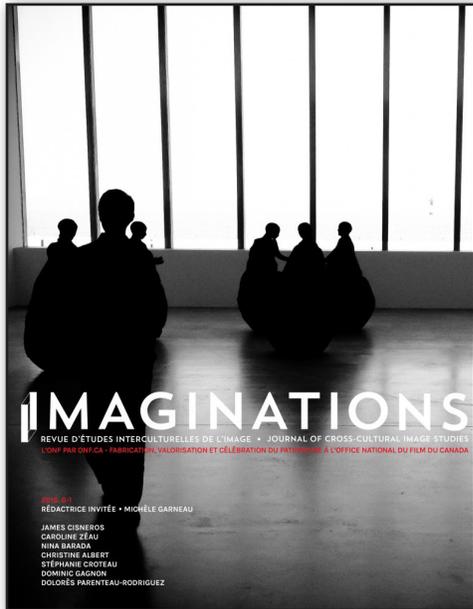


IMAGINATIONS

REVUE D'ÉTUDES INTERCULTURELLES DE L'IMAGE • JOURNAL OF CROSS-CULTURAL IMAGE STUDIES



IMAGINATIONS

JOURNAL OF CROSS_CULTURAL IMAGE STUDIES |
REVUE D'ÉTUDES INTERCULTURELLES DE L'IMAGE

Publication details, including open access policy
and instructions for contributors:

<http://imagination.csj.ualberta.ca>

**"Le tournant patrimonial de l'ONF :
revisiter Montréal dans le film de Luc Bour don,
'Lamémoire des anges'"**

James Cisneros

May 30, 2015

To Cite this Article:

Cisneros, James. "Le tournant patrimonial de l'ONF : revisiter Montréal dans le film de Luc Bourdon, 'Lamémoire des anges'." *Imaginations* 6:1 (2015): Web (date accessed) 23-35. DOI: 10.17742/IMAGE.ONF.6-1.3

To Link to this article:

<http://dx.doi.org/10.17742/IMAGE.ONF.6-1.3>



The copyright for each article belongs to the author and has been published in this journal under a **Creative Commons Attribution NonCommercial NoDerivatives 3.0** license that allows others to share for non-commercial purposes the work with an acknowledgement of the work's authorship and initial publication in this journal. The content of this article represents the author's original work and any third-party content, either image or text, has been included under the Fair Dealing exception in the Canadian Copyright Act, or the author has provided the required publication permissions.

LE TOURNANT PATRIMONIAL DE L'ONF : REVISITER MONTRÉAL DANS LE FILM DE LUC BOURDON, LA MÉMOIRE DES ANGES

JAMES CISNEROS
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Résumé

Sorti en 2008, *La mémoire des anges* réalisé par Luc Bourdon est constitué d'images de Montréal filmées entre 1947 et 1967, tirées de quelques 120 films de la collection de l'Office national du film (ONF). En s'insérant dans la stratégie patrimoniale de l'ONF, et en évoquant les mouvements de protection de l'héritage urbain, *La mémoire des anges* contribue à la fabrication de l'image de la ville et à la mise en valeur de son histoire. En se penchant sur ce double héritage, nous le plaçons d'abord dans le contexte actuel de la campagne globale pour la préservation culturelle—une campagne motivée en grande partie par les économies urbaines—avant d'analyser comment le film contourne le « discours patrimonial » en faisant un usage sélectif des archives de l'ONF et en adoptant une composition formelle qui actualise le passé de manière critique.

Abstract

Released in 2008, Luc Bourdon's *La mémoire des anges* (2008) consists of footage of Montreal shot between 1947 and 1967, selected from some 120 films in the National Film Board (NFB)'s collection. By inserting itself into the NFB's strategic production of heritage, and by evoking movements to protect urban heritage, *La mémoire des anges* contributes to the creation of Montréal's image, and to the development of its history. This article focuses on the film's dual heritage, placing it into the context of today's global drive for cultural preservation—a drive that is in large part motivated by urban economies—before analyzing how the film skirts the “heritage discourse” by making selective use of the NFB archives and adopting a formal composition that critically updates the past.

En 2009, l'Office National du film du Canada (ONF) a choisi de célébrer son soixante-dixième anniversaire par une projection du film de Luc Bourdon, *La mémoire des anges*, à l'amphithéâtre à ciel ouvert du Parc Lafontaine de Montréal. Le film était une vitrine idéale pour l'occasion : diffusé pour la première fois en 2008, il est composé d'images de Montréal tournées entre 1947 et 1967, choisies parmi les 120 films de la collection de l'ONF. En assemblant des fragments de ces images archivées, *La mémoire des anges* rend un hommage mélancolique à l'histoire que partagent à la fois l'ONF et le paysage montréalais.

Produit né d'un double patrimoine, *La mémoire des anges* témoigne d'une série de transitions historiques qui ont façonné le Montréal contemporain. Parmi celles-ci, on retrouve l'évolution matérielle de l'architecture et de l'environnement urbain, les transformations sociales et politiques de la Révolution tranquille, et l'avènement des pratiques médiatiques, telles que le *cinéma direct*, qui allait produire des images portant une charge historique particulière. Le portrait que fait le film de l'importante modernisation qui a eu lieu dans les décennies 1950 et 1960 donne également un sens à cette « futurité » qui a profondément marqué la période. Tout comme les autres tentatives récentes visant à mesurer l'héritage des « lendemains d'hier »,¹ le film démontre que cet ancien rapport au temps, qui impliquait un regard vers le futur, a laissé sa place à la vague patrimoniale actuelle portant sur une multitude d'héritages. Dans le cas de la ville, ceci est devenu évident avec les efforts réalisés dans les années 1970 pour conserver ce que l'on nomme aujourd'hui le patrimoine urbain. Pour ce qui est du cinéma, cette transformation ne se profilera que plus tard, avec la quête onéfiennne visant à trouver de nouvelles façons de protéger et de distribuer ce que l'institution a récemment nommé son « patrimoine audiovisuel » (*Plan stratégique* 17).

La mise en valeur institutionnelle de ces différentes formes de patrimoine vise à ramener le passé plus près du présent grâce à des investissements ciblés en culture qui, en retour, affectent l'horizon temporel à travers lequel on fait l'expérience du cinéma et de l'espace urbain. Cette stratégie n'est en rien spécifique à Montréal ou à l'ONF. Au cours des trente dernières années, les discours autour du patrimoine et de la conservation ont modifié la relation que l'on entretient aujourd'hui avec les traces du passé, partout autour du globe. Après avoir étudié la portée des phénomènes de patrimonialisation, plusieurs universitaires en ont conclu que notre présent était *possédé par*

le passé ou que le passé serait de plus en plus colonisé par le présent : en d'autres mots, que le discours « patrimonial » dilue les ruptures temporelles séparant les époques historiques (Lowenthal ; Hartog). Le phénomène est peut-être plus apparent dans les villes, où l'importante concentration de bâtiments historiques fait en sorte que ces dernières ont longtemps été plus vulnérables aux « ajustements spatiaux » ([*spatial fixes*], Harvey 1982²) qui alimentent les périodes de grandes constructions. Luc Noppen souligne la prolifération du patrimoine urbain—l'idée maîtresse de sa chaire de recherche à l'Université du Québec à Montréal—dans un contexte où les échanges culturels sont mondialisés. Il défend une approche qui tient compte de ce dernier dans ses dimensions physique et mémorielle, en tant qu'élément participant à « la fabrication de sa propre image ». En se penchant sur les « discours » et la « valorisation » matérielle de ce patrimoine urbain, Noppen s'intéresse plus particulièrement aux critères d'éligibilité

