco, avec le travail de revendication que j'avais fait au québec auparavant, j'étais sensible au besoin d'interventions dans le milieu...donc, on a fait des tournées dans les cegep...partout au québec...avec la crème de / la culture populaire...et impopulaire au québec...dans un atelier, il y avait gilbert langevin et patrick straram...en plus de votre humble serviteur...on voit les affiches du temps...mais, il y avait des problèmes des fois...gilbert langevin arrivait avec un coup dans le nez...et parfois, c'était patrick straram qui arrivait avec un coup dans le nez...il y avait un sobre, un qui tenait la barque continuellement, et c'était moi...et une fois, je ne tenais pas du tout la barque...on avait tué mes deux chiens à côteau-du-lac, et je ne voulais pas aller à la conférence...j'étais abattu...je suis allé quand même...et là, patrick a eu une crise...à chicoutimi ou jonquière, patrick qui doit partir en ambulance...

Plan de raccord

« en me dressant sur ma chaise, un point au côté gauche me fait mal...la douleur part du point, monte sous le thorax, enserre le coeur, coupe l'épaule...je vais aux lavabos, rien...je suis en sueurs...le mal est intolérable...infarctus de myocarde? Respirer me lacère le flanc, le coeur, la nuque...il faut appeler le docteur »
dans « *questionnement socra-critique* », 1974.

Plan 7

-Gilbert Langevin a pris la parole...très enjoué, avec le verbe qu'on lui connaît...moi, j'étais complètement déchiré...et Straram qui était à l'hôpital...on était comme trois symboles de déchirement...d'une société / déchirée aussi...je trouve ça très symptomatique de notre société...trois malheureux ensemble...et si Patrick vient d'une source bourgeoise, il reste un être humain, de bonne volonté, sensible à la vie...je regrette des fois qu'il se détruise, en prenant un coup...mais, qui peut juger? Utrillo était soûl toute sa vie, et il a fait des œuvres merveilleuses...quand on entend parler de Patrick, on entend parler de Godard...ça a été son pape, son dieu, et peut-être le salut de sa vie...c'est sûr que les artistes veulent vivre le plus longtemps possible...mais ça donne quoi vivre longtemps? si on vit d'une façon médiocre...je pense que Patrick, c'est un déchirement total, c'est un homme profondément angoissé...mais, avec toute cette maladie...ce fumier...on est comme des tas...et, il y a des belles citrouilles qui poussent sur ces tas de fumier, aussi...moi, avec tous mes déchirements à l'intérieur, si je n'étais pas ce que je suis, je sais pas ce que je serais...je serais probablement un assassin...j'aurais toutes les qualités pour être la plus belle brute...mais, j'ai décidé de prendre mes énergies pour essayer de bâtir quelque chose...d'inventer...

Plan de raccord

« tout travailleur culturel et tout intellectuel illustrent cette dénaturation que ne remettent pas en questions les motions illusoire d'art et de création, conçues à seules fins de diviser, de séparer artistes et créateurs des classes travailleuses »
Dans « *questionnement socra-critique* », 1974.

Extrait 4 Description de l'appartement de Patrick Straram sur la rue Saint-Timothée, in Séguin, JG., *Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi*, tournée le 17 novembre 1987, séquence 17, plan 1, 1988, pp. 176-177. Voir *id.*, *Work in Progress : vidéo 4 : Une Labatt Bleu et un cigare...*, Cinémathèque québécoise, n.d.

La description du HLM de Straram contraste fortement avec les autres appartements qu'il a habité à Montréal. Plusieurs des affiches décrites dans cet extrait ont été apporté au *Blues Clair*. Straram terminera sa vie dans la misère.

Plan 1 *depuis déjà quelques semaines, il était prévu que j'irais tourner chez patrick, rue st-timothée...il m'a demandé d'être là, très tôt, car il voulait faire un plan dans son lit...j'arrive...il est là, étendu dans le lit, tout habillé...chandail rouge, pantalon foncé...la bière à la main, le cigare allumé...j'ai remarqué, en entrant, sur le mur, un morceau de disque columbia, un vieux 78-tours de son grand-père walter straram...et des photos partout...*

-Là, tu viens de me réveiller...encore une nuit avec deux ou trois pénibles périodes d'insomnie...une toux épouvantable que je soigne avec ma « labatt bleue » et mon cigare...et puis, la dernière, c'était de six à sept...à sept heures, je me suis rendormi, et c'est un miracle que je t'aie entendue arriver, parce que ça sonne pas fort...mais, je ne suis pas encore bien réveillé...

La lampe a perdu son abat-jour...les livres, partout...des journaux, des disques, des sacs remplis, des toiles, des encadrements, des vêtements, des boîtes de cigares, vides...et des restes de cigares dans les cendriers qui débordent...le fouillis...

-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 chaise / se cache le goulot de la bouteille, c'est une photo de moi, à l'origine publiée dans « l'Internationale situationniste »...c'est à paris, j'me demande si c'est pas sur le pont mirabeau...j'allais partir pour l'espagne...j'avais dix-huit ans...on voit déjà quel vieillard délabré je deviendrai...et puis, le reste, il y a bien des choses qui ont été enlevées...un paquet de livres qu'il faudrait enlever...

