

La scène comme nouvelle culture visuelle : entre effervescence urbaine, visibilité et circulation des images numériques

Scene as new visual culture. Between urban effervescence, visibility and circulation of digital images

La escena como nueva cultura visual : entre la efervescencia urbana, la visibilidad y la circulación de las imágenes numéricas

Hela Zahar and Jonathan Roberge

Number 57, Fall 2014

La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine : genèse, actualités et perspectives

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1035278ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1035278ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Athéna éditions

ISSN

0831-1048 (print)

1923-5771 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Zahar, H. & Roberge, J. (2014). La scène comme nouvelle culture visuelle : entre effervescence urbaine, visibilité et circulation des images numériques. *Cahiers de recherche sociologique*, (57), 115–131. <https://doi.org/10.7202/1035278ar>

Article abstract

The study of cultural scenes in the early 1990s has rapidly been assimilated to the field of popular music studies, in an attempt to find an alternative to the notions of counter-culture and subculture. The polysemy and plasticity of the term have given way to often disparate efforts at thematizing the sonority or « sound » of a city. Whereas sound does provide rhythm and effervescence to urbanity, doesn't images also provide, beyond a mere decor, a proper life to, and embodiment of, the city ? This article provides a reflection on the concept of scene from the somewhat neglected angle of the visual culture studies. How does images become performative, and come to stage in forming a cultural overproduction ? How does the circulation of images generate new experiences of sociality ? Taking examples from street art and calligraffiti in Montreal – together with echoes in Paris, Beyruth and Tunis. As an articulation of the local, the translocal and of the virtual, these emergent practices allow us to understand how the circulation and visibility of images can generate new political and cultural codes and stakes, in the new contemporary context of cultural heterogeneity, artistic hybridization and social controversies.

La scène comme nouvelle culture visuelle : entre effervescence urbaine, visibilité et circulation des images numériques

HELA ZAHAR, JONATHAN ROBERGE

Introduction

Comprendre et rendre compte de la culture urbaine n'est pas une mince affaire. Espace construit de part en part, la ville façonne sa propre écologie à la fois dynamique et riche de diverses significations qui parfois concordent et parfois pas du tout. Les sciences sociales faisant face à ce défi de définir la culture urbaine ont certes proposé différents discours au fil du temps sans pour autant que ceux-ci soient toujours parfaitement adéquats. C'est ainsi qu'est apparue dans les années 1990 la notion de scène culturelle comme effort visant à dépasser les apories allant avec les idées de contre ou de sous-culture issues de *Cultural Studies* anglaises encore près de leurs racines néo-marxistes¹. Le punk ? Une scène underground. Le disco ? Une scène sans doute plus populaire et évasive, mais possédant néanmoins ses propres repères, modes de faire et d'être. Pour peu, il faudrait dire qu'à la montée en force du concept de scène correspond l'ascension des *popular music stu-*

1. Voir Geoff Stahl, « It's like Canada reduced: Setting the Scene in Montreal », dans Andy Bennett et Keith Kahn-Harris (dir.), *After Subcultures: Critical Studies of Subcultural Theory*, New York, Palgrave, 2004, p. 51-64.

*dies*². Ce sont d'abord elles, et la manière dont elles sont venues retravailler de l'intérieur les *cultural studies*, qui ont permis d'étendre la portée et la malléabilité de l'idée.

Qu'est-ce donc qu'une scène? Pour Shank, elle représente une «over-productive signifying community»³. Et Straw de renchérir en ces termes :

scène désigne un groupe ou un type particulier d'activités sociales et culturelles, sans spécifier la nature des limites qui la circonscrit [...]. Une scène résiste à son explication, en partie parce qu'elle mobilise des énergies locales et les déplace dans de multiples directions⁴.

Ce qui importe, c'est encore et toujours l'effervescence. La culture urbaine, autrement dit, se laisse appréhender à travers ses scènes parce que ce sont elles qui lui insufflent mouvement, sens et vitalité. Le concept est bien alors à l'image de ce qu'il décrit, c'est-à-dire pour le moins expansif. Et c'est là que ses qualités et ses défauts se rejoignent. Si la scène est une idée essentielle, il est essentiel qu'elle trouve à être mieux problématisée – d'un point de vue théorique – et qu'elle puisse être éprouvée dans des différentes études de cas plus pratiques.

Ayant incubé de la sorte au sein des *popular music studies*, il n'est pas étonnant que l'étude des scènes ait d'abord voulu insister sur la ou les particularités du «son». C'est le cas par exemple aux États-Unis avec les travaux de Peterson sur le country au Kentucky⁵ ou ceux de Kruse sur le rock indépendant de Champaign-Urbana⁶. C'est encore le cas en France avec les travaux de Guibert sur la scène de musiques électroniques à Reims⁷ ou ceux de Bennett en Angleterre sur le «Canterbury Sound»⁸. Tout cela est parfaitement légitime et a beaucoup fait progresser les connaissances sur la dynamique des scènes. Cela dit, cette perspective a aussi le défaut de ses qualités. En insistant de la sorte sur l'aspect sonore en effet, n'y a-t-il pas d'autres dimensions qui soient obliées, sinon tout simplement omises? Qu'en est-il de l'image, entre autres? La visualité peut-elle être pensée comme un axe

2. Voir entre autres Andy Bennett, «Consolidating the Music Scenes Perspective», *Poetics*, vol. 32, 2004, p. 223-234; Andy Bennett et Richard Peterson (dir.), *Music Scenes. Local, translocal and virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004; Barry Shank, *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*, Hanover, Wesleyan University Press, 1994; Will Straw, «System of Articulation, Logic of Change: Communities and Scenes in Popular Music», *Cultural Studies*, vol. 5, n° 3, 1991, p. 368-388 et Will Straw, «Cultural Scenes», *Loisir et société/Society and Leisure*, vol. 27, n° 2, 2004, p. 411-422.

3. Barry Shank, *op. cit.*, p. 122.

4. Will Straw, *op. cit.*, p. 412.

5. Voir Richard A. Peterson, *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

6. Voir Holly Kruse, «Local Identity and Independent Music Scenes, Online and Off», *Popular Music and Society*, vol. 33, n° 5, 2010, p. 625-639.