entraînant les processus de « sélection, conservation, *mise en valeur* et interprétation ». ³ Conséquence de la stratégie patrimoniale de l'ONF et d'une longue lutte pour la conservation urbaine de Montréal, *La mémoire des anges* contribue à l'image de la ville ainsi qu'à la mise en valeur de son patrimoine. Alors que le film semble être un cas exemplaire de l'actuel enthousiasme pour la préservation culturelle, et alors que le patrimoine local est indéniablement un facteur déterminant de son élaboration, ce texte explore également comment le film diverge du discours patrimonial contemporain. Dans ce qui suit, je m'intéresse dans un premier temps aux différents types de patrimoine qui s'entrecroisent dans *La mémoire des anges* avant d'analyser, dans un deuxième temps, comment un usage sélectif, des archives de l'ONF, fait apparaître des éléments du passé qui n'ont pas été récupérés par le discours patrimonial, notamment la complexité temporelle grâce à laquelle le film échappe au discours patrimonial qui considère tout objet comme « potentiellement à conserver ».



Fig. 1. La rotonde Turcot. *La mémoire des anges*. ©2008 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

Un double patrimoine

Dans son *plan stratégique 2008-2013*, l'ONF insiste sur le fait qu'il est urgent de numériser sa collection d'« œuvres patrimoniales », la préservant ainsi de la dégradation physique et permettant sa distribution à travers une interface plus accessible. La conversion numérique a permis de relancer des « classiques de l'ONF à valeur ajoutée » (14) alors que, du côté de la distribution, les investissements récents dans la conversion numérique ont permis à l'institution d'assurer une diversification croissante de ses plateformes et, par conséquent, de ses interfaces : des films diffusés en ligne en HD aux applications pour iPhone et iPad. L'utilisation par l'ONF de ces nouvelles technologies de distribution vise explicitement à accéder à certains marchés. Dans son plan quinquennal, l'ONF lie les nouvelles technologies au besoin d'un modèle commercial « justifiant » un renouvellement d'ententes caduques et offrant de nouvelles opportunités d'investissements public-privés (15). Le modèle en appelle à une nouvelle ouverture vers des entreprises privées internationales, du Brésil, de Singapour et d'ailleurs, qui passent d'abord par l'ONF avant de s'engager avec l'industrie audiovisuelle canadienne dans son ensemble. Le rapport souligne que la collection nationale de l'ONF est à la fois une collection mondiale, et un « patrimoine inestimable pour les Canadiens et pour le monde », que l'ONF va conserver et diffuser à nouveau (13). En d'autres mots, le tournant patrimonial de l'ONF recoupe les potentialités des technologies numériques avec l'ouverture des marchés internationaux.

La mémoire des anges a été taillée sur mesure pour la nouvelle stratégie institutionnelle qui va le choisir pour célébrer son 70^e anniversaire. Le film arrive à point nommé pour l'institution bien que son cinéaste en ait présenté l'idée originale vingt ans auparavant (Bourdon, entretien sur le DVD). S'inscrivant dans le cadre de la stratégie onéfième de mise en valeur de son « patrimoine audiovisuel », le film, et ses images recyclées, ont rapidement été lancés dans le réseau de la nouvelle distribution numérique, peu de temps après la sortie du film en salle. Le site Internet de l'ONF consacre cinq pages au film, offrant à *La mémoire des anges* plus de visibilité qu'à n'importe quel autre film de ses archives.⁴

Ces pages fonctionnent comme un réseau patrimonial abritant une archive extensive qui contient les matériaux originaux. Alors que la page principale présente l'intégralité du film, sa bande-annonce ainsi que l'extrait d'un entretien avec le réalisateur, les autres pages offrent des versions complètes des films parmi lesquels Bourdon a sélectionné les images de *La mémoire*. Cela permet aux internautes de renverser le

processus entrepris par Bourdon : plutôt que de monter analogiquement les fragments en un seul et unique film, *La mémoire des anges* devient une sorte d'hypertexte qui permet aux spectateurs de se déplacer de ses extraits à la version numérique intégrale du film dans lequel ces fragments apparaissent initialement. Ce « sampling » réversible—il s'agit du mot choisi par Bourdon pour décrire le procédé entrepris au montage dans l'entrevue du DVD—est représentatif du discours patrimonial de l'ONF qui a émergé parallèlement aux technologies numériques et à une culture désormais mondialisée. *La mémoire des anges*, en plus d'accompagner cette nouvelle stratégie institutionnelle, contient également les traces d'une histoire qui a mené à ce que Michèle Garneau nomme la « démarche patrimoniale » de l'ONF (2).

Le virage stratégique de l'ONF vers le « patrimoine » découle d'une redistribution de la production et de la distribution causée par les coupes budgétaires qui ont débuté dans les années 1970 et qui se sont accélérées dans les années 1980. À long terme, ces coupes, en exigeant une série de changements, ont entraîné des conditions défavorables à la production du type de films qui apparaissent dans *La mémoire des anges* : une diminution des productions exclusivement financées par l'institution auxquelles on préférerait dès lors des partenariats de coproduction public-privés, et ce, dans un contexte où l'ensemble de la production diminuait ; le remplacement des artisans maisons embauchés à temps plein par des vacataires, à tous les niveaux de la production—du tournage au montage, ce qui a mis un frein aux collaborations à long terme qui étaient propres à la période précédente ; et enfin, un changement dans l'esthétique du film qui s'était développée pendant plus de vingt ans et qui avait établi un rapport particulier entre le réalisateur et le sujet documentaire, tout en avançant des formes corrélatives de socialité (Froger⁵). En soi, ce changement marque la fin d'une série d'éléments qui, considérés conjointement, offraient les conditions rendant possible la transition de l'école griersonienne, qui a marqué le style de l'ONF dans les années 1940, vers le cinéma direct, qui a pris forme avec la caméra à l'épaule et le son synchrone.

La mémoire des anges révèle comment cette transition vers le cinéma direct impliquait une image différente de l'espace social. Par exemple, Michel Brault inventa un style de filmage en caméra portée en utilisant une lentille à angle large qui lui permettait d'être physiquement près des gens qu'il filmait, établissant par conséquent un accord tacite de présence mutuelle avec les sujets qui interagissaient avec la caméra.⁶ Parmi les images filmées par Brault, Bourdon a choisi

une image tournée au sein d'une foule qui bouscule la caméra alors qu'une jeune femme jette un regard complice à l'objectif. Celle-ci diffère fortement de l'image fixe et distanciée de l'école griersonienne qui, tel que Michel Brault le remarquait avec esprit, enseignait à ses jeunes caméramans que « pour faire de belles images il fallait être, avant tout, bien assis » (entrevue de Brault dans le documentaire *Le direct avant la lettre*). L'utilisation du son synchrone éliminait également la « voix-de-dieu » griersonienne. Les réalisateurs commencèrent à préférer des sujets filmés racontant leur histoire dans leurs propres mots, sans aucune voix off. Comme on l'a déjà fait remarquer ailleurs, et tel que *La mémoire des anges* le met en évidence, ce nouveau style coïncide et participe aux changements sociaux et politiques qui ouvraient la voie à une nouvelle ère à Montréal et au Québec.

