

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MARCHE ET PATRIMOINE URBAIN
MONTRÉAL : ITINÉRAIRES DANS LA VILLE SENSIBLE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN MUSÉOLOGIE, MÉDIATION, PATRIMOINE

PAR

ALEXIS LEMIEUX

FÉVRIER 2026

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma gratitude envers ma directrice de recherche, madame Viva Paci, qui m’a appuyé tout au long de mon parcours universitaire, et ce, depuis ma maîtrise en communication. Son accompagnement bienveillant, durant ces belles années d’université, a été essentiel et lumineux.

Mes parents m’ont quant à eux offert un cadre de vie et d’étude exceptionnel et m’ont fait confiance tout au long de mon cheminement intellectuel. Je leur en suis sincèrement reconnaissant. Mes sœurs et leurs conjoints, mes beaux-parents et mon compagnon Sébastien se sont pour leur part montrés à l’écoute à différents moments de ma démarche.

Mon ancienne équipe au Musée de société des Deux-Rives (MUSO), en particulier, madame Annabelle Laliberté, est à l’origine de mon désir de commencer un doctorat en muséologie. Je la remercie de m’avoir motivé. Je remercie également mes professeurs ainsi que mes camarades des séminaires et des programmes des cycles supérieurs en muséologie. Ils ont fait partie intégrante du contexte stimulant dans lequel j’ai évolué.

Je n’oublie pas non plus mes collègues et amis (principalement ceux qui m’ont épaulé ou accompagné Alexandre, André, Antonio, Fritz, Hervé, Iulia, Jeanne, Jérémie, Jonathan, Julie, Karine, Pierre-Luc, Pierrot, Thiago, Verushka). Leur présence, leur solidarité et leur aide à différents moments de mon parcours m’ont été précieuses.

Merci aussi aux documentalistes et aux bibliothécaires des institutions fréquentées, à ma réviseuse, madame Aimée LeBreton, et à mon réviseur et metteur en pages, monsieur Mathieu Neau.

J’ai évidemment une dette de reconnaissance envers les Cycles supérieurs en muséologie de l’Université du Québec à Montréal et envers le Fonds de recherche du Québec, secteur Société et culture. Leur appui financier a été essentiel à la poursuite de mes activités dans mon programme d’étude. Je remercie également le labdoc et l’Institut du patrimoine pour leur appui financier à mes projets académiques.

Mes derniers remerciements s’adressent à madame Marie Fraser ainsi qu’à messieurs Antoine de Baecque et Martin Drouin, les membres de mon jury.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES.....	vi
AVANT-PROPOS.....	ix
RÉSUMÉ	xii
ABSTRACT	xiii
INTRODUCTION	1
0.1 Présentation de mon projet de thèse	1
0.2 Orientation, champ disciplinaire et contraintes de la recherche	3
0.3 Originalité et innovation	3
0.4 Ordonnancement et constitution des chapitres.....	4
CHAPITRE 1 PROBLÉMATIQUE	6
1.1 Contexte, objectif, hypothèse.....	6
1.2 Les notions essentielles : patrimoine urbain, ville sensible, marche urbaine	10
1.3 Les choix effectués	12
1.3.1 Montréal : espace urbain.....	12
1.3.2 Corpus composite : films, vidéos, performances	15
1.4 Conclusion préliminaire	17
CHAPITRE 2 CADRE THÉORIQUE	18
2.1 Patrimoine.....	18
2.1.1 Définitions et origines.....	18
2.1.2 Points de vue théoriques et critiques	24
2.1.3 Patrimonialisation.....	29
2.1.4 Ouverture pour un patrimoine urbain.....	36
2.2 Patrimoine urbain	37
2.2.1 Définitions et origines.....	37
2.2.2 Sa forme actuelle	39
2.2.3 Le paysage urbain montréalais	41
2.2.4 La notion de l'urbain	46
2.2.5 Regards à partir d'œuvres artistiques	47
2.2.6 Le patrimoine urbain en relations	47
2.3 Ville sensible.....	49
2.3.1 Définitions et origines.....	51
2.3.2 Les espaces culturels et naturels montréalais	53
2.3.3 Les chemins, les rues et les ruelles	56
2.3.4 La vie sociale montréalaise dans les quartiers.....	57

2.3.5	Les sons, les bruits et l'expérience acoustique.....	58
2.3.6	L'expérience sensorielle du monde urbain.....	59
2.4	Montréal : de ville cinéma à ville sensible	60
2.4.1	La ville cinéma et le flux de la vie.....	60
2.4.2	Une ville cinéma en évolution	63
2.4.3	L'ère de la ville sensible	64
2.5	La marche.....	67
2.5.1	Définitions et origines	67
2.5.2	Littérature sur la marche et la marche urbaine.....	69
2.5.3	David Le Breton : la marche comme expérience sensorielle totale	73
2.6	La marche urbaine	75
2.6.1	Walter Benjamin, Charles Baudelaire et le flâneur	79
2.6.2	Régine Robin : flânerie et dérive situationniste dans les mégapoles	85
2.6.3	Marche et patrimoine urbain	89
2.6.4	La marche urbaine à Montréal	91
2.7	L'expérience artistique et le contexte urbain	93
2.7.1	L'esthétique de la marche	94
2.7.2	La traversée, la mobilité, l'itinéraire.....	95
2.7.3	Les modes de la marche : errance, nomadisme, flânerie, dérive	99
2.8	Conclusion préliminaire	101
	CHAPITRE 3 MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE ET ANALYSE DES ŒUVRES	102
3.1	Méthodologie de recherche et méthode d'analyse	102
3.1.1	Approche interdisciplinaire et perspective intermédiaire	103
3.1.2	Étude intermédiaire et interprétative des œuvres	105
3.1.3	Analyse cinématographique des œuvres audiovisuelles	106
3.2	Approfondissement de la méthodologie de recherche	107
3.2.1	Perspectives de recherche.....	107
3.2.2	Documentation et archives.....	109
3.2.3	Posture de recherche.....	112
3.3	Corpus d'œuvres.....	113
3.3.1	Les paramètres de délimitation du corpus	113
3.3.2	Films et vidéos représentatifs de Montréal.....	115
3.3.3	Réflexions sur les analyses projetées.....	117
3.4	Analyses audiovisuelles.....	123
3.4.1	Films documentaires.....	123
3.4.1.1	<i>Griffintown</i> (Michel Régnier, 1972)	124
3.4.1.2	<i>Centre-ville et piétons</i> (Michel Régnier, 1974).....	127
3.4.1.3	<i>Les amoureux de Montréal</i> (Jacques Giraldeau, 1992).....	128
3.4.1.4	<i>Village mosaïque Côte-des-Neiges, Montréal</i> (Lucie Lachapelle, 1996).....	133
3.4.1.5	<i>Aube urbaine</i> (Jeannine Gagné, 1995).....	136
3.4.1.6	<i>Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces</i> (Bernard Émond, 1992).....	139
3.4.1.7	<i>Splash</i> (Claude Laflamme et Georges Léonard, 1981)	144