7. Voir Jérôme Guibert, «"La classe rémoise": À propos du traitement médiatique des musiques populaires émergentes en France», *Contemporary French Civilization*, vol. 36, n° 1-2, 2011, p. 113-126.

8. Voir Andy Bennett, «Music, media and urban mythscapes: a study of the "Canterbury Sound"», *Media, Culture & Society*, vol. 24, 2002, p. 87-100.

perpendiculaire à celui du son ? Déjà l'idée que les villes d'aujourd'hui soient marquées par une effervescence et une surabondance de contenus visuels – réclames, enseignes, signalisations, etc. – incite à le penser⁹.

En faisant donc l'hypothèse que les scènes visuelles existent bel et bien, il doit devenir possible de réfléchir à nouveau frais la perspective scénique en sciences sociales. C'est ce qui sera fait dans ce texte, et ce, à partir de la perspective des *visual cultural studies*¹⁰. Tout le défi intellectuel consiste à penser les images non comme éléments passifs ou figés, mais comme quelque chose d'agissant et à même de changer les environnements urbains. La question (théorique) de la visualité est bien ainsi celle (pratique) de la mise en visibilité des scènes et de tout ce qui se passe en leur sein. L'exemple du Street Art est tout à fait emblématique à cet égard. Si chaque ville possède sa propre iconosphère par la manière dont les graffitis s'inscrivent sur ses murs et s'échangent des significations – comme c'est indubitablement le cas à Montréal –, il n'en demeure pas moins qu'existent plusieurs analogies d'une ville à l'autre. Entre autres phénomènes, il s'agit certainement de noter la ou les manières dont les œuvres des artistes du Street Art se dédoublent aujourd'hui en migrant des espaces physiques aux espaces virtuels grâce aux réseaux du Web 2.0. Photographiées et numérisées, les images circulent, s'hybrident et rejouent les codes politico-culturels rapidement et autrement. Ce que Bennet et Peterson nomment le « translocal¹¹ » prend ainsi de plus en plus d'importance à la faveur de nouvelles tendances comme le calligraffiti. Comme rencontre de la tradition écrite arabe et nouvelle forme d'iconicité dans les grandes capitales francophones que sont Montréal, Paris, Beyrouth et Tunis, c'est d'ailleurs ce dernier exemple qui servira d'ultime illustration au propos parfois plus théorique de ce texte.

Ce qui suit se présente en trois parties à la fois distinctes et reliées. D'abord, il sera question de mise en scène urbaine au sens quasi théâtral du terme et de la manière dont les images participent activement de cette théâtralité. Le Street Art comme forme relativement récente de culture visuelle le montre par exemple en venant « occuper » l'espace urbain, c'est-à-dire surtout en venant pervertir sa symbolique. Ensuite, dans la seconde partie,

9. Debord est certes une première référence qui vient en tête ici : « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. [...] Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images » (Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 53-54).

10. Voir entre autres Nicholas Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, Rome, Meltemi, 2002 [1999] ; Jessica Evans et Stuart Hall, *Visual Culture. The Reader*, Londres, Sage, 1999 ; William John Thomas Mitchell, « Interdisciplinarity and Visual Culture », *College Art Association, Art Bulletin* 77, n° 4, 1995, p. 534-552 et Chris Jenks, *Visual Culture*, Londres, Routledge, 1995.

11. Une scène translocale est constituée d'un ensemble de scènes locales reliées par des processus de communication souvent numériques (voir Andy Bennett et Richard Peterson, *op. cit.*).

l'attention sera détournée vers les nouveaux effets de cadrage et de circulation induits par l'usage des nouveaux médias dans les espaces publics et, en particulier, dans leur relation aux œuvres de Street Art : hyper-esthétisation, création de nouvelles communautés interprétatives, etc. Enfin, dans la dernière partie, des exemples de ce qui précède seront développés en relation à la « montréalité » avec une œuvre de Miss Me et à la pratique émergente du Calligraffiti avec l'artiste El Seed, notamment.

Image de la scène et scène de l'image

Comme il a pu apparaître en cours d'introduction, le champ des *visual cultural studies* n'est ni assez ancien ni assez établi pour pouvoir se dispenser d'une réflexion perpétuelle sur la nature même de son objet. À la question « qu'est-ce donc que la culture visuelle ? », une des réponses les plus succinctes, mais pas des moins ambiguës ou ambitieuses, est celle de Mirzoeff lorsqu'il souligne que « ce n'est pas juste une partie de votre vie quotidienne, c'est votre vie quotidienne¹² ». La perspective est résolument holistique. Pour Mirzoeff, le monde du *vu* est exactement cela, à savoir un monde en bonne et due forme. La culture visuelle est cette totalité dans laquelle baignent les individus puisqu'elle se donne à voir selon la double modalité d'être signifiante et agissante. Certes, cela ne dispense pas de trouver un lieu plus précis où puisse s'opérer ce qui est pour ainsi dire la « magie » de la culture visuelle, mais celui-ci est aisément localisable en considérant toute l'importance qu'ont prises les villes en Occident et ailleurs. Un théoricien des *visual cultural studies* comme Mitchell en conviendrait, lui qui a aussi beaucoup écrit sur la profusion des signes inséparables de l'urbanité¹³. En cela, il rejoindrait des auteurs sans doute plus classiques en études urbaines comme Lefebvre qui lui-même a noté à quel point les villes étaient devenues des espaces visuels touffus et bigarrés : « [1]a société a été complètement urbanisée [...] La rue est un endroit pour jouer et apprendre [...] La rue est désordre [...] Le désordre est vivant. Il donne forme. Il surprend¹⁴. »

Comment donc rendre compte de cette culture visuelle urbaine sans en faire un décor, un arrière-plan aussi morne que peu réaliste ? Une des perspectives les plus intéressantes et complémentaires à ce qui précède est certainement à insister sur la théâtralité et ce que Joseph nomme « la dimension "scénique" des espaces urbains¹⁵ ». Celle-ci se décline en différentes prises

12. Nicholas Mirzoeff, *op. cit.*, p. 3.

13. Voir entre autres William John Thomas Mitchell, *Me++ : The Cyborg Self and the Networked City*, Londres, The MIT Press, 2003 et du même auteur, *Placing Words: Symbols, Space, and the City*, Londres, The MIT Press, 2005.

14. Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974, p. 19.