La mémoire des anges témoigne de l'apparition de cette esthétique, mais fait seulement allusion à la manière dont ces mêmes techniques de tournage prendront éventuellement des accents politiques, et ce, particulièrement dans un contexte urbain. Par exemple, le film bien connu de Maurice Bulbulian, *La p'tite Bourgogne*—film dont Bourdon cite des extraits—souligne les transformations de l'espace urbain dues aux nouveaux projets immobiliers et au développement des infrastructures, et insiste sur ses conséquences sociales en montrant l'activisme politique de citoyens désavantagés. Les techniques du *cinéma direct* permettent de se rapprocher des activistes qui font part de leurs préoccupations à travers les histoires qu'ils racontent. *La p'tite Bourgogne* fut un « film phare » pour le programme Challenge for Change/Société nouvelle⁷ qui, tout au long de la décennie soixante-dix s'intéressera à un grand nombre d'aspects de l'administration et du développement urbain à travers notamment deux sous-séries, *Urbanos* et *Urba2000*.⁸ Cette orientation politique outrepassait, selon la haute administration de l'Office, les lignes directrices initiales du programme et, dans foulée de la Crise d'octobre, provoqué la censure de quelques-unes de ses productions. Selon Caroline Zéau, l'ONF utilisa le « prétexte » de restrictions budgétaires pour mettre fin au programme et limiter toute autre forme d'expression politique (426).⁹ En ralentissant délibérément la production de ce type de projets, l'ONF a réduit l'ensemble de sa production, et a réellement entrepris sa conversion vers l'institution que l'on connaît aujourd'hui. Presqu'imperceptiblement, l'ONF s'est tourné vers la rationalisation économique et la neutralité politique qui mènera éventuellement au plan d'affaires 2008-2013, ce dernier insistant sur la distribution et la mise en valeur de la collection archivée de l'institution.

À travers l'histoire du cinéma et de la ville dont il fait le récit, *La mémoire des anges* se situe entre l'ONF de *Challenge for Change/Société Nouvelle* et l'ONF patrimonial d'aujourd'hui. Si le passage historique qui a « neutralisé » le cinéma direct a également préparé la voie pour le nouvel intérêt de l'ONF à l'égard de son « patrimoine audiovisuel », *La mémoire des anges*, en regardant vers le passé, conserve, dans ses images de l'environnement urbain, l'engagement politique et la socialité propres à cette pratique cinématographique. D'une part, cela montre la transition d'un style de filmage à un autre—de Grierson à Brault—et l'invention d'une nouvelle esthétique qui a coïncidé avec plusieurs autres mutations qui ont marqué l'entrée du Québec dans la modernité. D'autre part, le fait de tronquer cette esthétique de son potentiel politique, de réduire sa production et d'éventuellement, transformer celle-ci en patrimoine, est bien la conséquence d'une décision. Ironiquement, cette préoccupation pour le patrimoine, qui a surgi au moment où l'esthétique cinématographique des années 1960 était en déclin, a également produit un film où l'on peut voir cette même esthétique prendre forme. De plus, alors que la mise en valeur du patrimoine au Québec était fortement définie par le contexte urbain, *La mémoire des anges* présente les traces de cet activisme urbain qui combine des préoccupations comme celles exposées dans le film *La p'tite Bourgogne* de Maurice Bulbulian, et celles soulevées par les luttes visant à préserver les bâtiments patrimoniaux de la ville. Avant d'analyser comment *La mémoire des anges* récupère cette tradition activiste, à la fois dans son contenu et dans sa forme, j'examinerai le contexte urbain du patrimoine.

Depuis la décennie 1960, le débat autour du patrimoine a pris de l'ampleur tout en suivant le développement et les changements subséquents qu'entraînaient les diverses formes de préservation culturelle. Dans un ouvrage récent, Martin Drouin divise la vague patrimoniale montréalaise en deux périodes : une première, débutant dans les années 1970, est marquée par les affrontements entre les conservateurs de l'environnement urbain et les promoteurs immobiliers ; une seconde, dans laquelle le discours patrimonial se retrouve à l'ordre du jour des lois municipales, du développement urbain et de la préservation architecturale. Les transformations liées à ces deux périodes ont marqué une transition qui s'éloignait de l'« idéologie de rattrapage » (Marsan¹⁰) des années 1960, une idéologie qui insistait sur la croissance et le progrès, imposant des bâtiments modernes qui ignoraient le tissu urbain existant et le style architectural local (Place Ville Marie,

Radio-Canada). Souhaitant inverser cette tendance, des mouvements citoyens tels Sauvons Montréal, L'association Espace Verts et Héritage Montréal (Marsan) ont cherché à s'assurer que les projets immobiliers demeureraient fidèles aux lieux originaux et modestes en termes d'échelle.

Le mouvement patrimonial qui a émergé dans les années 1970 doit beaucoup à ces groupes de citoyens (tel qu'on peut l'observer dans *La p'tite Bourgogne*) qui ont investi toutes leurs énergies dans des problèmes sociaux : santé, logement, pollution, etc. Alors que ces groupes proposaient un plan d'organisation et d'action, la vague patrimoniale différait de ceux-ci par plusieurs aspects importants. Dans un premier temps, le mouvement initial concentrait son attention sur des bâtiments spécifiques, tels que le manoir Van Horne ; ce n'est qu'une fois le mouvement bien consolidé (dans sa seconde phase) que l'on s'est tourné vers les immeubles industriels des quartiers ouvriers.¹¹ Deuxièmement, tel que Jean-Claude Marsan le démontre dans *Montréal : Une esquisse du futur*, les préoccupations originales ont rapidement intégré le lexique du milieu immobilier, qui adopta le discours patrimonial afin de commercialiser des espaces locatifs haut de gamme. Cette appropriation discursive fut un facteur crucial assurant le passage d'une phase du mouvement à l'autre.¹² Troisièmement enfin, et tel que je vais le démontrer dans mon analyse de *La mémoire des anges*, le discours patrimonial s'est intéressé à l'environnement urbain sans tenir compte des cultures qui l'ont habité et qui lui ont donné d'autres types de signification.

Les changements qui ont marqué la deuxième période de lutte pour la protection du patrimoine ne sont pas spécifiques à Montréal ou à d'autres structures locales, mais coïncident avec l'arrivée d'une préoccupation pour la préservation de la culture à l'échelle mondiale. Le patrimoine est partout. Les travaux récents insistent sur sa prolifération dans les mouvements citoyens engagés, les nouvelles politiques provenant de divers paliers de gouvernement, les déclarations et les conventions internationales promues par des organisations telles que l'ICOMOS et l'UNESCO et, peut-être le plus apparent, les nouveaux musées, notamment les « musées vivants » et les « villes-musées » (Hartog¹³). Dans plusieurs analyses pénétrantes de cette « allégorie du patrimoine » qui se manifeste dans l'histoire de l'espace urbain et de l'architecture, Françoise Choay a souligné avec juste combien les discours récents sur le patrimoine—qui ont pris de l'ampleur à partir des années 1980—étaient caractérisés par une « inflation » de la rhétorique conservacioniste et un « fétichisme » pour le passé, une « ubiquité émergeant partout pour n'importe quoi,

qu'il s'agisse d'objets culturels ou naturels » (2006, 224). Cette prolifération, toujours selon Choay, serait une conséquence directe de la mondialisation, une notion qui renvoie aux deux éléments principaux de son éclairante analyse du patrimoine : la mise en valeur, et les moyens technologiques permettant sa diffusion.