3.4.2	Film hybride et films de fiction	147
3.4.2.1	<i>Passiflora</i> (Fernand Bélanger et Dagmar Teufel, 1985).....	148
3.4.2.2	<i>Strass Café</i> (Léa Pool, 1980).....	152
3.4.2.3	<i>Moi, un jour</i> (Mireille Dansereau, 1967).....	157
3.4.3	Vidéos	160
3.4.3.1	<i>Gladys. A Queen in exile</i> (Norman B. Levine, vers 1975)	161
3.4.3.2	<i>Distance</i> (Luc Bourdon et François Girard, 1984)	163
3.4.3.3	<i>Trip</i> (Donigan Cumming, 1999).....	165
3.4.3.4	<i>Street Actions</i> (marshalore, 1977)	167
3.4.3.5	<i>Au travers des décors</i> (David Manseau, 2012).....	170
3.5	Analyses des performances et des expériences artistiques	173
3.5.1	Définition de la performance artistique et ses relations avec le patrimoine urbain.....	176
3.5.2	Les performances artistiques de Françoise Sullivan	179
3.5.2.1	<i>Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal</i> (Françoise Sullivan, 1970)	181
3.5.2.2	<i>L'arrêt / Promenade parmi les raffineries de pétrole</i> (Françoise Sullivan, 1973) et <i>Rencontre</i> <i>avec Apollon archaïque</i> (Françoise Sullivan, 1974).....	185
3.5.2.3	<i>La légende des artistes</i> (Françoise Sullivan, 1976)	189
3.5.3	Les Walks de Bill Vazan.....	191
3.5.3.1	<i>Walking into the Vanishing Point, Northward on St-Laurent, Montreal, June 13, 1970</i> (Bill Vazan, 1970)	192
3.5.3.2	<i>Ste-Catherine Street Walk, Montreal, June 7, 1969</i> (Bill Vazan, 1969).....	195
3.5.4	Les autres Walks de Bill Vazan.....	196
3.5.5	<i>Théorie du complot / Conspiracy Theory</i> (Janet Cardiff, 2002).....	198
3.5.6	<i>Trait d'union, du fleuve à la rivière</i> (Loly Darcel, 2004)	210
3.5.7	<i>Expédition</i> (Pépité et Josèphe, 2016).....	220
3.5.8	Performances et expériences artistiques variées	224
3.6	Conclusion préliminaire	233
CHAPITRE 4 CONCLUSION		235
4.1	Synthèse des chapitres et des résultats.....	235
4.2	Réflexion élargie sur le corpus	240
4.3	Retour au musée avec l'idée de la déambulation.....	241
4.4	Marche et patrimoine urbain dans la ville sensible	242
BIBLIOGRAPHIE		244
MÉDIAGRAPHIE		257
ANNEXE A LISTE DES ŒUVRES AUDIOVISUELLES ET ARTISTIQUES TRAITANT DES ESPACES URBAINS ET DE LA MARCHÉ À MONTRÉAL		260

LISTE DES FIGURES

Figure 3.1 Le professeur Joseph Baker dans le quartier Griffintown, en compagnie de son étudiant Ken Hampson situé en hors champ (<i>Griffintown</i> , 1972, Michel Régnier)	125
Figure 3.2 Le professeur Joseph Baker marchant dans le quartier Griffintown, en compagnie de son étudiant Ken Hampson situé en hors champ (<i>Griffintown</i> , 1972, Michel Régnier)	126
Figure 3.3 Maisons abandonnées à l'intersection des rues Ottawa et Rioux dans le quartier Griffintown (<i>Griffintown</i> , 1972, Michel Régnier)	126
Figure 3.4 Métro de Montréal, station McGill (<i>Centre-ville et piétons</i> , 1974, Michel Régnier).....	128
Figure 3.5 Secteur en construction au centre-ville (<i>Les amoureux de Montréal</i> , 1992, Jacques Giraldeau)	129
Figure 3.6 Le pavillon de l'École des sciences de la gestion (ESG) de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) en construction en 1991-1992 (<i>Les amoureux de Montréal</i> , 1992, Jacques Giraldeau)	130
Figure 3.7 L'Hôtel Queens situé à l'angle des rues Saint-Jacques et Peel, démoli en 1988 (<i>Les amoureux de Montréal</i> , 1992, Jacques Giraldeau).....	131
Figure 3.8 Le portail Roddick de l'Université McGill, avec la Place Mercantile en arrière-plan, à l'intersection de la rue Sherbrooke et de l'avenue McGill College (<i>Les amoureux de Montréal</i> , 1992, Jacques Giraldeau).....	133
Figure 3.9 Promenade guidée intergénérationnelle dans le quartier Côte-des-Neiges (<i>Village mosaïque Côte-des-Neiges</i> , Montréal, 1996, Lucie Lachapelle).....	134
Figure 3.10 Promenade guidée intergénérationnelle dans le quartier Côte-des-Neiges (<i>Village mosaïque Côte-des-Neiges</i> , Montréal, 1996, Lucie Lachapelle).....	135
Figure 3.11 Une marcheuse dans une rue de Montréal (<i>Aube urbaine</i> , 1995, Jeannine Gagné)	137
Figure 3.12 La caméra qui se déplace à sens contraire de la circulation en bordure d'autoroute (<i>Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces</i> , 1992, Bernard Émond)	140
Figure 3.13 Le fantôme d'Henri Turcotte marchant en direction du Stade olympique de Montréal (<i>Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces</i> , 1992, Bernard Émond).....	141
Figure 3.14 La coulée de peinture en action (<i>Splash</i> , 1981, Claude Laflamme et Georges Léonard).....	146
Figure 3.15 La peinture jaune s'étendant à l'angle des rues Sainte-Catherine et Berri (<i>Splash</i> , 1981, Claude Laflamme et Georges Léonard)	147
Figure 3.16 Groupe de manifestants (<i>Passiflora</i> , 1985, Fernand Bélanger et Dagmar Teufel)	148
Figure 3.17 Une étudiante bénévole qui vend des objets promotionnels (<i>Passiflora</i> , 1985, Fernand Bélanger et Dagmar Teufel).....	149

Figure 3.18 Groupe de manifestants (<i>Passiflora</i> , 1985, Fernand Bélanger et Dagmar Teufel)	150
Figure 3.19 Couple d'amoureux dans un appartement de la rue Saint-Denis (<i>Passiflora</i> , 1985, Fernand Bélanger et Dagmar Teufel)	151
Figure 3.20 L'acteur Luc Caron marchant sur une voie ferroviaire (<i>Strass Café</i> , 1980, Léa Pool)	152
Figure 3.21 Plan sur le Vieux-Port de Montréal (<i>Strass Café</i> , 1980, Léa Pool)	154
Figure 3.22 Le Strass Café (<i>Strass Café</i> , 1980, Léa Pool)	156
Figure 3.23 La protagoniste qui, au cours de sa promenade, se rend au belvédère Kondiaronk sur le mont Royal (<i>Moi, un jour</i> , 1967, Mireille Dansereau)	158
Figure 3.24 Le monastère des Sœurs de Notre-Dame du Sourire (<i>Moi, un jour</i> , 1967, Mireille Dansereau)	159
Figure 3.25 Gladys Trudeau marchant dans les gravats (<i>Gladys. A Queen in exile</i> , vers 1975, Norman B. Levine)	162
Figure 3.26 Circulation automobile dans le centre-ville (<i>Distance</i> , 1984, Luc Bourdon et François Girard)	164
Figure 3.27 Déplacement des piétons dans le centre-ville (<i>Distance</i> , 1984, Luc Bourdon et François Girard)	165
Figure 3.28 Dans le jardin de Melvin Charney, à la frontière d'une autoroute (<i>Trip</i> , 1999, Donigan Cumming)	167
Figure 3.29 L'artiste réalisant sa performance sur la rue Sainte-Catherine Ouest, à l'intersection de la rue Saint-Urbain (<i>Street Actions</i> , 1977, marshalore)	168
Figure 3.30 L'artiste performant sur la rue Sainte-Catherine Ouest, au centre-ville (<i>Street Actions</i> , 1977, marshalore)	169
Figure 3.31 L'artiste réalisant sa performance sur la rue Sainte-Catherine, avec la complicité des passants (<i>Street Actions</i> , 1977, marshalore)	170
Figure 3.32 Le canal de Lachine (<i>Au travers des décors</i> , 2012, David Manseau)	172
Figure 3.33 Ruines de l'église Sainte-Anne, qui était située à l'angle des rues des Bassins et de la Montagne, dans le quartier Griffintown (<i>Au travers des décors</i> , 2012, David Manseau)	173
Figure 3.34 Photographie prise par l'artiste lors d'un arrêt effectué à une intersection au centre-ville (<i>Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal</i> , 1970, Françoise Sullivan)	183
Figure 3.35 Photographie prise par l'artiste lors de son arrivée à la Cité-du-Havre, où était situé le Musée d'art contemporain de Montréal entre 1968 et 1992 (<i>Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal</i> , 1970, Françoise Sullivan)	184