15. Isaac Joseph, « Reprendre la rue. Introduction », dans Isaac Joseph (dir.), *Prendre place. Espace public et culture dramatique*, Paris, Éditions Recherche, 1995, p. 12-13. Voir aussi Jonathan Roberge, « Roland Barthes au théâtre

de vue, rencontres, lieux mythiques, passages, bruits, odeurs, etc. qui sont chaque fois mis en récit, mis en scène et en imaginaire. La théâtralité urbaine, autrement dit, est toujours plus près de la catégorie du « jeu » que de celle – sans doute plus rigoureuse et figée – de « texte ». C’est son lien avec le rituel, à savoir que la théâtralité urbaine est autant une forme d’intersignification de ses signes et symboles *à la* De Saussure que d’interaction sociale entre concitoyens¹⁶. *In fine*, ce sont les notions d’expérience et de performance qui sont centrales. La ville est non seulement perçue, mais vécue *comme* au théâtre non pas seul, mais avec d’autres. Soit l’exemple du quatrième mur. La scène s’ouvre à cet endroit, elle donne à voir au public tout en devant abandonner l’idée qu’elle puisse contrôler ce qui est justement donné à voir. Le quatrième mur est bien alors performance et expérience¹⁷. Il requiert l’engagement du public qui le modèle en retour. En l’occurrence, c’est cette idée de quatrième mur qui doit permettre de cerner au mieux ce dont il s’agit en parlant en sciences sociales de culture et de scène visuelle. Plus particulièrement, c’est cette idée qui doit pouvoir rendre compte de la scène du Street Art à Montréal et ailleurs.

Ce n’est pas le lieu ici de retracer l’ensemble des éléments ayant façonné l’histoire du Street Art de ses origines new-yorkaises dans les années 1960 à aujourd’hui. Il s’agit plutôt et surtout de dire à quel point le Street Art et l’urbanité sont consubstantiels, comment un *est* l’autre et inversement. Irvine a su peut-être mieux que quiconque l’exprimer :

[I]es artistes de rue utilisent la ville comme un studio visuel étendant ainsi les principes combinatoires de multiples images et styles graphiques pour renforcer l’appropriation et l’hybridité dans toutes les directions : des sources d’images, des styles contemporains ou historiques, des références à la culture locale ou globale, toutes remixées dans des contextes et des formes jamais anticipées auparavant. L’art de rue assume ainsi un dialogisme fondamental dans lequel chaque nouvelle démarche pour produire une œuvre et l’insérer dans le contexte de la rue est une réponse, comme un engagement envers une démarche précédente autour du débat concernant l’espace public visuel d’une ville¹⁸.

de la Cité», numéro spécial des *Cahiers de recherche sociologique*, J.-F. Côté, J.-F. Morissette et J. Roberge (dir.), «Théâtralité et société: positions de la sociologie», n° 51, 2011, p. 139-156; Louis Quéré, «L’espace public: de la théorie politique à la métathéorie sociologique», *Quaderni*, n° 18, 1992, p. 75-92; Michel de Certeau, *L’invention du quotidien, Arts de faire*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1990 [1980] et de même que Josette Féral, «Theatricality: The Specificity of Theatrical Language», *SubStance*, vol. 32, n° 2-3, 2002, p. 94-108.

16. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995 (1^{re} éd. 1916).

17. C’est ce que souligne également un théoricien de la ville comme Blum en disant que la «performance met au défi l’auto-contrôle et ce faisant, sature la scène d’une aura de danger. La performance met l’accent sur la passivité du spectateur en donnant un corps à voir pour être vu par tous. La performance rend impossible de maintenir l’invisibilité du corps, rendant l’invisible visible» (Alan Blum, *The imaginative structure of the city*, Montréal et Kingston, McGill-Queen’s University Press, 2003, p. 17).

18. Martin Irvine, *Remix and the Dialogic Engine of Culture*, The Routledge Companion to Remix Studies, 2014, p. 30. Sauf indication contraire, les traductions sont des auteurs.

Ce que le Street Art a apporté aux villes est une effervescence visuelle pour ainsi dire indomptée et presque indomptable. Que ce soit sur les wagons de trains, sous les viaducs, dans les passages souterrains, aux abords des grandes infrastructures routières, les artistes s'affichent et montrent le caractère sauvage de leurs œuvres. À Montréal, il existe quelques endroits où la ville a mis à la disposition des artistes de rue des murs communément appelés «murs légaux» où ils peuvent pratiquer et réaliser leurs œuvres, les prendre en photo et les publier sur le Web. Le mur de Lachine dans le parc Duff Court, le mur Papineau ou encore le viaduc Rouen dans le quartier Hochelaga en sont des exemples représentatifs. Ces murs font partie d'une démarche préventive de l'administration municipale et de ses arrondissements pour offrir des solutions de rechange au graffiti illégal. Mais en dehors de ces quelques exceptions, la ville est recouverte de graffitis *autres*, comme dans toutes les grandes métropoles. Cette performativité du graffiti est ce qu'Irvine appelle le «getting up»: «l'énergie et la force conceptuelle de l'œuvre dépendent souvent de l'acte "se lever" – l'œuvre comme performance, comme événement, est entreprise comme un pari et un risque [...] En tant que performance éphémère et contingente, l'action est le message¹⁹.» De fait, la distance d'avec les idées de théâtralité et de quatrième mur est mince sinon tout à fait inexistante. Le Street Art *prend place*, il *entre en scène* et façonne un dialogue avec son environnement et ses auditoires.

Une fois de plus, le travail d'Irvine peut servir à guider l'exploration d'un tel dialogue. Celui-ci distingue deux concepts d'égale importance, soit le *merge* et le *remix*²⁰. En couvrant différentes surfaces dans la ville, le Street Art s'incruste et s'inscrit dans le contexte urbain pour finir par se fondre en lui – mais d'une manière qui n'est pas passive, encore une fois. En prenant *sa* place, en effet, il signe une esthétisation des espaces publics qui n'existerait pas sans lui. Le Street Art n'est pas l'art public au sens plus classique et institutionnalisé par exemple. Pas de subvention ni de permis ici; pas de projet du 1 % devant les bâtiments publics ni de droit d'auteur. La manière dont il *merge*, c'est-à-dire dont il fusionne avec son environnement, est unique et n'obéit surtout qu'à ses propres règles. D'où aussi le lien avec la culture du remix.