En analysant la « valeur » culturelle du patrimoine, Choay démontre la convergence de celle-ci avec son statut d'investissement économique, une préoccupation que l'on retrouve dans le plan stratégique de l'ONF lorsqu'il prévoit offrir des éditions à « valeur ajoutée » à partir de sa collection patrimoniale. En d'autres mots, l'« industrie du patrimoine » a été exploitée par l'économie urbaine dans les lieux où se concentrent les traces du passé tout en devenant un enjeu de plus en plus important pour l'ensemble des économies nationales (Choay 1999, 158).¹⁴ Ce phénomène est tout particulièrement lié à l'industrie touristique, où il s'articule presque naturellement à cette « authenticité mise en scène » qui, depuis longtemps constitue un attrait considérable pour la population locale et pour les visiteurs étrangers.¹⁵ Choay démontre également que les frontières entre le secteur touristique et le développement immobilier actuel sont floues, et qu'aucun des deux secteurs ne peut plus être séparé du contexte international de plus en plus compétitif dans lequel les villes se trouvent plongées.¹⁶ La patrimonialisation est un des principaux exemples de ce rapport utilitaire à la culture (« expediency of culture »), considérant celle-ci comme une ressource exploitable dans des contextes urbains, et ce, tout autour du globe (Yúdice).

Choay se montre également préoccupée par la façon dont les médias ont distillé le patrimoine—et le patrimoine urbain et architectural, en particulier—dans une image visuelle. En transformant la manière dont on perçoit les traces du passé, les nouveaux médias ont profondément et durablement affecté la culture. Alors que le *quattrocento* inventait une manière de voir qui destinait le passé matériel à la connaissance historique et à l'expérience esthétique, et alors que le 19^e siècle commençait à préserver les bâtiments urbains, la révolution médiatique actuelle transforme ces traces en biens économiques destinés à la consommation (Choay 2006, 319-320). La ville est passée à travers de nombreuses formes de médiations et d'écrans, autant pour ceux qui l'habitent que pour ceux qui visitent ses lieux iconiques. Pour reprendre les mots de Choay : « La conséquence immédiate de cette primauté de l'image visuelle est la déréalisation des signes urbains. Devenus simples cautions d'un monde d'images, ils n'appellent plus que

l'appropriation immédiate de la vue. Ils sont donnés dans l'instant, sans travail, et perdent leur double épaisseur physique et symbolique » (142-143). On trouve ce même constat dans les analyses de Michael Sorkin autour de l'actuel « parc à thème » urbain. Celles-ci démontrent que « la préservation des vestiges physiques de la ville historique a détrôné l'attention accordée à l'écologie humaine qui produit et habite la ville » (xiv). Le renouvellement urbain crée des architectures trompeuses qui se détachent du tissu urbain, un jeu de codes sémiotiques qui dissimule l'attachement sensible et concret à la vie urbaine (Sorkin). À l'image d'un grand nombre de bâtiments religieux montréalais convertis en condominiums pendant la dernière décennie, Le patrimoine est devenu un discours emblématique qui conserve la façade en laissant dans l'ombre ce qu'il y a à l'intérieur du bâtiment.

Ces deux facteurs—convergence économique et lieux iconiques—en annoncent un troisième : une modification de la perception du temps. La fabrication d'une image médiatique de la ville provient de plus en plus de la connexion des technologies numériques aux réseaux mondiaux : son authenticité, liée à « la surface du présent », ramène le passé toujours plus près de nous grâce au patrimoine qu'elle ne cesse de produire (Choay 1999, 168). Comme l'affirme François Hartog, le discours patrimonial correspond à une historicité dans laquelle le présent colonise le passé. Contrairement aux « régimes d'historicité » précédents, qui étaient orientés vers le futur, le présentisme actuel annexe le passé—ou un certain passé—par la façon singulière qu'il a de montrer ses traces. Cette façon de s'approcher du passé implique un « régime de visibilité » qui nous permet de voir les traces du passé en proximité toujours plus grande avec un présent de plus en plus élastique (Hartog 181). À la suite d'Hartog, Noppen et Morisset affirment que ces régimes d'historicité sont intrinsèques aux façons de voir les traces du passé, et qu'étudier le patrimoine architectural implique de prendre en compte l'accumulation des divers usages et images du passé : « c'est dans leur regard [celui des artistes], dans notre regard, que naît maintenant le patrimoine [...] » (Noppen et Morisset 65).¹⁷

Ces analyses démontrent comment le discours patrimonial dominant a investi l'image médiatique de la ville et contestent la manière de voir que cette dernière entraîne avec lui. Pour Choay, cela implique un rejet de l'hégémonie de la vision et des séductions des images photographiques ou numériques, ainsi que la fondation d'une interaction non médiatisée avec ces bâtiments qui vont « traverser le miroir » du discours patrimonial pour développer un nouvel « art de la trace » (1999, 195-98).

Pour nous, cela implique d'analyser la façon dont *La mémoire des anges* met en place une approche critique de l'image, et ce, par une pratique médiatique spécifique permettant une autre manière d'envisager le passé de la ville. Pour paraphraser Noppen et Morisset, cela exige d'analyser à quel degré le film offre une « image » distincte et suggère un « usage » différent du patrimoine. S'il est exact d'affirmer que celui-ci se propage à travers des réseaux de communication qui favorisent l'image, il est donc pertinent de se demander quel type de pratiques audiovisuelles peut conférer un autre sens aux traces visibles du passé. Alors que *La mémoire des anges* opère avec les mêmes technologies numériques qui alimentent notre monde d'images, le film semble créer une logique différente des signes visuels, esquivant la continuité culturelle *toute en douceur* qui lie le patrimoine au présent. Considérant le cinéma comme l'art qui rend visible le temps, cette analyse se penchera sur sa capacité à déjouer les signes de l'industrie du patrimoine.

Manières de voir le passé

Le discours de promotion de l'ONF entourant *La mémoire des anges* se situe au carrefour du patrimoine urbain et de l'image numérique. Pourtant, bien que le contexte de production du film soit défini par la patrimonialisation, la sélection de ses images pose des questions quant à la façon dont il adhère à ce discours et à sa manière de voir le passé. Une analyse attentive suggère que le film recadre d'au moins trois façons le message patrimonial dominant à Montréal. Tout d'abord, son orientation narrative générale souligne la perte d'éléments écartés par les politiques patrimoniales, qui restent focalisées sur les bâtiments prestigieux plutôt que sur les quartiers et cultures ouvrières.¹⁸ Deuxièmement, bien que l'accent mis par le film sur les éléments de l'infrastructure urbaine qui ont échappé aux préoccupations patrimoniales soit apparemment orienté vers le passé, il retrace en fait les inquiétudes persistantes du Montréal contemporain ; ainsi, *La mémoire des anges* utilise le style de cinéma politique qui a progressivement disparu à l'ONF depuis son apogée dans les années 1970. Troisièmement, la préoccupation constante du cinéaste pour la composition de son film invite à analyser la manière dont la juxtaposition d'images et le rythme du montage créent une complexité temporelle qui échappe au présentisme du discours patrimonial.