Figure 3.36 Photographie des silos et de la circulation automobile dans le Vieux-Port de Montréal (<i>Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal</i> , 1970, Françoise Sullivan)	185
Figure 3.37 L'artiste marchant près du site d'une raffinerie, dans l'est de l'île de Montréal (<i>L'arrêt / Promenade parmi les raffineries de pétrole</i> , 1973, Françoise Sullivan)	187
Figure 3.38 La troisième promenade de l'artiste, près du site d'une raffinerie (<i>Rencontre avec Apollon archaïque</i> , 1974, Françoise Sullivan)	189
Figure 3.39 Un plan de la vidéo montrant une femme courant dans le souterrain de la Place des Arts (<i>Théorie du complot / Conspiracy Theory</i> , 2002, Janet Cardiff)	200
Figure 3.40 Une figurante explore le dispositif technologique en se déplaçant à pied dans le stationnement souterrain de la Place des arts (<i>Théorie du complot / Conspiracy Theory</i> , 2002, Janet Cardiff).....	201
Figure 3.41 Une figurante explore le dispositif technologique en se déplaçant à pied dans l'entrée de la Place des arts (<i>Théorie du complot / Conspiracy Theory</i> , 2002, Janet Cardiff).....	203
Figure 3.42 Une figurante explore le dispositif technologique en regardant par une fenêtre les édifices de la Place Desjardins (<i>Théorie du complot / Conspiracy Theory</i> , 2002, Janet Cardiff)	204
Figure 3.43 Une figurante explore le dispositif technologique dans les escaliers de la rotonde du Musée d'art contemporain de Montréal (<i>Théorie du complot / Conspiracy Theory</i> , 2002, Janet Cardiff)	207
Figure 3.44 Une figurante explore le dispositif technologique dans l'espace de la rotonde du Musée d'art contemporain de Montréal (<i>Théorie du complot / Conspiracy Theory</i> , 2002, Janet Cardiff) ..	210
Figure 3.45 Loly Darcel marchant sur place (à droite sur la photo, la silhouette ombragée de l'artiste) (<i>Trait d'union, du fleuve à la rivière</i> , 2004, Loly Darcel)	212
Figure 3.46 Loly Darcel marchant sur place (à droite sur la photo, la silhouette ombragée de l'artiste) (<i>Trait d'union, du fleuve à la rivière</i> , 2004, Loly Darcel)	213
Figure 3.47 Loly Darcel marchant sur place (à droite sur la photo, la silhouette ombragée de l'artiste) (<i>Trait d'union, du fleuve à la rivière</i> , 2004, Loly Darcel)	217
Figure 3.48 Le Monument-National à gauche de l'image, à l'intersection du boulevard René- Lévesque et de la rue Saint-Laurent (<i>Trait d'union, du fleuve à la rivière</i> , 2004, Loly Darcel)	219
Figure 3.49 Vue d'une installation liée à la démarche Expédition, la phase 7 (<i>L'archive de la marche</i> , 2018, Pépité et Josèphe)	222
Figure 3.50 Duo d'artistes (Pépité et Josèphe) en promenade observant le sol d'une rue montréalaise (Jérémie Dubé-Lavigne, 2025).....	223

AVANT-PROPOS

Ce long cheminement au doctorat en muséologie, médiation, patrimoine, des dix dernières années (2015-2025) s'est révélé excessivement riche pour mon parcours et accompagné de multiples expériences, découvertes, apprentissages, rencontres et voyages. Les séminaires, la préparation de l'examen et du projet avec les soutenances ainsi que la rédaction de la thèse ont demandé un apport énergétique considérable. Toutes ces années passées à réfléchir à la muséologie, au patrimoine, au cinéma et au thème de la marche, ont été intellectuellement très dynamiques et fertiles.

La réflexion sur le thème de la marche prend son ancrage dans la recherche menée sur le thème de l'errance au cœur de mon mémoire préparé dans le cadre de la maîtrise en communication (profil cinéma et images en mouvement) que j'ai réalisée il y a presque une dizaine d'années maintenant. Je me suis intéressé non seulement aux écrits sur la marche du sociologue David Le Breton, mais également aux textes des écrivains voyageurs avec un grand intérêt. En outre, j'ai été inspiré par l'ouvrage collectif¹ portant sur les écrivains déambulateurs et dirigé par André Carpentier et Alexis L'Allier, que ma sœur aînée m'avait fait découvrir. J'ai d'ailleurs consulté ce recueil de textes à différentes périodes de mon parcours à la maîtrise et au doctorat. Grâce à ce travail de réflexion théorique sur l'errance, j'ai proposé une triade de modalités de l'errance. Parallèlement, j'ai commencé à lire sur le thème de la marche. Or, ma réflexion en continu sur l'errance m'a guidé au cours de ma trajectoire sans savoir exactement dans quel milieu (institutionnel, ou non institutionnel) j'allais opérationnaliser la notion de marche urbaine, après avoir exploré la notion de flânerie au cours de ma scolarité doctorale. Je pense avoir mis à profit la thématique choisie, qui a guidé mes réflexions pendant plusieurs années, en articulant une vision du patrimoine montréalais et en répondant ainsi à la problématique de ma recherche.

Selon mes recherches, le patrimoine urbain n'est perceptible qu'à partir de la vision de celles et ceux qui veulent le percevoir ou le ressentir par l'action de la marche. La reconnaissance du patrimoine urbain ne peut vraisemblablement s'effectuer qu'en marchant et en découvrant la dimension sensible de la ville. En ce sens, ce patrimoine ne peut s'actualiser sans l'idée, l'image ou l'action de marcher. Le travail documentaire que j'ai effectué n'est qu'un moyen exprimé parmi d'autres pour traiter de leurs relations

¹ Carpentier, A. L'Allier, A. (dir.). (2004). *Les écrivains déambulateurs : poètes et déambulateurs de l'espace urbain*. Montréal. Département d'études littéraires. Université du Québec à Montréal. 10.

intrinsèques, c'est-à-dire dans l'espace urbain et en lien avec les déplacements du corps, la mobilité urbaine et l'itinéraire proposé (s'il y a lieu).

En songeant à mon parcours s'étalant sur une décennie, en tant que jeune chercheur, je remarque des avancements, des hésitations, des bifurcations et des progressions importantes liés à la recherche que j'ai effectuée. J'ai souvent comparé mon ascension à une randonnée sur un mont escarpé, mais qui n'est, certes, pas impossible à gravir. Je n'ai jamais été désespéré par l'idée de ne pas atteindre le sommet, mais j'ai été inquiet, il est vrai, de l'arrivée à la suite de l'ascension et, surtout, de la descente à effectuer ensuite. De vives inquiétudes et des possibilités incertaines ont été soulevées dans la société capitaliste de consommation, dans le milieu professionnel muséal ainsi qu'au sein d'un monde vivant en déclin. Le surgissement de situations et d'événements imprévisibles, que le processus de thèse me donnait faussement l'impression d'éviter (en offrant cette lubie de randonner en solo sur un mont isolé du monde), je les associe aux crises graves et aux dangers cataclysmiques qui n'ont jamais paru si près de l'occident ainsi qu'à la folie du monde géopolitique et au contexte mondial actuel qui ne fut jamais aussi explosif au cours des dernières décennies. Dans les années 1970 et 1980, l'intellectuel Patrick Straram les voyait surgir sans que des engagements clairs soient pris en faveur de l'environnement ou de la justice sociale. Au moment de réviser ma thèse, je remarque que le fil d'arrivée est sur le point d'être franchi, en prenant une distance avec la métaphore de l'ascension d'un mont. Car je perçois aussi cette trajectoire, plutôt monacale et solitaire, comme un grand marathon de marche ou plutôt comme de multiples marathons de marche au long cours. L'accomplissement de cette œuvre fut bénéfique sur le plan intellectuel, non sans quelques difficultés (dont l'isolement, une conséquence de la pandémie du Covid-19; il pouvait être contrariant pour un jeune intellectuel vivant à la campagne sur les basses terres du Saint-Laurent). Les joies et les plaisirs de la recherche ont ponctué la trame principale de ma trajectoire universitaire.

Montréal m'habite en souvenirs, car pendant la pandémie de Covid-19, je n'y suis pas vraiment revenu pendant plus d'un an, à l'exception de quelques brefs passages logistiques. Ne pouvant plus découvrir la métropole à pied, j'ai trouvé des repères dans l'audiovisuel ainsi que dans les performances artistiques. Grâce à ces œuvres, j'ai pu découvrir des images fixes ou en mouvement sur la ville de Montréal. Or, réfléchir à la question de la mémoire personnelle, en fonction des lieux montréalais que j'avais investis et dont j'ai été séparé pendant des mois, a été une première étape avant de préciser la méthodologie de ce travail de recherche. D'une certaine manière, cet événement majeur l'a sans doute conditionné dans cette voie méthodologique.