Il faut voir qu'il y a une importante autoréférentialité au sein de la communauté des graffiteurs. À Montréal, cela peut entre autres s'expliquer par le nombre relativement restreint d'acteurs sur la scène, c'est-à-dire que si les artistes ne se côtoient pas toujours directement, ils se connaissent de réputation tout le moins. Et puis le nombre n'est que la pointe de l'iceberg ici :

19. Martin Irvine, «The Work on the Street: Street Art and Visual Culture», dans Barry Sandywell et Ian Heywood (dir.), *The Handbook of Visual Culture*, London, New York : Berg, 2012, p. 234-278.

20. Martin Irvine, *Remix...*, *op. cit.*

l'autoréférentialité dont il est question est également d'ordre esthétique. Cela se voit à travers la juxtaposition et le travail de différents styles²¹. Cela se voit aussi dans la manière dont l'accumulation même des œuvres constitue une forme d'empiètement des unes sur les autres dans ce qui est du coup une illustration quasi parfaite du palimpseste urbain²². Comme il s'agira de le voir dans la dernière partie de ce texte, ce qu'a produit l'artiste Miss Me au festival Mural Arts de Montréal en juin 2014 est typique de cette effervescence par des couches successives d'images éphémères.

Un dernier point sur la nature de cette théâtralité et de cette esthétique urbaine mises en scène par le Street Art. Logiquement et pratiquement, le quatrième mur au sens où il est entendu ici ne peut être dénué d'éléments politiques. Esthétique et politique sont même parfaitement consubstantielles en allant rejoindre les dimensions même les plus ordinaires de la vie quotidienne²³. Ainsi, la question est davantage de comprendre son «à propos», ce sur quoi porte cette esthétique politique en définitive. Pourquoi et à propos de quoi vaut-il la peine de s'engager et d'«engager» autrui? Par un certain détour par le biais de la philosophie politique, il serait possible de dire qu'il est encore et toujours question de mise en visibilité. C'est ce que note un théoricien de la reconnaissance comme Voiroi par exemple pour qui «la question de la visibilité semble être entrée dans l'univers des [interrogations] systémiques abordées lorsqu'on se penche aujourd'hui sur les conflits sociaux et les dynamiques de l'espace public²⁴». Sortir de l'ombre pour exister. Peindre sur les murs de la ville pour la changer.

Depuis plusieurs années, beaucoup de ceux qui ont écrit sur le graffiti et le Street Art ont insisté pour montrer le caractère avant-gardiste, critique et dénonciateur du format. C'est le cas notamment de Ferrell et Weide qui eux parlent d'une «sorte de résistance esthétique à l'effet homogénéisant de la culture des corporations et de leurs cadres légaux²⁵». Cela existe certes et est très souvent présent dans la manière dont le Street Art se positionne. Il faut voir, par contre, que la propension critique n'est pas seule ou tou-

-
- 21. Pour reprendre l'exemple du viaduc Rouen comme galerie à ciel ouvert, elle est fréquentée autant par les néophytes qui viennent y apprendre et perfectionner leur technique que par des artistes plus connus qui la visitent pour y laisser leurs marques. Ainsi, au cours de la dernière année, on a pu y voir, entre autres, le passage de Astro, Lovebot, Turtle Cap, Waxhead et 123Klan ainsi que des œuvres de nouveaux artistes comme Rouks.
 - 22. Voir Ella Chmielewska, «Graffiti and Place», *Space and culture*, vol. 10, n° 2, 2007, p. 145-169 de même que, plus largement, Gerald D. Suttles, «The cumulative texture of local urban culture», *American Journal of Sociology*, vol. 90, 1984, p. 283-304.
 - 23. Voir entre autres David Hesmondhalgh, «Audiences and Everyday Aesthetics: Talking about Good and Bad Music», *European Journal of Cultural Studies*, vol. 10, n° 4, 2007, p. 507-527.
 - 24. Olivier Voiroi, «Les luttes pour la visibilité. Esquisse d'une problématique», *Réseaux*, vol. 1 n° 129-130, 2005, p. 91.
 - 25. Jeff Ferrell and Robert D. Weide, «Spot theory», *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, vol. 14, n° 1-2, 2010, p. 1.

jours opérante. C'est pourquoi la question de la visibilité est plus profonde, à savoir que le Street Art à la fois dénonce les tensions sociales, culturelles et politiques et est lui-même pris dans de nombreuses tensions. Les œuvres existent d'abord et avant tout pour se faire voir elles-mêmes. Dans des festivals montréalais comme Mural Art par exemple, l'exposition d'œuvres boulevard Saint-Laurent rend compte de quelque chose de plus populaire, sinon commercial, mais qui reste du domaine de la mise en visibilité. La dimension politique persiste dans ce cas, à ceci près qu'elle se complexifie en donnant à l'ensemble de ce qu'est le Street Art une image plus ambiguë.

Le numérique comme nouveau cadrage et circulation accrue

À avancer dans l'exploration de la scène visuelle du Street Art et de son effervescence, un étrange paradoxe se profile, à savoir que cette effervescence est partie liée au caractère à la fois éphémère et ambigu de ses œuvres. Comment transmettre et communiquer des images aussi peu stables? De fait, la contradiction passe d'apparente à proprement performative si est pris en considération le rôle fondamental que prend l'image photographique à l'intérieur même de la scène.

Même si le Street Art demeure une pratique marginale, la photographie de ses manifestations est-elle une pratique assez répandue. Comme le note Chmielewska, la photographie parvient à quelque chose d'unique en étant à même de cadrer le temps – «framing temporality²⁶». La photographie témoigne, elle laisse une trace. Son cadre ne sert pas que de contenant, il donne une forme au contenu. Selon Chmielewska toujours, «tandis que la force du graffiti est de s'inscrire dans l'espace visuel de la ville, la photographie ajoute au graffiti une anthologie d'images (urbaines) et l'élève au statut de «méritant d'être regardé». Cela, à son tour, affecte la notion même de ce qui appartient légitimement à l'espace public²⁷. » Les mots sont importants : ajout, élévation, appartenance légitime, etc. Tout cela est très près de ce qui a été vu ci-haut en termes d'esthétisation. Ici, il conviendrait même de parler d'hyperesthétisation dans la mesure où la reproduction photographique devient œuvre d'art dans le mouvement exact où elle dit d'un graffiti qu'il appartient à l'art. Le cadre sert donc d'une forme d'augmentation iconique et cela est particulièrement visible aujourd'hui – à Montréal ou ailleurs – en ce que les photographies deviennent tellement précises et serrées qu'elles ont tendance à décontextualiser leurs objets.