Le contenu du film montre ce qui a été irrémédiablement perdu à Montréal dans la destruction ayant marqué la transition vers l'ère Jean Drapeau. La première chanson utilisée dans le film, « The Song of Jericho »,

chantée *a cappella* par les Commodores, saisit cette idée générale par le refrain qui met en évidence des « murs qui s'écroulent » (« *the walls came tumbling down* »), et anticipe les images finales du film : plans de bâtiments qui tombent tandis que des boulets de démolition sont lancés à travers de vieux murs en pierre et des clochers coloniaux français, au son d'un blues lancinant. Entre ces deux moments, qui évoquent poétiquement l'ange de l'histoire de Walter Benjamin, le film se concentre sur des éléments qui ont disparu de la mémoire sélective du paysage urbain et du patrimoine. Bien sûr, la destruction est un élément clé pour le mouvement patrimonial, mais les efforts de sauvegarde se concentrent sur les bâtiments et leurs façades, accordant peu d'attention aux cultures environnantes, oubliées dans la deuxième période de ce mouvement.

La mémoire des anges privilégie ainsi des plans d'usines et de travailleurs. Des images de l'industrie lourde apparaissent dans une longue séquence consacrée aux fonderies. La croissance de ces industries du milieu du 19^e siècle au milieu du 20^e siècle était concentrée dans la zone du canal Lachine, qui abritait au même moment plusieurs quartiers ouvriers apparaissant dans *La mémoire des anges* : Saint-Henri, Petite-Bourgogne, Griffintown, etc. Ces quartiers déclinèrent lorsque le canal fut fermé à la navigation en 1970, une première étape vers la désindustrialisation qui se poursuivit de manière constante tout au long des années 1980, jusqu'à ce que la région devienne un haut lieu de l'investissement immobilier dans les années 1990. Les stratégies d'investissement destinées à faire revivre une partie de ce site incluent la Cité du multimédia, une concentration de bâtiments chics hébergeant des industries high-tech attirées par les allègements fiscaux et les subventions provinciales pour l'emploi. On y trouve aussi des sociétés spécialisées dans les technologies filaires se développent maintenant derrière les façades des vieilles fonderies d'acier (Dunton et Malkin). Un exemple plus récent de la même tendance provient d'images de femmes affiliées à un syndicat local de couturières, où les rangées de machines à coudre ronronnent en concert. Celles-ci nous rappellent que l'industrie de l'habillement et du textile déclina, après avoir atteint son apogée en 2002, lorsque de nouveaux traités de libre-échange la poussèrent en récession. La production locale du Québec, la plus importante du pays et principalement basée à Montréal, a subi les plus grosses pertes au Canada ; en 2005, elle avait chuté de 40 %, ce qui représente 60 % de la chute de production nationale (Wyman).

Ces images du travail manuel jouent un double rôle : elles montrent le crépuscule de l'ère industrielle, y laissant entrevoir les nouvelles activités qui ont émergé à leur place, y compris les technologies numériques (et que Choay considère comme partie intégrante du discours patrimonial) ; elles nous rappellent également que la désindustrialisation des économies urbaines est un processus culturel, rarement pris en compte dans les démarches de sauvegarde du patrimoine. Comme le disent Steve High et David Lewis, le fait de se tourner vers le tourisme afin de se « se ré-outiller pour la période post-industrielle » dissimule « le bouleversement culturel » que cela implique pour les anciennes communautés ouvrières (30-31). Le film intègre les images du travail manuel dans des scènes représentant la culture ouvrière.

Dans *La Mémoire des anges*, les images des quartiers perdus montrent les activités quotidiennes des classes sociales qui les habitaient : parler au coin de sa rue, chanter dans les pubs, plonger dans la piscine de son quartier, jouer au ballon dans les ruelles ou aux fers à cheval dans la cour. Juste avant le générique, un homme caresse son chien pendant qu'un autre décore sa voiture pour un mariage. Le montage final des images de destruction cède la place à des images délavées de la vie quotidienne dans le quartier oublié Faubourg à m'lasse, peu avant que la zone ne soit rasée pour construire les Maison Radio-Canada. (Mentionnons ici que ces images de clôture sont les seules qui ne proviennent pas des archives de l'ONF, ayant été données au cinéaste par un des anciens assistants de Norman McLaren, selon l'entretien avec Luc Bourdon offert sur le DVD de *La mémoire des anges*.) Ces changements culturels sont tout aussi évidents dans les images de débauche sur la Main—principalement tirées d'*Adultes avec réserve... [Boulevard Saint-Laurent]*—que Drapeau nettoya dans le cadre de sa stratégie de modernisation (Weintraub 86). Comme l'évoque Bourdon, même les plans de foule, qui interagissent avec la caméra de manière spécifique à ce moment de l'Histoire, ne se retrouvent pas dans le cinéma d'aujourd'hui au même degré ou de la même façon.

La mémoire des anges montre combien peu de choses furent sauvegardées dans le passage d'une économie manufacturière à une économie de l'information, où les traces et les icônes du « patrimoine » constituent autant d'appâts urbains pour l'œil du consommateur. Montrant un passé irrémédiablement perdu, et invisible pour le patrimoine, le film dévoile également un passé qui continue de peser sur le présent, échappant lui aussi aux préoccupations patrimoniales. Dans la lignée de *La p'tite*

Bourgogne et de la série *Challenge for change/Société nouvelle* qu'il annonçait, *La mémoire des anges* décrit poétiquement ce que le cinéma militant exprimait politiquement.

Cette lignée est manifeste dans les images de l'échangeur Turcot, où les autoroutes 15, 20 et 720 se croisent, menant à la Rive Sud, jusqu'à Décarie, et vers le centre-ville ou à Dorval. Il s'agit de l'un des mégaprojets les plus importants des années 1960, qu'on a récemment prévu de rénover ou de reconstruire. En 2007, près de quatre ans après que des dalles de béton de la structure d'échange commencent à tomber sur les niveaux inférieurs, le ministère des Transports du Québec (MTQ) publia un plan qui prévoyait la construction d'une nouvelle autoroute passant sur les résidences du 780 Saint-Rémi, avant de démolir les voies existantes. Les riverains vont contester le projet, formant une coalition avec d'autres groupes de quartier, des organisations environnementales et des partisans du transport en commun (site de la Mobilisation Turcot).¹⁹ La pression de la coalition, à laquelle s'est ajoutée la crise financière de 2008, a débouché en avril 2010 sur une révision de la proposition du MTQ, retardant le projet jusqu'au début de 2012.²⁰ Afin de souligner le retard de la proposition du MTQ et sa relative indifférence envers les questions liées au transport public et aux impacts écologiques, des groupes de citoyens concernés organisèrent des manifestations « rétro » : déguisés en habits de l'époque et défilant sur des airs musicaux de cette période, les manifestants évoquaient le style de gouvernance unilatérale qui caractérisait l'ère Drapeau, ce dernier menant déjà, comme on sait, le même genre de mégaprojets (Simard).²¹