Les recherches et les analyses rattachées à ce travail de troisième cycle s'adressent particulièrement à un public varié de chercheurs, de professeurs, d'étudiants et de curieux qui sont désireux de poursuivre leurs réflexions sur Montréal ainsi que sur les rapports entre le patrimoine urbain, la ville et la marche. D'ailleurs, cette thèse est une invitation à la marche urbaine. Finalement, celle-ci aura été conçue au cours d'un long processus de réflexions, de lectures, de recherches documentaires et de séances de rédaction.

Il importe de préciser que certaines images ne sont pas accessibles dans ce manuscrit pour des raisons liées aux droits d'auteurs. Dans certains cas, les titulaires des droits n'ont pas autorisé leur diffusion. Dans d'autres, il n'a malheureusement pas été possible de les contacter. Quant aux œuvres audiovisuelles, le lecteur trouvera un lien Web sous chaque image lui donnant la possibilité d'effectuer un visionnement en ligne, stimulant ainsi sa curiosité. Une exception s'applique toutefois à *Strass Café*, dont un visionnement privé pourra être demandé à la Médiathèque de la Cinémathèque québécoise.

Je termine en soulignant le choix que j'ai fait de l'emploi du masculin uniquement dans le but d'alléger le texte pour en faciliter la lecture.

RÉSUMÉ

La thèse de doctorat intitulée « Marche et patrimoine urbain. Montréal : itinéraires dans la ville sensible » explore la dimension caractéristique et patrimoniale de la ville, en proposant une perspective singulière par l'analyse d'œuvres artistiques et audiovisuelles. Le corpus qui y est présenté se révèle hétérogène : films, vidéos, performances et expériences artistiques. Au cours de sa recherche, l'auteur a sélectionné des séquences, des plans, des images, des archives; son travail a donc consisté à constituer un corpus original qui recoupe médias et époques. Sa thèse rend compte d'une démarche évolutive et d'un travail de réflexion, de lecture et d'écriture où l'image est au service du chantier intellectuel. Pour ce faire, elle s'appuie sur un cadre de référence théorique qui fait converger dans le champ du patrimoine les études urbaines, les études cinématographiques et l'histoire de l'art. En portant son regard plus particulièrement sur les relations entre le patrimoine et la marche, l'auteur – marcheur et cinéphile – s'interroge sur ce qu'il vient à proposer comme caractère distinctif de Montréal : son aspect sensible, lequel est principalement lié à la dimension artistique et au mouvement. Les notions évoquées dans le titre de la thèse constituent les maîtres mots du cadre théorique qui ont servi à l'analyse des œuvres. Ainsi, l'établissement des liens entre la marche et le patrimoine urbain médiés par des expériences esthétiques a mené à l'émergence d'un point de vue inédit sur l'espace d'une métropole, un espace à la fois bâti et vivant.

Mots clés : patrimoine, patrimoine urbain, ville sensible, Montréal, marche, espace, itinéraires, films, vidéos, performances, archives

ABSTRACT

The doctoral thesis entitled “Marche et patrimoine urbain. Montréal : itinéraires dans la ville sensible” explores the city’s characteristic and heritage dimensions, offering a singular perspective through the analysis of artistic and audiovisual works. The body of works presented is heterogeneous: films, videos, performances and artistic experiments. During his research, the author selected sequences, shots, images and archival documents; his work thus consisted in building up an original corpus that cuts across media and periods. His thesis reflects an evolving approach and a process of reflection, reading and writing in which images serve the intellectual project, as it draws on a theoretical frame of reference that cross-references urban studies, film studies and art history in the field of heritage. By focusing on the relationship between heritage and walking, the author—a walker and film buff—questions what he comes to propose as the distinctive character of Montreal: a city for the senses, an aspect which is mainly linked to the artistic dimension and movement. The notions conveyed in the title of the thesis are the keywords of the theoretical frameworks used to analyse the works. Thus, the creation of links between walking and urban heritage mediated by aesthetic experiences led to the emergence of an unprecedented point of view on both the built and lively spaces of a metropolis.

Keywords: heritage, urban heritage, city for the senses, Montréal, walking, space, itineraries, films, videos, performances, archives

INTRODUCTION

0.1 Présentation de mon projet de thèse

Ma thèse porte sur les relations entre la marche urbaine et le patrimoine urbain dans la ville de Montréal. Celle-ci assimile des caractéristiques propres à la ville sensible² dont parlait Pierre Sansot. J'étudie ces relations à partir d'un corpus hétéroclite composé d'œuvres qui mettent en valeur son environnement urbain, ses paysages, ses espaces et ses rythmes, par le biais de représentations visuelles qui illustrent différents types de marche urbaine. Dans l'objectif de valoriser l'urbanité montréalaise, je présente le thème de la marche en relation avec les notions de patrimoine et, plus précisément, de patrimoine urbain. En effet, j'opérationnalise des notions théoriques (patrimoine urbain, ville sensible, marche urbaine) qui servent à l'analyse des œuvres choisies. Afin de mettre en valeur le patrimoine urbain de la métropole québécoise, je propose au lecteur une étude de divers éléments artistiques en concentrant mon attention sur des œuvres et des fragments d'œuvres. Toutefois, l'étude des œuvres artistiques m'amène à interroger les liens entre la marche et le patrimoine urbain. Cette recherche aborde le patrimoine urbain à partir d'images qui offrent des perspectives variées sur la ville. Bien que j'aie effectué de nombreuses promenades et excursions dans les quartiers de la ville de Montréal, mon analyse porte principalement sur l'image et la trace laissée par l'archive. Au départ, il m'a paru intéressant de parcourir la ville à pied et de consigner mes déplacements dans un carnet, en vue d'une étude de terrain sensible et sensorielle. Néanmoins, au fil de mon cheminement, j'ai compris qu'il me fallait préserver une continuité logique avec l'analyse des œuvres choisies (films, vidéos, performances). À présent, je réalise que je ne souhaite pas créer de confusion entre mon corpus et un terrain de recherche prospectif³. Plutôt que d'étudier mes propres déplacements *in situ* à partir de mes sensations vécues ou de mes propres observations sur l'architecture, je propose une recherche portant sur les différents types de marcheurs dans les œuvres audiovisuelles, les itinéraires des artistes qui performant et qui ont exploré les espaces urbains de Montréal. Mon travail de recherche se concentre ainsi sur des images qui mettent en scène la marche⁴ dans l'espace urbain montréalais. Enfin, le manuscrit est rédigé au « je ». Cette posture du chercheur qui explore la ville sensible n'est pas étrangère à ce choix d'écriture à la première personne du singulier : elle est intimement liée à ses expériences urbaines.

² Sansot, P. (2008). « La ville sensible ». Dans *Rêveries dans la ville*. Villa Cœur-de-Vey. Carnets Nord. 83-90.

³ Le type d'expérience vécue dans le réel et l'aspect concret de sillonner la ville en marchant pourraient être envisagés après la thèse, dans le cadre d'études postdoctorales ou même d'un projet de recherche-intervention.

⁴ Je m'intéresse à la fois aux figures et aux formes que peut prendre la thématique de la marche en contexte urbain.

Dans mon cadre théorique, j'aborde en premier lieu les notions de patrimoine et de patrimoine urbain. Toutefois, ce sont les œuvres artistiques étudiées qui orientent plus précisément mon intérêt vers les relations entre la marche et le patrimoine urbain. Le corpus met en valeur le patrimoine urbain montréalais à travers de nombreux aspects esthétiques. Dans cette recherche, j'emploie fréquemment l'expression « la ville⁵ de Montréal ». Je reconnais que la délimitation géographique de celle-ci peut porter à confusion : la région métropolitaine de Montréal? L'île? De quelle territorialité exactement s'agit-il? Il est surtout question des quartiers centraux de l'île-ville dont l'examen s'inscrit à l'intérieur de ses limites territoriales dans un environnement à la fois urbain et archipélagique. Selon les contextes dans lesquels s'inscrivent les œuvres, j'emploie les termes de ville ou de métropole, bien qu'une auteure comme Françoise Choay eût critiqué, dans le passé, la notion de ville⁶. Il s'agit de penser cette dernière notion par rapport à la ville sensible, présentée et définie dans un deuxième lieu selon mon cadre théorique et utilisée lors de mes analyses. Elle se situe au croisement des liens entre la marche urbaine et le patrimoine urbain et peut englober un ensemble de formes différentes et d'éléments dissemblables qui caractérisent la ville.