26. Ella Chmielewska, «Framing temporality: Montréal graffiti in photography», dans Annie Gérin et James S. McLean (dir.), *Public Art in Canada: critical perspectives*, Toronto, The University of Toronto Press, 2009, p. 271-290.

27. *Ibid.*, p. 272.

L'image certes, mais encore faut-il comprendre par qui et comment ? Et là-dessus force est de reconnaître à quel point les choses ont changé depuis l'avènement du numérique. L'émancipation par rapport à la pellicule a provoqué une croissance exponentielle des clichés, et ce, de manière inversement proportionnelle à leur coût. Aujourd'hui, la photographie numérique est en soi devenue une forme de communication visuelle, dans le même mouvement où elle est devenue partie intégrante des *locative* ou *mobile media*, c'est-à-dire les technologies associées aux téléphones intelligents principalement²⁸. Il semble ainsi important, dans ces nouvelles circonstances et à la manière de Hjorth et Pink, « d'attirer l'attention sur les façons dont la photographie numérique devient partie prenante de la manière dont les environnements et les socialités sont expérimentés, produits et représentés dans un monde ou en-ligne et hors-ligne font partie du même espace²⁹ ». Les scènes visuelles, en général, et la scène du Street Art montréalais, en particulier, n'y échappent pas.

Deux observations alors. D'une part, le fait que la photographie numérique se déplace plus aisément dans l'espace contribue à redéfinir ce qu'il faut entendre par l'opération de *merge*. La ville 2.0 signe en effet toute une série de nouveaux enchevêtrements entre le mouvement et le lieu, le matériel et le virtuel, la réalité et la signification et cela, la photographie du Street Art l'illustre parfaitement. D'autre part, il faut voir que pour beaucoup, ces photographies d'œuvres sont maintenant prises à la dérobée, furtivement et sans trop de préméditation. L'esthétique mise en scène se rapproche du coup du palimpseste ou du *remix*. Il y a quelque chose de somme toute banal dans le choix de tel ou tel cadrage spécifique comme si d'aucun acceptait le double caractère éphémère *et* de l'œuvre *et* de sa reproduction. Murray parle de l'élaboration d'une « everyday aesthetics³⁰ » allant de pair avec la prolifération des images numériques et il faut croire que cela cadre encore une fois parfaitement avec ce dont il s'agit ici.

C'est donc un peu tout le monde qui plonge et qui se sert dans cette banalisation de l'image numérique, c'est-à-dire autant le graffiteur lui-même que l'admirateur ou le simple quidam qui s'adonne à passer par là. Un n'est pas l'autre, bien sûr, et son importance relative sur la scène – sa capacité à se proclamer « scenester », comme il est dit en anglais – est nécessairement iné-

28. Adriana de Souza e Silva, « Location-aware mobile technologies: Historical, social, and spatial approaches », *Mobile Media and Communication*, vol. 1, n° 1, 2013, p. 116-121 et Ran Wei, « Mobile media: Coming of age with a big splash », *Mobile Media & Communication*, vol. 1, n° 1, 2013, p. 50-56.

29. Larissa Hjorth et Sarah Pink, « New Visualities and the Digital Wayfarer: Reconceptualizing camera phone photography », *Mobile Media & Communication*, vol. 2, n° 1, 2014, p. 46.

30. Voir Susan Murray, « Digital Images, Photo-Sharing, and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics », *Journal of Visual Culture*, vol. 7, 2008, p. 147-163.

gale. Néanmoins, le passage au numérique fait en sorte de brouiller davantage les frontières entre les différents rôles en plus de faire la part belle à une pratique amateur allant en se raffinant et en se complexifiant. Il y a ainsi une ouverture au sein même de la photographie numérique qui est emblématique de ce que Jenkins entrevoit en termes de passage à une culture de la convergence :

[c]ette transition signale un mouvement vers un modèle de culture participative, un modèle qui voit le public non pas comme de simples consommateurs de messages préconstruits, mais comme des gens qui donnent forme, construisent, réencadrent et remixent le contenu médiatique de façons qui n'avaient pas encore été imaginées. Et ils ne le font pas en tant qu'individus isolés, mais bien à l'intérieur de communautés et de réseaux plus larges, ce qui leur permet de diffuser le contenu bien au-delà de leur proximité géographique³¹.

Il va sans dire que la communauté dont parle ici Jenkins n'est pas proprement communautaire, ou identitaire. Co-agir et participer revient à forger des communautés d'interprétation, c'est-à-dire des regroupements de goût et de connivence pour le moins labile et prenant forme autour d'échanges de commentaires, de critiques et de photos. De beaucoup de photos. C'est bien cela l'effervescence en fin de compte et c'est ce qui anime la scène visuelle du Street Art à Montréal, notamment. La circulation des images numériques dans l'espace virtuel dédouble et enrichit ce qui n'était à la base que de l'aérosol sur du béton. Si l'enjeu demeure la mise en visibilité, c'est autant les dimensions qualitative et quantitative de celui-ci qui se voient fondamentalement retravaillées par l'apport de technologies.

Les exemples de ce passage au paradigme de la circulation abondent et forment eux-mêmes un réseau à itérations rapides³². Au sein des nouveaux médias dits « sociaux » ou « de masse », ce sont d'abord des pages Facebook dédiées au Street Art qui renvoient le plus souvent les unes aux autres. « Graffiti Montréal » est une communauté d'interprétation sur cette plateforme qui compte 585 membres. « Montreal Street Art/Montréal art de la rue » en est une autre (Facebook et Flickr) et « Street Art Montréal » encore une autre qui s'annonce en ces termes : « [1]e concept est simple : dès que vous voyez une œuvre de Street Art dans votre ville vous pouvez la photographier et la rajouter sur cette page³³ ». La même page est par ailleurs fortement liée à un autre site³⁴. Parallèlement, les artistes et photographes amateurs sont très présents sur Insta-

31. Henri Jenkins, *La culture de la convergence, Des médias au transmédia*, Traduction de C. Jaquet, Paris, Armand Colin, 2013, p. 2.