Sorti un an après le premier plan du MTQ et la controverse qui s'ensuivit, *La mémoire des anges* propose un montage d'images montrant la zone Turcot (ce que l'on considère ici comme une subtile intervention de l'auteur du film dans ce débat). Les images qui ouvrent cette scène montrent cette partie de Montréal telle qu'elle était dans les années 1950 : la fumée d'un train qui passe remplit l'écran, rejoignant la fumée s'élevant de cheminées industrielles à l'horizon; l'image embrumée d'un ange de pierre s'y superpose avant qu'on ne coupe sur des trains entrant dans la rotonde Turcot (voir fig. 1). Le bâtiment, qui était autrefois la plus grande rotonde du Canada, a été démolé en 1962 pour faire place à l'échangeur, achevé en 1966. L'image de la rotonde montre également le 780 Saint-Rémi, cette structure résidentielle de près de 200 appartements aujourd'hui menacée par un nouveau cycle d'investissements dans les infrastructures. La zone Turcot réapparaît lors de la conclusion du film, en un montage de cinq minutes qui commence avec des plans

du nouvel échangeur tandis que, sur la bande sonore, nous entendons Jean Drapeau réclamant une circulation urbaine sans entrave.²² Ce montage précède immédiatement les images de destruction, comme pour témoigner des conséquences de la construction de l'échangeur. De manière significative, la séquence comprend également plusieurs images d'archives du viaduc Turcot, qui ne datent pas des années 1960, mais sont en fait prélevées du film de Jacques Giraldeau, *Les amoureux de Montréal*, sorti en 1992. Par cette singulière violation de son projet déclaré—se limiter aux images des années 1950 et 1960—Bourdon fait un saut des années 1960 vers le futur, ou vers un passé plus récent, sans jamais cesser de se situer dans l'actualité.

Donnant à la zone Turcot une place privilégiée, *La mémoire des anges échappe à la rengaine patrimoniale et se faufile* dans le débat permanent sur les infrastructures urbaines. Comme les manifestations « rétro », il ré-initie une pratique médiatique activiste jadis florissante à l'ONF et, contrairement au discours patrimonial, encadre la présence continue du passé de manière critique, questionnant les bases sur lesquelles un bâtiment ou une structure est sélectionnée pour être sauvegardée ou promise à la destruction. Le passé n'est pas un musée collectif ou une archive commune, mais un affrontement social permanent avec des gagnants et des perdants. Il n'est pas consensuel, mais une source de dissension continue. Des Commodores à la séquence finale, la rétrospective proposée par le film adopte un regard militant qui montre un cycle récurrent de destructions innovantes (High et Lewis). La complexité temporelle qui structure le dialogue critique de ces deux éléments—l'accent mis sur des objets négligés par le discours patrimonial, et un usage militant du passé—organise la composition formelle du film, la troisième dimension de notre analyse.

Comparer *La mémoire des anges* au genre de la symphonie urbaine donne une idée de sa complexité temporelle. Comme nous l'avons évoqué, Bourdon explique que son intention était de réaliser *La mémoire des anges* à partir de « samples » puisés dans d'autres films, en fondant le montage sur des séquences qui étaient elles-mêmes structurées autour de la musique et de musiciens de l'époque, de Raymond Lévesque et Willy Lamothe à Paul Anka et Oscar Peterson, à Igor Stravinsky et Charles Trenet. En rassemblant ces extraits, le film nous montre la vie montréalaise à travers les activités quotidiennes (le travail, les loisirs, les sports, les rencontres amoureuses, la consommation, la foi, le deuil, etc.) et les grands événements (la visite de la Reine Elizabeth en 1957 ou l'Expo 67, qui apparaît dans le générique de fin). *La mémoire*

des anges partage plusieurs caractéristiques de la symphonie urbaine : l'attention portée aux gestes quotidiens, un mélange d'activités publiques et de moments privés, une logique narrative discontinue, réduite à la structure « un jour dans une vie » ; et la priorité donnée au montage rythmique, qui unit des images disparates et donne au film son orientation générale.

Pourtant, *La mémoire des anges* diffère des films de « symphonies urbaines » sur un point fondamental. Il manque en effet au film de Bourdon l'élément contextuel clé qui définit l'historicité originelle des symphonies urbaines : le tempo qui rythme normalement les élans de la modernisation industrielle urbaine et du progrès technique.²³ Dans les premiers exemples du genre, le cinéma non seulement savait exprimer ces forces, mais leur était consubstantiel, et faisait partie du même progrès frénétique. Aujourd'hui, après la montée en puissance de la télévision et des médias numériques, le cinéma est devenu une expression minoritaire rattachée à une autre époque.²⁴ La référence de Bourdon au « sampling », par lequel il définit le processus de montage des matériaux analogiques—comme s'il s'agissait d'une coupe prélevée dans l'information numérisée—fait allusion à cet anachronisme.

Le rythme du montage saisit également cette complexité anachronique, alternant entre des images qui portent des charges temporelles différentes et des résonances historiques distinctes. **À travers le montage, chaque groupe thématique**—le travail, les loisirs, les transports—répète la transition historique que le film recouvre dans son ensemble. Ainsi, l'alternance entre les images en noir et blanc et les images en couleur rend visible le progrès technique et la « nouveauté » des inventions ultérieures. La séquence sur la Main alterne entre les images en noir et blanc granuleuses et celles en couleurs, dont le Technicolor néon anticipe la « chlorophilie » des cartes postales de l'Expo 67 utilisées pour transmettre un sentiment de modernité (Sloan). Pourtant, cette juxtaposition est rarement unidirectionnelle. Elle présente plutôt une série de contradictions entre la qualité temporelle des images et leur contenu historique. Ainsi, un travelling en noir et blanc qui montre un jeune artiste tournant son regard vers l'horizon est coupé par des images en couleur filmant, dans la direction opposée, un clocher d'église et la statue Maisonneuve sur la place d'Armes. Ces coupes répétées établissent un dialogue temporellement décalé entre ces images : bien que filmé en noir et blanc, l'artiste semble marcher vers l'avenir, tandis que les images en couleur dérivent dans le passé colonial de la ville et celui plus récent de son passé religieux.²⁵

Cette ambiguïté historique s'étend même aux mouvements de caméra. Comparons les plans des foules saluant la reine dans le griersonien *Royal River* (réal. Isobel Kehoe, 1959) avec celles du magnifique *Golden Gloves* de Gilles Groulx (1961), sorti seulement deux ans plus tard : le premier film montre les spectateurs de loin, en couleur, par un panoramique fixe, tandis que le second—un chef-d'œuvre du cinéma direct—se déplace dans la foule, caméra à l'épaule, étudiant les visages et les gestes, et suivant ou réagissant aux regards des spectateurs. *La mémoire des anges* construit un rythme de montage qui alterne entre styles d'imagerie plus récents et des images marquées historiquement dans leur contenu ou leur composition formelle (couleur, mouvements de caméra, cadrage, etc.). Le rythme amène une tension historique qui définit le film dans son ensemble, reflétant à la fois l'unité des archives qui font de ces images un « patrimoine » commun, tout en soulignant l'hétérogénéité de leurs formes d'expression et de leurs origines historiques.

Intervenant dans le débat sur le patrimoine à partir de deux points de vue différents—dans le cadre de l'effort accompli par l'ONF pour donner une valeur ajoutée à ses archives audiovisuelles, et comme un écho des luttes pour la préservation urbaine—*La mémoire des anges* propose différentes façons de voir le passé de Montréal. Le film illustre comment la « fabrication de l'image d'une ville » converge avec les technologies numériques que Choay place au centre de l'industrie du patrimoine (Noppen). Toutefois, lorsqu'il revisite des images du Montréal des années 1950 et 1960, le film forge une mémoire urbaine qui a été largement absente des préoccupations de ce que nous avons appelé le discours patrimonial. En se concentrant sur des éléments qui ont disparu du paysage urbain, le film met en évidence les conséquences de la désindustrialisation, soulignant notamment les répercussions culturelles de certaines communautés montréalaises. Au lieu des façades de bâtiments, il montre la vie quotidienne de quartiers qui n'existent plus. Dans cette tension entre deux façons de regarder le passé, *La mémoire des anges* communique deux transitions historiques distinctes, ou deux régimes d'historicité : si son contenu montre les changements déclenchés dans les années 1960, lorsque Montréal s'est délibérément inscrite dans l'avenir, sa forme rend compte du décalage entre le passé et le présent, quand le regard patrimonial qui prédomine aujourd'hui reste captivé par le passé.