Extrait 5 **Pèlerinage à l'Asociación Española**, in Séguin, J.G., *Mourir en vie : Patrick Straram le Bison ravi*, tourné le 27 décembre 1987, séquence 30, plan 1-2, pp. 348-350. Voir *id.*, *Work in Progress : vidéo 5 : Faire son cinéma*, Cinémathèque québécoise, n.d.

Patrick Straram, Lucille Straram (sa première femme), Nadja (sa nièce), Thérèse Desjardin (sa compagne L.I.A.M. 4 au cours des années 70) et Pedro Dumont (patron de l'Asociación Española) effectuent un pèlerinage à l'Asociación Española (détruite au cours des années 80). La plupart de lieux que fréquentait Straram ont été détruit ou fermé leur portes.

Séquence 30 *toujours le 27 décembre [1987]*

plan 1 *patrick sort du bar « blues clair »...s'appuyant sur le bras de pedro...on prend place dans la station-wagon de pedro...les femmes ont pris un autre véhicule...dans la station-wagon...*

-Ça, c'est une église où parfois des musiciens noirs américains jouaient...rené thomas a joué là...c'est moi qui l'ai présenté...un guitariste belge qui est mort depuis...steve lacy a joué là aussi...mais toi, pourquoi t'as monté sur jeanne-mance?

-Mais, c'est là, patrick...ici, c'est park avenue...

-Mais, pourquoi t'as pas monté sur jeanne-mance?

-C'est ça...

-Pour arriver à l'association?

-Mais elle est là, l'association...

-Ah! que je suis con...je suis complètement con...tu vois, la maladie d'alzheimer...

-Oui, oui...

-Ah! merde...ils ont mis une palissade autour...

Plan 2 *tout le monde descend...panoramique sur l'espace nu où était jadis l'association espagnole...un espace vide entre deux buildings...sur la glace vive...rue sherbrooke ouest...moi, aussi j'ai un frisson...j'ai passé des années à la « casa », comme nous on appelait ça...lucia, domingo et compagnie...et bamboula.... / c'est un peu comme dans certains films italiens...le jour où l'on va au cimetière...la procession...et la douleur aussi...pedro marche en avant, avec patrick...les femmes sont restées derrière...patrick fort de canne, laisse voir que c'est pedro qui s'appui sur son bras...aux femmes...*

-Prenez pas de chance...

Une trentaine de pas...la tête basse...faut regarder où ils mettent les pieds...pedro mâche...patrick a les yeux sans l'eau...ils arrêtent au milieu du champ...

-Et! bien voilà...tout ce qui reste de l'association espagnole...

-Oui, monsieur...

-Où j'ai vécu dix ans presque toutes les nuits...et si j'avais pas vécu ces dix ans d'association espagnole...années soixante....grâce à toi, pedro...je ne serais certainement plus au québec...

Patrick a passé le bras gauche sur l'épaule de pedro...deux baisers sonores sur les joues de pedro...patrick ne bouge pas...il pense...le cigare entre les doigts de la main gauche...il regarde les marques sur le mur de l'édifice voisin...on y voit les traces de l'association espagnole...présence et absence...les marques de l'ancienne toiture...signes....il continue... /

-Tu te rends compte...je me souviens...il reste quelques images, surtout dans mes livres...

-C'est ça qui compte...

-Mais, quand même...je la regrette...l'association...

Demi-tour...les femmes s'approchent...comme si elles n'avaient pas été invités à la cérémonie...pedro et patrick reprennent le chemin du retour...vers la rue...lentement...par le bras...

-Non, non...prenez pas de chance, vous autres...

-On est quoi? Tu nous prends pour des tartes?

-Tu vois, nadja...c'était ici l'association espagnole...

-Mais c'était grand?

-Bien non...c'était tout petit...c'était juste cet espace...regarde sur les murs...

Tout le monde la tête en l'air...patrick, la canne qui pointe...pedro, en souliers sur la glace...thérèse, derrière ses lunettes fumées...lucille, qui grelotte...et nadja, qui blague...en voyage...dans le temps comme dans l'espace...patrick explique...

-Deux étages...on le voit sur le mur...là...et moi, tu vois...ça m'a sérieusement ému de venir ici...merci, pedro... /

Annexe V

**Lettre d'autorisation de reproductions des documents du Fonds Patrick-Straram à la
Bibliothèque nationale du Québec par Jacqueline Debelle,
exécutrice testamentaire de Patrick Straram**

a Michel Siron.,

Bibliothèque National du Québec.

J'autorise par la présente lettre Marc Vañoni,
candidat au doctorat de l'université d'Ottawa
de reproduire les documents du fond de
Patrick Straram (289-211-391) nécessaire
à la recherche de sa thèse.

JACQUELINE DE BELLE

J DeBelle,

83 ch. Lac du nouille
Lac Carré Que.

JOT 150

tél : 819-688-6367