Je souhaite déconstruire l'idée selon laquelle la sensibilité au patrimoine (et à l'environnement) urbain ne serait rattachée qu'à l'expérience de la marche urbaine sur son sol bétonné. Or, cette sensibilité à l'égard de la ville peut s'exercer sur soi à partir d'images qu'on sollicite ou qu'on convoite et par la lecture qu'on en fait. Ce travail sur les images favorise une attention accrue et une meilleure connaissance des réalités patrimoniales urbaines. Ainsi, on peut devenir plus réceptif au patrimoine de la ville à partir des archives et des œuvres d'art. Il serait sans doute plus approprié de parler de patrimoine urbain, mais aussi de patrimoine archivistique ou documentaire, voire artistique. Dans cette recherche, j'explore essentiellement les notions de patrimoine et de patrimoine urbain, bien que le corpus à l'étude constitue un ensemble d'éléments liés à la catégorie d'un patrimoine artistique.

Dans un troisième lieu, j'étudie le thème de la marche et, plus précisément, la marche urbaine. De quelle manière le marcheur s'imprègne-t-il de l'ambiance de la ville et de son patrimoine? Grâce à la marche, comme geste et manière d'être en mouvement dans la cité, par cette action qui semble d'apparence banale, je propose une étude de ses marcheurs qui font corps au sein du patrimoine et du paysage urbain ainsi que dans les images qui les ont enregistrés, stratifiés et rendus au service d'une mémoire urbaine à préserver.

⁵ Je fais également usage du terme métropole pour aborder la ville dans les chapitres de ma thèse.

⁶ Choay, F. (2006). « L'urbain ». Dans *Pour une anthropologie de l'espace*. Paris. Éditions du Seuil. 131-251.

0.2 Orientation, champ disciplinaire et contraintes de la recherche

Souhaitant mettre en valeur le patrimoine urbain montréalais en relation avec la marche en ville, cette recherche s'inscrit dans le champ des études patrimoniales, au croisement des études urbaines. Le corpus est grandement inspiré par les disciplines du cinéma et de l'histoire de l'art, dont sont issus les objets artistiques étudiés. Les analyses réalisées dans le cadre de cette recherche doctorale relèvent d'une approche interdisciplinaire et intermédiaire, sans s'ancrer dans une discipline unique. Le champ muséal peut également être pris en compte dans cette recherche, mais dans une moindre mesure : soit par les collections rattachées aux archives institutionnelles et muséales, les expositions organisées dans les enceintes muséales, soit par les œuvres ou les prestations des artistes en question mises en valeur. Toutefois, les notions mises de l'avant dans cette recherche convergent plutôt vers une dimension patrimoniale.

Ma recherche se limite à une étude théorique, définie et construite autour de réflexions et de notions transdisciplinaires. Le corpus comporte trois volets : les œuvres cinématographiques, les œuvres vidéographiques et les performances artistiques. Sur le plan théorique, je puise des idées et des notions issues de diverses disciplines des sciences humaines, sans me restreindre à l'une d'entre elles. La constitution du corpus s'est toutefois accompagnée de contraintes quant au choix des objets d'étude sélectionnés et aux paramètres de sélection, notamment sur le plan de la temporalité, car mes recherches étaient orientées sur des œuvres audiovisuelles et performatives. Elles sont temporellement délimitées au commencement de la modernité québécoise. En outre, je me suis limité au contexte et au territoire québécois dans la sélection des œuvres et dans le cadre des analyses effectuées.

0.3 Originalité et innovation

Mon sujet de thèse m'apparaît singulier au regard de l'ensemble des recherches consultées dans le champ des études patrimoniales et urbaines, lesquelles abordent souvent le thème de la marche sous l'angle de la marchabilité en ville. Dans mon cadre théorique, je propose une réflexion théorique sur la notion de marche urbaine. En plus d'aborder cette dernière en tant que moyen de déplacement et la perception de la ville de connivence avec l'action de déambuler, je suggère une esthétique de la marche selon l'expression « pratique esthétique de la marche » employée par Francesco Careri. L'apport novateur de mon travail de recherche réside possiblement dans cette réflexion théorique sur la marche faisant l'objet d'études urbaines et patrimoniales. En effet, dans mon cadre théorique, j'argumente l'idée selon laquelle la marche est sous-jacente à différents concepts déjà bien formulés et articulés dans différentes disciplines des sciences humaines : les concepts d'errance, de nomadisme et de flânerie, voire de dérive. Ainsi, je n'articule pas le

thème de la marche seulement par la lunette du fonctionnalisme urbain ou uniquement en fonction d'une logique propre à l'aménagement urbain. À l'inverse, je l'observe par rapport à l'esthétique (la dimension artistique et performative) et à l'urbanité (en fonction de démarches déambulatoires).

Ma recherche doctorale est une œuvre portant sur le patrimoine qui n'occulte pas les notions de mémoire et d'histoire, car elles y sont sous-jacentes et imbriquées, dans la mesure où je m'inspire d'images tirées d'œuvres d'art et de documents d'archives qui font rejaillir souvenirs, événements et mémoires des lieux. L'accent mis sur le thème de la marche est lié à chaque œuvre. En ce sens, la proposition de constituer un corpus aussi éclaté est assez inusitée dans le champ patrimonial. L'innovation peut être associée à cette composition d'un corpus riche d'œuvres variées. Or, il serait malhonnête de prétendre ou d'insinuer que ma recherche est la seule à s'intéresser aux archives des œuvres audiovisuelles ou artistiques. Par ailleurs, Lucie K. Morisset a utilisé certaines images tirées de l'univers cinématographique en rédigeant un ouvrage sur le patrimoine⁷, démarche qui m'a d'ailleurs incité à approfondir la recherche documentaire sur les œuvres dès l'étape de mon projet doctoral. D'autres auteurs, dont les publications n'ont peut-être pas encore été découvertes par le chercheur en formation que je personnifie, ont sans doute pu suivre la même voie méthodologique.

0.4 Ordonnancement et constitution des chapitres

Cette thèse est structurée selon un ordonnancement conventionnel : la problématique, le cadre théorique, la méthodologie, puis les analyses.

Le chapitre 1 : Problématique présente la mise en contexte du sujet de recherche. Il expose succinctement quelques expériences pertinentes réalisées au début de mon parcours doctoral, puis présente l'objectif, la question de recherche et l'hypothèse. Il établit les principales lignes directrices du processus et introduit les notions abordées dans le cadre théorique, les choix effectués en lien avec le sujet et les œuvres étudiées constituant le corpus. Ce premier chapitre aborde en partie les interrogations sous-jacentes à la thèse et à son évolution au fil de ma trajectoire doctorale. Le chapitre 2 : Cadre théorique est consacré à la définition et à l'origine des notions étudiées. Dans un premier temps, les notions de patrimoine et de patrimoine urbain sont définies. J'aborde ensuite la notion de patrimonialisation, en lien avec ces deux termes. J'explore également la notion de ville sensible pour laquelle j'accorde une attention particulière

⁷ Morisset. L. K. (2019). *Des régimes d'authenticité. Essai sur la mémoire patrimoniale*. Presses de l'Université du Québec. Québec. Presses universitaires de Rennes. Rennes.

aux différents éléments qui la caractérisent. Semblablement à la notion de patrimoine urbain, la marche urbaine est définie en revisitant l'origine du thème de la marche. Les auteurs ayant exploré la notion de la marche urbaine sont présentés. Enfin, ce chapitre traite de l'expérience artistique de la marche et de l'esthétique du déplacement. Le chapitre 3 : Méthodologie de recherche et analyse des œuvres porte sur la méthodologie liée à la recherche et à l'analyse des œuvres audiovisuelles, des performances et des expériences artistiques. Les captures d'écran et les photographies d'archives servent à illustrer, à documenter et parfois à justifier les différentes analyses. Dans une logique organisationnelle visant à hiérarchiser et à structurer les analyses audiovisuelles, je commence par les films documentaires, ensuite les films de fiction et hybride et je termine avec les vidéos. Concernant les analyses des performances artistiques, les œuvres créées au début des années 1970 sont d'abord présentées et je reviens de manière chronologique à la période actuelle en étudiant des œuvres et des pratiques artistiques plus récentes. Le chapitre 4 : Conclusion présente de manière rétrospective les différentes parties de la thèse.