Ouvrages cités

Adultes avec réserve... [Boulevard St. Laurent]. Réal. Jack Zolov et Marc Baudet. ONF, 1962. Film.

Au hasard du temps. Réal. Jacques Giraldeau. ONF, 1964. Film.

Brault, Michel. « L'homme à la caméra. Entretien avec Michel Brault. » *Nouvelles vues sur le cinéma québécois* 1 (2004) : p. de pag. Web. 5 mars 2015.

Choay, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*. Paris : Seuil, 1999. Imprimé.

---. *Pour une anthropologie de l'espace*. Paris : Seuil, 2006. Imprimé.

Czach, Liz. « Michel Régnier's Films-Outil. » *Challenge for Change : Activist Documentary at the National Film Board of Canada*. Dir. Thomas Waugh, Michael Brendan Baker et Ezra Winton. Montréal : McGill-Queen's University Press, 2010. 242-50. Imprimé.

Dunton, Nancy et Helen Malkin. *Guide de l'architecture contemporaine de Montréal*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2008. Imprimé.

Entretien avec Henri Lefebvre. Réal. Michel Régnier. ONF, 1972. Film.

Froger, Marion. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2010. Imprimé.

Garneau, Michèle. « L'exemplarité documentaire : Pratique de patrimonialisation à l'Office National du Film du Canada. » 2010. Manuscrit.

Golden Gloves. Réal. Gilles Groulx. ONF, 1961. Film.

Hartog, François. *Régimes d'historicité : Présentisme et expérience du temps*. Paris : Seuil, 2003. Imprimé.

Harvey, David. *The Limits to Capital*. Oxford : Blackwell, 1982. Imprimé.

---. *Spaces of Hopes*. Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 2000. Imprimé.

High, Steven et David Lewis. *Corporate Wasteland : The Landscape and Memory of Deindustrialization*. Ithaca : Cornell University Press, 2007. Imprimé.

La Mémoire des Anges. Réal. Luc Bourdon. ONF, 2008. Film.

La P'tite Bourgogne. Réal. Maurice Bulbulian. ONF, 1968. Film.

Le Direct avant la lettre. Réal. Denis Desjardins. ONF, 2005. Film.

Locataires et propriétaires. Réal. Michel Régnier. ONF, 1972. Film.

Lowenthal, David. *Possessed by the Past : The Heritage Crusade and the Spoils of History*. New York : Free Press, 1996. Imprimé.

MacCannell, Dean. *The Tourist : A New Theory of the Leisure Class*. 1976. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1999. Imprimé.

Marsan, Jean-Claude. *Montréal : Une esquisse d'un futur*. Montréal : Institut québécois de la recherche sur la culture, 1983. Imprimé.

Mazataud, Valérian. « Les expropriés de Turcot. » *Le devoir* 17 juil. 2011. Imprimé.

Mobilisation Turcot. *Mobilisation-Turcot*. 23 nov. 2013. Web. 5 mars 2015. <turcot.info>

Montréal-Retour aux quartiers. Réal. Michel Régnier. ONF, 1974. Film.

Morrisset, Lucie K. *Régimes d'authenticité : Essai sur la mémoire patrimoniale*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 2009. Imprimé.

Noppen, Luc et Lucie K. Morrisset. « Ville et mort du patrimoine. » *La ville autrement*. Dir. Pierre Delorme. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 2005. Imprimé.

Noppen, Luc. « Programme : Le patrimoine et l'identité urbaine : le rôle du paysage construit, sa conservation et sa valorisation dans les villes du xxi^e siècle. » *ESC UQAM*. École des sciences de la gestion de l'Université du Québec à Montréal. Web. 5 mars 2015.

Office national du film du Canada. *Onf.ca*. Web. 4 mars 2010.

---. *Plan stratégique de l'Office national du Film 2008-2013*. ONF, 22 avr. 2008. Web. 4 mars 2015. PDF.

Réhabilitation des habitations. Réal. Michel Régnier. ONF, 1972. Film.
Royal River. Réal. Isobel Kehoe. ONF, 1959. Film.

Simard, Valérie. « Manifestation rétro contre l'échangeur Turcot. » *La presse* 4 juin 2011. Web. 4 mars 2015.

Sloan, Johanne. « Postcards and the Chromophilic Visual Culture of Expo 67. » *Expo 67 : Not Just a Souvenir*. Dir. Rohna Kenneally et Johanne Sloan. Toronto : University of Toronto Press, 2010. 176-89. Imprimé.

Sorkin, Michael. *Variations on a Theme Park : The New American City and the End of Public Space*. New York : Hill and Wang, 1992. Imprimé.

Varsovie-Québec : Comment ne pas détruire une ville. Réal. Michel Régnier. ONF, 1974. Film.

Waugh, Thomas. « The Films of Maurice Bulbulian : Science and Conscience. » *Challenge for Change : Activist Documentary at the National Film Board of Canada*. Dir. Thomas Waugh, Michael Brendan Baker et Ezra Winton. Montréal : McGill-Queen's University Press, 2010. 201-209. Imprimé.

Weintraub, William. *City Unique: Montreal Days and Nights in the 1940s and '50s*. Toronto : McClelland and Stewart, 1996. Imprimé.

Wyman, Diana. « Trade liberalization and the Canadian clothing market. » *Canadian Economic Observer* 3 (2006) : 1-12. Imprimé.

Yúdice, George. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham, Caroline du Nord : Duke University Press, 2004. Imprimé.

Zéau, Caroline. *L'Office national du film et le cinéma canadien (1939-2003) : éloge de la frugalité*. Bruxelles : Peter Lang, 2006. Imprimé.

Notes sur les images

Fig. 1. *La mémoire des anges*. Réal. Luc Bourdon. ONF, 2008. Film. Photo tirée de la production.

(Endnotes)

1. « Les lendemains d'hier » est le titre d'une exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal ; au cours de la même année, le Centre canadien d'architecture a hébergé une exposition intitulée « Les années 60 : Montréal voit grand ». À sa façon, chacune des expositions essaie de communiquer le sens d'une « futurité » provenant du passé.

2. J'emprunte ce terme à David Harvey qui est le premier à l'avoir développé dans *The Limits to Capital*.

3. La citation complète se lit comme suit : « Il s'agit en quelque sorte, d'associer à une herméneutique du paysage des villes une recherche sur la "capacité de sens" et sur le "potentiel de pérennité", aujourd'hui, du patrimoine urbain, depuis sa constitution physique et mémorielle jusqu'à la fabrication de son image, par le discours et par les aménagements matériels de valorisation, afin de cerner les gestes et les critères de la sélection, de la conservation, de la mise en valeur et de l'interprétation adéquats au regard des variables identitaires des collectivités urbaines et des villes de ce siècle ». Luc Noppen en appelle continuellement à une herméneutique qui tiendra compte du processus de production de l'image, telle que le fait Lucie K. Morisset, citée ci-dessous, et qui travaille étroitement avec la chaire sur le patrimoine urbain.