32. Voir entre autres Will Straw et Alexandra Boutros (dir.), *Circulation and the City: Essays on Urban Culture*, Montréal, McGill-Queen's Univ. Press, 2010 ou David Beer et Roger Burrows, « Popular Culture, Digital Archives and the New Social Life of Data », *Theory, Culture & Society*, vol. 30 n° 4, 2013, p. 47-71.

33. Voir www.facebook.com/StreetArtMontreal.

34. Voir www.jpjweb.com.

gram et ont même fait l'objet d'un dossier intitulé « Best Montreal Graffiti Instagram Accounts You Need To Follow³⁵ ». Tout cela fonctionne selon le triple principe de la popularité, de la connectivité et de la propulsion-rétroaction de contenus visuels. Plus organisés et plus près d'un effort concerté en vue d'une légitimation artistique se trouvent des sites comme Google Art Project/Street Art qui parcourent le monde en faisant une escale dans la métropole québécoise. Si la cohérence recherchée est davantage internationale, cela va de pair avec la visée du Groupe de *Mountain View* et son propre besoin de légitimité³⁶.

Enfin, un troisième type de média propose une mise en visibilité de la scène du Street Art via l'exploration des capacités technologiques du Web. C'est le cas notamment de l'application mobile Graffimap qui, à l'instar plus ou moins de Google, permet aux amateurs de géolocaliser les œuvres et ainsi de les partager. Plus audacieuse encore est l'œuvre du Social Web Studio qui a fait une courte vidéo de murales montréalaises à partir d'un drone pour ensuite la rendre disponible sur des plateformes telles Viméo.

À terme, ce que ces exemples viennent alors montrer c'est comment et à quel point effervescence, connectivité et visibilité sont inséparables aujourd'hui. Cela ne dispense pas par contre d'approcher les images et les acteurs de la scène du Street Art de plus près ou de manière davantage qualitative et c'est ce que se propose de faire la section qui suit.

La scène ici (et/est) ailleurs : Miss Me et le Calligraffiti de El Seed

La scène visuelle est « à propos » d'une effervescence et d'une circulation accrue des images. Quelles en sont alors les conditions de possibilité ? Comment, surtout, la performativité d'une scène peut-elle faire échos à ce qui est typique dans *sa* ville ; ici ce qu'il faudrait appeler la *montréalité* ou la *montréalitude* de Montréal ? L'approche semble n'avoir d'autre choix que d'être holistique tout en étant résolument pratique et *in situ* puisque c'est bien d'une multitude d'événements culturels différents qu'émerge le jeu complexe des acteurs impliqués, à savoir aussi que la scène visuelle montréalaise est faite de nombreux points de tensions – entre artéfacts et lieux physiques par exemple – et que ceux-ci génèrent de nombreux remixages culturels.

Il est possible de donner une signification plus précise à cette négociation perpétuelle de la montréalitude en situant l'observateur dans un lieu spécifique. Par exemple, cet observateur pourrait être à l'angle de la rue Sainte-

35. Voir Cam Novak, www.mtlblog.com/2014/04/best-montreal-graffiti-instagram-accounts-you-need-to-follow/.

36. Voir Jonathan Roberge et Louis Melançon, « Being the King Kong of Algorithmic Culture is a Tough Job After All. Google's Regimes of Justification and the Meanings of Glass », *Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies* (<http://con.sagepub.com/content/early/2015/07/01/1354856515592506.full.pdf+html>) de même que Dominique Cardon, « Dans l'esprit du PageRanks », *Réseaux*, n° 177, 2013, p. 63-95.

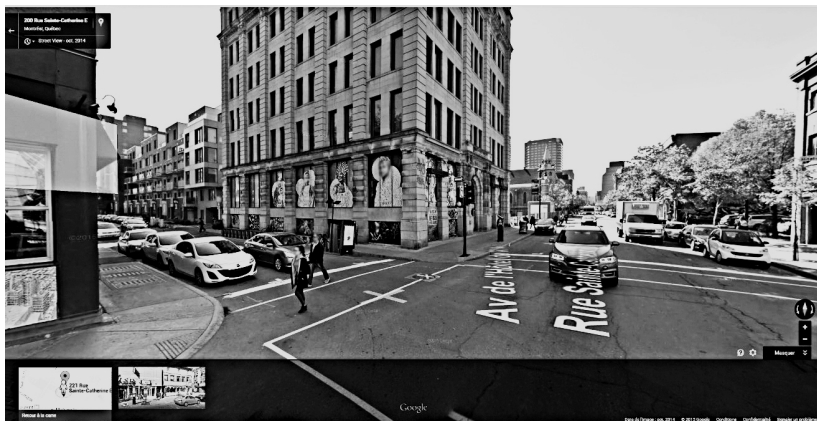


Figure 1
Édifice La Patrie, angle Sainte-Catherine et Hôtel de Ville, Montréal
(orientation sud-ouest), Maps data ©2014, Google.

Catherine et de l'avenue de l'Hôtel de Ville en plein centre-ville de Montréal et pourrait porter son regard vers l'édifice La Patrie (voir la figure 1).

Une description sémiologique devrait permettre d'identifier le style architectural de cet édifice, son histoire ainsi que le fait qu'il est recouvert de graffitis, de tags et d'œuvres plus élaborées de Street Art sur les fenêtres. Il faut savoir par exemple que cet édifice hébergea un journal important de Montréal jusque dans les années 1960. Par la suite, l'édifice fut acheté par l'Université du Québec à Montréal pour ensuite être revendu à l'église de Scientologie en 2007. L'édifice est abandonné depuis cette date, l'église de scientologie n'ayant pas fait les rénovations demandées par la Ville de Montréal.

L'observateur pourrait certes se demander pourquoi cet édifice prestigieux est recouvert de graffitis et d'œuvres de Street Art? Le fait de savoir que l'édifice est abandonné et qu'il est la possession de l'église de Scientologie lui permettrait sans doute de formuler l'hypothèse que, dans ce contexte, cet édifice est une « cible » intéressante pour les artistes de rue. Et c'est ce qui s'est passé, de fait, à l'occasion du festival Mural Arts de juin 2014 alors que ses fenêtres furent choisies par l'artiste Miss Me³⁷ pour y inscrire ses œuvres.