En résumé, le premier chapitre décrit la problématique à partir de laquelle la question de recherche est, d'emblée, formulée : en quoi ce corpus d'œuvres artistiques et audiovisuelles, qui a pour sujet la ville de Montréal, peut-il contribuer à mettre en valeur son patrimoine et ses espaces urbains? Le deuxième chapitre présente l'origine, la description et la littérature de chaque notion retenue et abordée dans le cadre théorique. Quant au troisième chapitre, il comporte les analyses des œuvres issues de cet ensemble. Enfin, le quatrième chapitre effectue un retour sur l'ensemble des parties de la thèse et apporte quelques pistes de réflexion.

CHAPITRE 1

PROBLÉMATIQUE

Dans ce premier chapitre, il s'agit de faire un tour d'horizon de ma trajectoire au doctorat afin de penser l'articulation de mon sujet de recherche en rapport avec mes intérêts de recherche, mon objectif, ma question, mon hypothèse. Je révèle les notions abordées ainsi que les choix effectués pendant la recherche et pendant la période d'écriture. Je révèle également le corpus composite de ma recherche et les catégories qui lui sont sous-jacentes.

1.1 Contexte, objectif, hypothèse

L'errance a été le mot et le moteur de mon inspiration pour réfléchir au thème de la marche. Il s'inscrit dans l'un de mes sentiers de recherche qui a mené, au cours de mes années d'études de 2^e cycle, à l'amorce d'une réflexion sur ce thème. J'ai proposé plusieurs déclinaisons du concept pour démontrer qu'il s'exprime selon différentes modalités. J'ai ensuite porté mon attention sur l'analyse de certains films de Fernand Bélanger. Les liens entre les termes d'errance et de marche ont d'ailleurs suscité chez moi un questionnement : comment distinguer le premier du second? Toutefois, je me suis résolu à cette évidence⁸ : marcher n'est pas forcément errer. L'errance n'est pas au sens strict associée à la marche, car il est possible d'errer par la pensée. Cette recherche théorique sur le concept d'errance fut une piste initiale dans mon désir d'approfondir le thème de la marche.

Une autre piste m'a amené, en parallèle avec mes recherches sur l'errance, à une réflexion sur le thème du nomadisme. Dans le cadre de quelques éditions du Festival Nomade, dans le quartier Mile-End, à Montréal, j'ai assuré la curation avec le cinéaste Laurence Ly, de deux programmes en lien avec ce thème, et présentés lors des soirées de cinéma⁹. Ma réflexion sur le nomadisme fut d'ordre général, mais il m'a

⁸ C'est une évidence qui ne m'apparaissait pas si simple au départ.

⁹ Organisé par un restaurant, La Khaïma, entre 2012 et 2019, ce Festival réunissait des présentations diverses - musiques, cuisine, films, artisanat, présentations- sur le thème du nomadisme. Deux soirées de projections de films et de discussions avaient été organisées à l'hiver et à l'automne 2018, en collaboration avec le labdoc et l'Institut du patrimoine de l'UQAM. Les films suivants avaient été projetés : *Les voyageurs* (1964) de Bernard Gosselin, *Chasseurs cris de Mistassini* de Boyce Richardson et Tony Ianzelo (1974) *Le dernier des coureurs de bois* (1979) et *Les Montagnais* (1979) de Jean-Claude Labrecque, un épisode (*Pakuaushipu / La rivière sèche*, 1976) de la série *Carcajou ou le péril blanc* (1973-1976) réalisée par Arthur Lamothe et quelques courts-métrages produits par le Wapikoni mobile : *Les Nomades* (2016) de Kateri Jade Lalo, *Ka Kushpian (Mon voyage)* (2011) de Tshiuéti Vollant et *Shipu (Rivière)* (2016) de Shanice Mollen-Picard et Uapukun Mestokosho. <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1130237/nomadisme-innu-festival-nomade-montreal-wapikoni-montagnais-autochtone>

inspiré en souhaitant explorer une perspective de recherche sur les Premières Nations au Canada, plus précisément au Québec. J'ai pu consulter un certain nombre d'ouvrages à leur sujet, qui portaient sur le nomadisme et dont certains traitaient de la mobilité, des déplacements des groupes de chasseurs, du rapport à la marche, mais aussi du nomadisme en ville. Or, la marche m'apparaît encore essentielle aujourd'hui pour les groupes nomades toujours en mouvement et en activité dans certaines régions du monde. Il importe pour moi de commencer cette mise en contexte en abordant la relation entre nomadisme et marche, car elle suggère une autre dimension anthropologique qui ne peut pas complètement échapper à une étude théorique sur la marche à mettre en relation avec le patrimoine en général et une mémoire sensorielle intrinsèque à la ville.

Une nouvelle piste de réflexion fut amorcée avec le webdocumentaire¹⁰ sur la High Line de New York. Ce projet de recherche-crédation présentait, entre autres, la figure du flâneur baudelairien. Il fut le prolongement d'un article¹¹ de Viva Paci et Martin Bonnard (2014), qui abordait trois postures spectatoriennes¹². Le flâneur de la High Line fut placé au centre de cette réflexion cinématographique sur New York. Pour cette recherche, j'ai recensé les films documentaires ou expérimentaux qui offraient des points de vue sur la mégapole new-yorkaise. Les œuvres choisies ont été intégrées à l'univers urbain du webdoc. Ce projet très stimulant m'a sans doute inspiré à effectuer un premier travail de recension des œuvres illustrant Montréal.

Les archives illustrant Montréal que j'ai manipulées ont suscité chez moi un grand intérêt pour les représentations de la métropole québécoise. Ces archives thématiques¹³ conservent notamment les souvenirs en images de bâtiments, de sites ou de lieux disparus. En consultant et en lisant la documentation sur des œuvres issues de la fréquentation de l'espace montréalais, tout en réfléchissant au thème de la marche, j'ai pu mieux découvrir la ville et être à même d'apprécier et de faire connaître son

¹⁰ C'est un projet du labdoc dirigé par Viva Paci, en collaboration avec Martin Bonnard et Radhahath Gagnon, qui fut réalisé entre 2013 et 2015. Dont le résultat *Up the High Line : New York sous le regard du cinéma*, est accessible en ligne : <https://media-labdoc.uqam.ca/webdoc/highline/#haiku>

¹¹ Cet article porte sur les rapports entre ville (New York), train, cinéma et flânerie. Il aborde la forme des différents regards sur la ville. Paci, V. et Bonnard, M. (2014). « Le flâneur de la High Line de New York : Un opérateur sans caméra et une vue urbaine sans film ». Dans *Annales de géographie*. Malakoff. Armand Colin. 695-696. 805-821.

¹² Il s'agit de trois postures spectatoriennes qu'incarnent le flâneur, l'opérateur et « celle induite par le cheminement sur la High Line ». *Ibid.* 805.

¹³ Elles ont été consultées dans différentes institutions montréalaises, dont les Archives gaies du Québec, la Cinémathèque québécoise, le Musée des beaux-arts de Montréal et l'Université Concordia.

patrimoine urbain. Ces archives thématiques ont parfois des liens directs avec les œuvres sélectionnées et intégrées à mon corpus. Qui plus est, elles ont motivé certains de mes choix, car elles donnent divers repères, indications ou renseignements pertinents sur l'histoire et sur les patrimoines, culturel et matériel, d'une métropole. Les ouvrages plus généraux qui présentent Montréal sous diverses perspectives (architectural, historique, etc.) m'ont aidé, de manière complémentaire, à acquérir des connaissances connexes et une culture du regard sur la métropole.

La notion de patrimoine a été prise en compte dès le commencement de mes études sur les relations entre marche et patrimoine. Après quelques recherches générales sur les notions de patrimoine culturel matériel, de patrimoine culturel immatériel, de patrimoine architectural et de patrimoine naturel, j'ai décidé d'enquêter sur le patrimoine urbain¹⁴, car ce dernier me semblait être la forme la plus dynamique par rapport à la réalité tangible et intangible d'une ville, de Montréal, en l'occurrence. Le patrimoine urbain de Montréal a déjà été étudié sous différents angles, et divers types d'écrits ont traité d'enjeux urbains et patrimoniaux qui lui sont propres. Je souhaite, pour ma part, apporter une contribution supplémentaire au patrimoine urbain montréalais en proposant des pistes de recherche différentes et convergentes à l'univers artistique. Le patrimoine urbain, et non pas uniquement l'architecture de la ville, m'apparaît lié à la marche et au cinéma. Les relations entre patrimoine urbain, marche et cinéma n'apparaissent pas nécessairement comme évidentes; elles me semblent pourtant bien chevillées dans les œuvres étudiées. J'ai réfléchi à l'idée selon laquelle le patrimoine urbain n'apparaît pas comme une entité visible, mais se présente plutôt comme un ensemble d'éléments cohabitant les uns avec les autres. Si les relations entre l'architecture, la ville et le cinéma ont été explorées, celles que je soulève dans cette dissertation ne l'ont été, à ma connaissance, que sommairement dans les études patrimoniales ou dans les études cinématographiques.