4. Le film apparaît dans la liste des films offerts, a une page supplémentaire « extras », apparaît dans les collections du site institutionnel Onf-Nfb.gc.ca, et le réalisateur Luc Bourdon mentionne son film comme inspiration dans sa sélection de 10 films sur ONF.ca. Le film est disponible gratuitement sur une page qui commémore les 75 ans de l'ONF.

5. Froger démontre comment une « cinématographie de proximité » établie une expérience relationnelle entre des réalisateurs (*sujets filmants*), leurs sujets (*sujets filmés*) et les spectateurs.

6. C'est ainsi que Brault décrit les modalités de sa pratique : « Cependant, pour aller filmer les gens, pour aller parmi eux, avec eux, ils doivent savoir que nous sommes là, ils doivent accepter les conséquences de la présence de la caméra et ça nécessite l'utilisation d'un grand angulaire. La seule démarche légitime est celle qui sous-tend une sorte de contrat tacite entre les gens filmés et ceux qui filment, c'est-à-dire une acceptation mutuelle de la présence de l'autre ».

7. À propos du statut de film « phare » que l'on accorde au film de Bulbulian et de ses ressemblances avec le controversé *Things I Cannot Change*, voir Thomas Waugh : « The Film of Maurice Bulbulian : Science and Conscience » ; à propos de la teneur politique que partage ce film avec ceux qui l'on suivit dans la série, notamment la série urbaine de Michel Régnier, voir Liz Czach, « Michel Régnier's "Films-Outil" ».

8. Selon Zéau, les autres secteurs privilégiés concernent la condition féminine dans une série intitulée *En tant que femmes* (425). Suite à sa participation dans le film de Bulbulian, *La p'tite Bourgogne*, Michel Régnier a supervisé

Urbanos et *Urba2000*. *Urbanos* possède une forte orientation politique et la charge politique est explicite dans *Entretien avec Henri Lefebvre, Locataires et propriétaires*, et *Réhabilitation des habitations*, tous réalisés par Michel Régnier en 1972.

9. Zéau écrit : « Les restrictions budgétaires seront donc invoquées pour justifier [la] disparition [de Challenge for a Change/Société nouvelle]. Cependant, au sein même de l'ONF, la légitimité du programme Société nouvelle s'était trouvée affaiblie par le conflit qui opposait les cinéastes au commissaire Sydney Newman au sujet des mesures de censure prises à l'encontre des films québécois évoqués plus haut [Groulx, *24 heures et plus*, et Arcand, *On est au coton*], jugés trop politisés dans le contexte tourmenté de la crise d'octobre » (426).

10. Je relaie Jean-Claude Marsan, qui emprunte le terme au sociologue Marcel Rioux (Marsan).

11. L'exposition au Centre d'histoire de Montréal intitulée « Les quartiers disparus » (2011) confirme cette revalorisation officielle des quartiers ouvriers perdus.

12. En se référant à la façon dont les promoteurs immobiliers ont justifié la coupe à blanc de la surface boisée entourant le Grand séminaire de Montréal, et ce, afin d'y construire trois tours à condo nommées « Fort de la montagne » sur l'Avenue Atwater, Marsan démontre que cette stratégie, qui met à contribution le patrimoine à des fins d'investissement, apparaît dès 1981 : « Si les forces du capital empruntent le discours des tenants de la conservation du patrimoine pour les fins de leur mise en marché, on peut être certain que ce discours a désormais son importance. Il y a vingt ans, en plein dans les années de rattrapage, elles n'auraient jamais tenu un tel discours, cherchant plutôt à associer leurs opérations avec des images futuristes » (157).

13. Hartog se penche longuement sur les musées, les musées-vivants et les écomusées dans son chapitre sur le patrimoine dans *Régimes d'historicité*.

14. À propos de l'importance du patrimoine pour les économies nationales voir l'ouvrage de Choay, *L'allégorie du patrimoine*. Voir également Hartog.

15. Au sujet de « l'authenticité mise-en-scène », Choay donne suite à l'étude canonique de Dean MacCannell portant sur le tourisme, tout comme le font Luc Noppen et Lucie K. Morisset. Voir Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory on the Leisure Class*.

16. À ce sujet, elle fait écho à l'analyse que fait David Harvey des moyens par lesquels ces formes contemporaines de « production de l'espace » ont conduit à des investissements dans des « niches de mode de vie » jouant un rôle non négligeable dans la compétition entre les villes afin d'attirer une classe élite de travailleur transnational (Harvey 2000, 78).

17. Voir également Morisset, *Régimes d'authenticité*. Ce livre fait suite à ceux de François Hartog et de Dean MacCannell pour offrir un regard original sur la notion contemporaine de patrimoine.

18. Steven High et David Lewis examinent cette différence dans *Corporate Wasteland*. Alors que le discours patrimonial « inflationniste » ne laisse rien de côté, et inclut la préservation de bâtiments industriels, les auteurs soulignent que cette préservation sélective fait peu, sinon rien, pour les retombées culturelles de la désindustrialisation – les façades des bâtiments perdurent, mais non la culture ouvrière.

19. Selon le site de *Mobilisation Turcot*, les préoccupations environnementales et de circulation ont été largement ignorées dans la proposition initiale. Dans l'édition du *Devoir* du 17 Juillet 2011, un article en première page de Valérian Mazataud confirmait que l'immeuble serait rasé.

20. Cela inclut des audiences menées par le Bureau d'audiences publiques sur l'environnement du Québec en Juin 2009 (site de la Mobilisation Turcot). Le maire Gerald Tremblay a pris la parole lors de ces audiences en demandant à la province de renoncer au partenariat public-privé.

21. Voir, par exemple, la marche organisée par Projet Montréal, décrite dans l'article de Valérie Simard « Manifestation rétro Contre l'échangeur Turcot ». Françoise David, du parti politique « Québec Solidaire » a également accusé le MTQ d'avoir « opéré comme dans les années 1960 ».

22. La voix-off de Drapeau déclare : « Il en est de la circulation dans une grande ville comme de la circulation du sang dans le corps humain ; si les artères ne permettent pas une libre circulation, il peut en résulter une congestion économique très grave ».

23. Dans le film de Ruttman et des films qui lui sont contemporains, comme *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov ou *São Paulo : Symphonie d'une métropole* de Rudolph Rex Rustig et Adalberto Kemeny, qui datent tous deux de 1929, les images de la vie quotidienne sont marquées par un ton commémoratif, et parfois même aussi, utopique.

24. Même les versions récentes du genre de la symphonie urbaine qui montrent une infrastructure urbaine en désintégration épousent le présent qu'elles enregistrent. Voir, par exemple, *Suite Habana* (2003) de Fernando Pérez.

25. À 38:00, la statue de Maisonneuve est issue de *Au hasard du Temps* (1964) de Giraldeau.

JAMES CISNEROS
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Notice biographique

James Cisneros enseigne la littérature latino-américaine, le cinéma, et les études culturelles à l'Université de Montréal. Il mène des recherches sur les échanges esthétiques et intermédiaires entre la télévision, le cinéma et les nouveaux médias en Argentine.

Bio

James Cisneros teaches Latin American literature, film and cultural studies at the University of Montreal. His research focuses on the interface of media networks with urban space, and presently includes an individual project on television and audiovisual media in Argentina.