.....
37. L'artiste suisse-montréalaise opte pour le nom Miss Me afin de dénoncer la sous-représentation des femmes dans le Street Art et éduquer le passant quant à la production d'art de rue par des artistes femmes. Ayant plongé dans la danse, chanté le jazz, fait partie d'un cirque, l'artiste pousse ses personnages à explorer leur corps et découvrir leur sexualité comme dans son projet « Dessert For Breakfast ». Son travail se caractérise aussi par une série d'œuvres sur les icônes de la culture populaire avec par exemple son projet « Jazz Saints » où elle reproduit les visages de certains grands noms de jazz dans le style d'icônes orthodoxes.

Les images, inscriptions et significations – l'iconosphère³⁸ spécifique de cet édifice autrement dit – appartiennent depuis à la scène visuelle du Street Art de Montréal, scène constituée de plusieurs événements (tels que Under Pressure, Meeting Of Styles, Café Graffiti) dont justement le festival annuel de Mural arts. Miss Me a identifié un point de tension important dans la vie sociale de Montréal: un lieu chargé d'histoire, associé à sa vie intellectuelle et sous la propriété de l'église de Scientologie avec toutes les significations controversées qui sont associées à cette organisation (obscurantisme, sectarisme, etc.). Sous l'impulsion du Street Art, ce point de tension a ainsi permis de « faire lever » la scène visuelle montréalaise et d'accentuer son effervescence.

Ce qu'il importe en particulier de voir est la manière dont non seulement l'œuvre de Miss Me existe dans l'espace, mais également dans le temps, formant ainsi de véritables palimpsestes contemporains. À la suite du travail de juin 2014, d'autres artistes de rue sont en effet venus « réécrire » et remixer son travail, ajoutant d'autres significations iconiques tout en poursuivant un certain travail de copiste contemporain³⁹. L'œuvre est, ou plutôt fut éphémère. Presque par définition. Aussi qu'à l'ère des communications numériques, toute œuvre physique se trouve maintenant à être dédoublée virtuellement, c'est-à-dire reproduite et relancée dans le Web augmentant à la fois sa circulation et son caractère éphémère. Un observateur remarquant que les œuvres sur les fenêtres de l'édifice de la Patrie sont signées Miss Me peut décider d'aller sur le Web et de consulter l'ensemble des images disponibles de cet artiste – avec Google image, par exemple. Il pourrait par la suite se rendre en d'autres lieux physiques de la ville de Montréal et prendre contact avec d'autres œuvres de cet artiste, participant ainsi à l'effervescence en ligne et hors ligne de la scène visuelle du Street Art. Dans une perspective davantage sociale et politique, il pourrait également apprendre sur le Web que cet artiste consacre beaucoup d'œuvres aux portraits de femmes d'origines ethniques différentes ayant contribué significativement à l'évolution sociale de leur société.

38. « L'iconosphère est l'environnement palpable de l'information qui inclut tous les éléments d'un paysage visuel. À l'intérieur de ce terme, la notion d'icône doit être comprise non comme simple signe mimétique, mais plutôt sous la notion d'ikona (un type de peinture religieuse de l'Église orthodoxe de l'Est) qui inclut le langage (écriture) et la représentation visuelle (image) sur le même plan de la peinture, les deux étant nécessaires afin de compléter l'espace narratif et visuel et ainsi la signification de l'ikona [...] Le concept d'iconosphère suggère aussi le caractère immersif formé par le visible et l'envisageable, des potentialités rendues visibles (imaginées et imaginées) et des éléments présents simultanément, leurs spatiotemporalités, leurs catégories, leurs hiérarchies, leurs modèles et leurs séquences ». Ella Chmielewska, « Graffiti and Place », *Space and culture*, vol. 10, n° 2, 2007, p. 155-156.

39. Chmielewska (*ibid.*) a montré comment le même emplacement physique sur une rue de Montréal donne lieu à une succession d'œuvres de Street Art initialement basée sur une œuvre élaborée de l'artiste de rue OMEN, remixée par de nombreux tagueurs et finalement repeinte par un artiste de rue « autorisée ».

Un autre exemple qui touche à cette propension virtualisante des scènes, mais qui cette fois renvoie davantage aux liens entre virtualité et translocalité, est celui des œuvres de l'artiste El Seed. Comme toutes les formes de Street Art aujourd'hui, le calligraffiti s'inscrit initialement sur les murs des villes pour se prolonger par la suite dans l'espace numérique. Il se caractérise par le mélange de la calligraphie traditionnelle, qu'elle soit arabe, européenne ou asiatique, et du graffiti urbain tel qu'il est apparu au début des années 1960 entre autres dans le métro new-yorkais. Mathématique, symétrique, rationnelle, la calligraphie puise dans la rigueur de l'alphabet sa matière première et dans les mots son aspect final. Le calligraffiti d'inspiration arabe s'est principalement répandu, quant à lui, dans les grandes capitales francophones du Maghreb, de l'Europe et plus récemment de l'Amérique du Nord, dont à Montréal. Selon El Seed, il s'agit de quelque chose comme

une réaction à la mondialisation de la culture « occidentale », qui a insidieusement envahi la plupart des pays. Au service de l'homogénéisation d'un monde initialement pluriel, elle a efficacement muselé, enrayé, l'expression des différences. C'est pour cette raison que j'ai délibérément choisi de ne peindre qu'en arabe, bien qu'il m'arrive de réaliser un graffiti en anglais ou en français. C'est une prise de position contre le rôle particulièrement hégémonique du langage, et son inévitable responsabilité dans la diffusion d'une monoculture mondialisée [...] l'impression visuelle initiale doit constituer un indice quant au sens du mot ou de la phrase, elle doit attirer la curiosité. Je manipule chaque lettre avec un soin tout particulier afin d'amplifier la résonance du message⁴⁰.