De 2015 et 2017, j'ai réalisé de nombreuses marches en solitaire pour visiter et documenter les expositions diffusées dans les musées et les galeries, motivation qui me faisait traverser la ville. J'ai également effectué des explorations du patrimoine dans différents quartiers de la métropole. Ces marches s'inscrivaient notamment dans le cadre des séminaires doctoraux (*Objets, expositions et médias; La Patrimonialisation*)

¹⁴ Mon expérience sur le terrain est intimement liée à ce choix, bien que ma réflexion sur le patrimoine naturel se poursuivra au-delà de la thèse. Il m'importe de rappeler mon expérience de travail au Musée de société des Deux-Rives (Musé), à Salaberry-de-Valleyfield, situé à 70 kilomètres de Montréal, où j'ai pu explorer diverses facettes du patrimoine urbain en offrant avec mes collègues de la médiation culturelle dans les différents quartiers de la ville et particulièrement dans le quartier Bellerive-est nommé quartier des Anglais entre 2012 et 2018. Mes premières réflexions sur cette forme de patrimoine ont pris naissance dans ce milieu de pratique très riche sur les plans historique, toponymique et géographique.

donnés par la professeure Catherine Saouter. Ces marches ont amplifié mon désir de connaître Montréal et son patrimoine urbain. Par la marche, on peut mieux l'estimer, et la découverte du patrimoine urbain tend à accroître les plaisirs urbains qui y sont associés. La marche et l'action de marcher sont des thèmes importants dans ma recherche, mais sont aussi des prolégomènes indispensables à la découverte de la ville. Des rythmes variables ponctuent l'action. Elle sollicite entre autres les regards contemplatifs sur la ville, ce qui s'articule sur l'idée de mouvement. La marche au cœur de l'architecture d'une ville, c'est effectivement être entraîné par divers mouvements, propres au corps, à la vision, et à la cadence journalière. Marcher dans la ville, cela consiste à s'assimiler dans un monde de possibilités infinies. Le cinéma et la vidéo suggèrent des propositions narratives : des parcours d'artistes et d'intellectuels, des paysages urbains façonnés par divers cadrages et des promenades effectuées par des capteurs d'images professionnels ou des badauds pris en filature par des artistes de rue. Le cinéma est présent au cœur d'une ville dont le patrimoine urbain ne semble véritablement perceptible que lorsque les marcheurs en mouvement sont en quête perpétuelle d'émerveillements et de sensations variées.

Les œuvres artistiques que j'ai sélectionnées pour le bien de cette thèse dévoilent le patrimoine urbain d'une seule ville : Montréal. Certaines d'entre elles portent sur un enjeu du patrimoine urbain, tandis que d'autres tiennent plutôt le rôle d'archives qui documentent, concrètement ou indirectement, les paysages urbains de la métropole québécoise. Cette nuance entre les œuvres qui révèlent la ville et celles qui la documentent devient importante, car elle explique les choix opérés qui ont contribué à la constitution de mon corpus. Donc, elles portent toutes sur l'urbanité montréalaise.

Mon objectif principal consiste à démontrer l'importance d'un corpus composé d'œuvres artistiques et audiovisuelles pour la connaissance visuelle et mémorielle de Montréal et pour la valorisation de son patrimoine urbain.

Cet objectif peut se poser en une question : en quoi mon corpus d'œuvres artistiques et audiovisuelles, qui a pour sujet la ville de Montréal, peut-il contribuer à mettre en valeur son patrimoine et ses espaces urbains?

Je réponds à cette première question en formulant cette hypothèse : une mise en valeur du patrimoine urbain de Montréal peut s'opérer par le truchement des œuvres artistiques et audiovisuelles qui facilitent l'étude et la compréhension des caractéristiques propres à son environnement urbain. Cette opérationnalité devient effective en fonction de la notion de marche urbaine qui est articulée dans une continuité et dans une variabilité avec les objets de mon corpus.

1.2 Les notions essentielles : patrimoine urbain, ville sensible, marche urbaine

Le cadre théorique s'articule en fonction de trois notions clés : le patrimoine urbain, la ville sensible et la marche urbaine. À ce cadrage, je vais dédier un long développement dans le chapitre qui suit, mais j'en apporte les maillons centraux, car tout au long de ces années de recherche doctorale, les éléments théoriques et les éléments de corpus, tout comme le contexte dans lequel mon projet a pris forme, se sont nourris mutuellement. Ces éléments théoriques ainsi saisis ont tout d'abord donné la possibilité de dessiner un contexte, dans lequel j'allais tisser, observer et analyser un vaste corpus d'œuvres. Ainsi, mon cadre théorique se rapporte au patrimoine urbain et à l'environnement urbain sur les plans spatiaux et temporels. Il porte l'intérêt sur la notion de ville dans un sens plus large. En effet, Montréal a évolué en revêtant les caractéristiques d'une ville sensible. Ce sont diverses sensorialités urbaines qui demeurent à explorer dans la ville, selon la dimension qui l'a fait devenir sensible. Enfin, il définit les fonctions de la marche urbaine et ses déclinaisons potentielles.

La raison qui motive mon choix d'aborder et d'analyser le patrimoine urbain en fonction des œuvres artistiques s'explique par la valorisation de ce patrimoine dans les plans des films, des vidéos ou des documents afférents aux performances ou aux expériences artistiques sélectionnées. D'autres formes de patrimoine pourraient être investies dans les œuvres, mais le patrimoine urbain me semble une forme plus révélatrice et représentative des lieux et des espaces répertoriés. Il regroupe un certain nombre d'éléments propres à la ville, dont des éléments du cadre bâti. Le patrimoine urbain peut être réfléchi, interprété et étudié par des œuvres de création : plutôt que d'illustrer la relation entre l'art et la ville, ces œuvres exhibent la relation de l'art avec le patrimoine inhérent à la cité. Si les œuvres que j'ai glanées tout au long de mon parcours illustrent Montréal, elles ne portent pas nécessairement sur un enjeu patrimonial précis. Le choix d'un corpus d'œuvres artistiques et audiovisuelles, justifié plus loin dans la thèse, constitue un apport original à l'étude en général du patrimoine urbain, et en particulier de Montréal. Le patrimoine dans ces œuvres n'est pas qu'un décor; il se trouve dans les composantes, bâties ou vivantes, de la ville. Ainsi, je n'étudie pas une ville-décor, comme d'autres auteurs¹⁵ l'ont fait avant moi, mais plutôt une ville potentiellement sensible. Il s'agit plutôt d'une cité créatrice où fluctue une diversité de mouvements qui, en quelque sorte, vient après la ville cinéma¹⁶.

¹⁵ Exemple en ce sens : Fraser, M. (2003). « Quelque part dans la ville. Cinéma et repérages urbains ». Dans *Sociologie de l'Art*. 1-2. 1. 97-114.

¹⁶ Il s'agit de l'idée de la ville cinéma de Régine Robin, dans son chapitre « Ville réelle, fille fantasmée, ville-écran », dans l'ouvrage *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*. J'en parlerai davantage dans le chapitre de cadrage théorique.

Dans la ville sensible, différentes manifestations artistiques et cinématographiques sont réalisées, et les images dans la trame urbaine abondent et se multiplient rapidement. La ville sensible est représentative de tous les projets artistiques qui s’y produisent. Et ils se produisent aussi en quelque sorte en résistance face à l’accélération du rythme du monde occidental. Le patrimoine de la ville de Montréal représente ce monde urbain englobant non seulement l’architecture, les activités citadines, les usages, mais aussi les déplacements esthétiques. C’est l’urbanité en mouvement, car, comme dans toute métropole, tout semble prendre son sens dans l’agitation, dans le rythme et dans la rencontre. La marche urbaine est alors au cœur de tous ces éléments et, selon ses modes de déplacements, elle peut être en réaction à la société de consommation et à l’ère de l’automobile.