Bien qu'il soit possible de mettre en question certains pans de l'interprétation, force est de reconnaître sa capacité à poser d'emblée son objet comme relevant du politique. Les calligraffistes⁴¹ veulent communiquer à travers leurs œuvres un message collectif en créant une scène physique et numérique où toutes les formes de communication semblent mises en œuvre pour dénoncer, s'opposer et proposer une nouvelle vision de leur culture tout en l'intégrant à une forme d'art globalisée (le Street Art). Tout en étant globalisée, l'expression « locale » de la scène visuelle du calligraffiti diffère quant à son effervescence en fonction de sa mise en scène spécifique. Ces différences permettent d'explicitier plus précisément les rapports entre l'iconosphère, les acteurs impliqués dans la scène (producteurs, médiateurs et audience) et la surproduction culturelle des images qui en résulte selon les médias numériques. Tout est donc encore affaire d'effervescence – culturelle, sociale, politique – et l'une des façons de la mesurer est de quantifier la présence numérique des images qui en résulte. À titre illustratif, il est possible de comparer la présence numérique d'œuvres du

40. Cité dans Pascal Zoghbi et Don Karl, *Le graffiti arabe*, Paris, Eyrolles, 2012, p. 112.

41. D'autres artistes de la scène du calligraffiti sont Shoof, InkMan, Zepha, Hest 1, L'Atlas, Native & ZenTwo, A1one pour n'en nommer que quelques-uns.



Figure 2
Cœuvre du calligraffitiste El Seed à Gabès (Tunisie).
Image libre de droit dans Google Images (2015-09-03).

calligraffitiste El Seed réalisées physiquement à Montréal⁴², à Paris⁴³ et à Gabès en Tunisie (voir la figure 2).

Cette comparaison peut s'effectuer en utilisant des outils numériques de recherche inversée d'images (*reversed image search*). Cela permet d'identifier les sites Web où se retrouvent les images de chaque œuvre. Une œuvre réalisée à Montréal se retrouve-t-elle sur les mêmes sites qu'une œuvre réalisée à Gabès en Tunisie? Une analyse comparée des trois ensembles de sites⁴⁴ associés à chaque œuvre permet d'identifier le type de site, le contenu spécifique de chacun, le public-cible et les auteurs de ce site, amenant ainsi à caractériser la scène « locale » qui entoure chacune de ces œuvres. De plus une analyse quantitative du nombre de sites sur lesquels se retrouve chacune de ces œuvres révèle des différences intéressantes quant à leur diffusion. La méthode utilisée consiste d'abord à faire une recherche par mot clé sur

42. Voir : www.google.ca/search?q=google+image&espv=2&biw=1920&bih=967&site=webhp&source=lnms&tbm=isch&sa=X&sqi=2&ved=0CAYQAUoAWoVChMlueiO8Y_bxwIVyKKACH1KaQYU#tbm=isch&q=El+seed+montr%C3%A9al

43. Voir : www.google.ca/search?q=google+image&espv=2&biw=1920&bih=967&site=webhp&source=lnms&tbm=isch&sa=X&sqi=2&ved=0CAYQAUoAWoVChMlueiO8Y_bxwIVyKKACH1KaQYU#tbm=isch&q=El+seed+%22tour+13%22

44. Voir Louis Pauwels, « A multimodal Framework for Analyzing Websites as Cultural Expressions », *Journal of Computer-Mediated Communication*, vol. 17, n° 3, 2012, p. 247-265.

Google (« El Seed » et « Gabès » par exemple). Parmi les images affichées, une image présentant adéquatement l'iconosphère de l'œuvre est choisie et une recherche inversée d'images avec l'outil TinEye permet de déterminer le nombre de sites sur lesquels se retrouve cette image spécifique.

À titre exploratoire, cette méthode a été appliquée à trois œuvres d'El Seed. De cette façon, il a été possible d'évaluer quantitativement la portée ou l'écho numérique de ces œuvres et de remarquer, entre autres, que la diffusion de l'œuvre montréalaise est quantitativement beaucoup plus faible que les œuvres choisies pour Paris ou Gabès. Dans ce contexte d'effervescence de la scène, il reste à déterminer la signification exacte de ces résultats et cela constituera l'objet de recherches ultérieures.

Conclusion

La question encore sous-exploitée de l'effervescence des scènes visuelles permet de jeter un regard nouveau sur la vie urbaine et les manières d'envisager celle-ci en sciences sociales. Les images qui circulent de rue en rue et de site Web en site Web sont quelque chose d'agissant et à même de changer leurs environnements. L'exemple du Street Art à Montréal et la pratique émergente du calligraffiti comme scène locale, translocale et virtuelle sont tout à fait emblématiques à cet égard. La première partie de ce texte a mis l'accent sur la dimension scénique des espaces urbains en voulant montrer comment la mise en visibilité du Street Art conjugue des enjeux esthétiques et politiques. Comme il a été mentionné, cette question de la visibilité est la plus complexe et lourde de conséquences, à savoir que le Street Art à la fois dénonce les tensions sociales, culturelles et politiques et est lui-même pris dans de nombreuses tensions. La question de la visibilité est bien ainsi celle de la mise en visibilité propre des scènes, de ses acteurs et de ses œuvres.

Ce qui n'est que plus complexe aujourd'hui alors que la circulation de l'image sur le Web 2.0 accélère et rejoue les codes politico-culturels rapidement et autrement. C'est d'ailleurs dans la deuxième partie de cet article qu'a été entrepris de montrer que le numérique contribue de manière significative à l'effervescence de la scène visuelle. La circulation des images entre vélocité et éphémérité est ce qui entretient la tension créatrice de la scène et sa circulation aux niveaux local, global et virtuel. Ainsi les exemples de pages facebook, de sites Web, etc. dédiés au Street Art montréalais viennent confirmer à quel point effervescence, connectivité et visibilité sont inséparables aujourd'hui.

Pour finir, la troisième partie s'est attachée à décrire comme les œuvres de Miss Me et de El Seed participent d'un mouvement qui, parce qu'il est mouvement justement, remet en cause nombre d'idées reçues et de statuto sur la religion, l'immigration, la co-habitation des communautés, etc. La scène du Street Art montréalais est bien ainsi un nouvel espace-temps, un espace-temps *autre*. Par la circulation et la mise en visibilité qu'il permet, il participe activement du contexte contemporain d'hétérogénéité culturelle, d'hybridation artistique et de controverses sociales qu'à la fois il reçoit et n'a de cesse de transformer.