La marche aussi peut être prise en compte et comparée à une autre résistance : dans la ville, elle sollicite tous les sens. Cette relation perceptuelle avec les éléments urbains est fondamentale. Parmi les cinq sens, celui de la vue devient particulièrement important pour le marcheur du monde urbain, car il est celui qui me semble le plus sollicité¹⁷. Par le biais de sa vision qui le guide dans l’espace urbain, le corps du marcheur de la ville établit une relation sensorielle notamment avec l’architecture. La marche urbaine tend à favoriser l’émergence d’une sensibilité pour la ville : cela vaut pour les piétons, cela vaut pour les artistes qui, avec des cadences variées et des démarches singulières, s’en approprient. La réflexion sur la marche urbaine conduit un faisceau lumineux sur le patrimoine urbain. Dans le deuxième chapitre, je proposerai un historique plus général sur la marche et je tenterai de clarifier les différentes formes que peut prendre la marche urbaine. En effet, je suggère qu’elle se décline en ces formes et qu’elle est influencée par les notions d’errance, de nomadisme, de flânerie et de dérive. La marche urbaine est une notion réfléchie non seulement en fonction des études rattachées à l’urbanisme et au patrimoine urbain, mais elle est aussi théorisée à partir de la sociologie urbaine. L’environnement urbain montréalais et les paysages urbains sont à évoquer en tissant des liens avec la notion utilisée. Je réfléchis donc à l’expérience artistique et sociologique de la marche dans l’île de Montréal en focalisant mon attention sur certains aspects, dont l’esthétique de la marche, la mobilité ainsi que le mouvement.

¹⁷ Cette thèse étant pensée et élaborée en échange continu avec ma propre expérience, elle est aussi extrêmement située -tout en espérant fournir une base d’idées et de connaissances partageables. Il reste que son biais inaliénable est le mien, celui de personne voyante. Une autre littérature et un autre corpus, construits autour de différences capacitaires, et donc sensorielles, devant être explorés dans une étape suivante de la recherche, après le doctorat.

1.3 Les choix effectués

De nombreux choix ont été effectués au cours de mon cheminement. Les plus déterminants, en fonction des paramètres établis, sont marqués par les décisions de restreindre mon étude à l'espace urbain montréalais et de proposer un corpus d'œuvres artistiques qui traitent de Montréal.

1.3.1 Montréal : espace urbain

Le cinéma est apparu dans la ville de Montréal, à la fin du XIX^e siècle. En effet, la première projection publique de cinéma au pays s'y produit le 27 juin 1896¹⁸. L'essor des salles de diffusion fut fulgurant, en particulier sur la rue Saint-Laurent¹⁹. En 1906, le projectionniste Léo-Ernest Ouimet fait l'acquisition d'un ancien café-concert, la salle Poiré²⁰, sur la rue Sainte-Catherine, qui deviendra son premier Ouimetoscope²¹.

Par son entrée majestueuse et sa décoration, le Ouimetoscope inaugurait la période des Movie Palaces qui seront construits entre 1910 et 1930, moment où le cinéma conquiert le public général et connaît sa plus forte expansion. Des dizaines de salles sont construites ou réaménagées sur l'ensemble de l'île. Le centre-ville et de grandes artères comme les rues Saint-Denis, Sainte-Catherine, Papineau, Jean-Talon accueillent les plus importantes, mais presque chaque quartier a sa salle, au moins de grandeur moyenne. Les gens s'y pressent en masses et pour le prix d'environ une heure de travail, assistent à deux heures de cinéma²².

Dans ce portrait des salles de cinéma montréalaises, il importe de rappeler brièvement l'importance du Monument-National²³ pour la diffusion du cinéma, dans la première moitié du XX^e siècle.

Les mœurs citadines ont évolué en fonction du plaisir associé à ce loisir et étaient attribuables à l'expérience de visionnement des films en salle. De nouveaux rituels sont apparus chez les citadins

¹⁸ Perraton, C. (édi.). Lever, Y. (2002). « Montréal, ville de cinéma, d'hier à aujourd'hui ». Dans *Montréal, entre ville et cinéma. Du cinéma et des restes urbains, prise 3*. 75.

¹⁹ *Ibid.* 77; Véronneau, P. (dir.). (1992). « Aux alentours du boulevard Saint-Laurent ». Dans *Montréal, ville de cinéma*. Montréal. Cinémathèque québécoise / Musée du cinéma. 47.

²⁰ Lever, Y. (1988). *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal. Boréal. 29-33.

²¹ Perraton, C. (édi.). Lever, Y. *Op. cit.* 77.

²² Perraton, C. (édi.). Lever, Y. *Op. cit.* 78; Pelletier, L. (2004). « George Ganetakos et la United Amusement Corporation, Limited, 1910-1930 : formation d'une chaîne de cinémas montréalaise ». Montréal. Thèse de doctorat. Faculté de Communication. Université Concordia.

²³ <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/segments/rattrapage/2009140/aujourd-hui-histoire-monument-national-avec-jean-marc-larrue> [Consulté en mars 2025]

montréalais, qui fréquenteront régulièrement les nouvelles salles de cinéma. Au début du XX^e siècle, c'est en effet à Montréal que le public peut assister à des projections cinématographiques hebdomadaires dans les cinémas nommés « théâtres » :

Montréal reste à l'époque [à la fin de la Première Guerre mondiale] une des seules grandes villes en Amérique où l'on peut aller au cinéma le dimanche, puisqu'ailleurs au Canada et aux États-Unis, les puritains réussiront à imposer la même interdiction à peu près partout²⁴.

Montréal fut jadis une ville de cinéma où chaque dimension de la discipline cinématographique était exploitée. Que ce soit dans la diffusion, dans la production ou dans la réception des films grand public ou d'auteurs, les cinémas et les tournages ont à l'époque pullulé partout dans la ville. Aujourd'hui, Montréal n'est plus une ville de cinéma, bien que plusieurs tournages et productions s'y produisent régulièrement. Le seul secteur d'activité qui est resté dynamique et qui s'est renouvelé est celui des tournages, surtout états-uniens. En ce sens, la production cinématographique est demeurée à un niveau considérable. Montréal est devenue une ville dans laquelle ses anciens temples du cinéma se sont transformés comme des immeubles délaissés et ont pris la forme de ruines parmi des constructions modernes bigarrées et disparates. Quelques cinémas seulement qui ont été reconvertis ont une nouvelle vocation de nos jours. Quelques salles indépendantes ont ouvert leur porte dans la dernière décennie, mais globalement, la tendance semble indiquer un déclin de son ambiance cinéphilique et de ses institutions du cinéma.

Un argument fondé sur mon expérience urbaine constitue une autre raison motivant mon choix de l'espace urbain montréalais pour cette étude. Mes déambulations, dans différents quartiers de la métropole québécoise, entre autres pour aller visiter des institutions muséales et culturelles ainsi que mon parcours académique en tant qu'étudiant à Montréal depuis 2007, ont marqué indubitablement mon rapport avec cette métropole. Je me suis promené dans les rues, dans les ruelles, sur les boulevards et dans les parcs montréalais. Ainsi, j'ai moi-même expérimenté aléatoirement ou méthodiquement cette ville par la marche. Montréal est sans aucun doute la ville que j'ai parcourue à pied de façon régulière. C'est la ville de mes études, celle que j'ai fréquentée et habitée (dans les quartiers Rosemont-La Petite-Patrie et Villieray). J'ai également exploré certains secteurs méconnus.

²⁴ Véronneau, P. (dir.). Lacasse, G. (1992). « LE DIMANCHE, MONTRÉAL VA AUX VUES OU LA VILLE AUX VUES S'ANIME ». Dans *Montréal, ville de cinéma*. Montréal. Cinémathèque québécoise / Musée du cinéma. 5-7.

Il m'importe d'apporter un autre élément qui alimente l'imaginaire du choix de l'urbanité montréalaise, dans mon parcours d'étudiant universitaire. Durant l'année universitaire 2009-2010, j'avais réalisé dans le cadre d'une démarche personnelle un projet de filatures dans les rues du Quartier latin à Montréal. Le projet avait pris forme également en région. J'allais à la rencontre d'hommes et je proposais à chacun d'eux un moment de création poétique. Inspiré par l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud, une notion découverte (la performance artistique comme forme d'art relationnel) dans les cours de mon programme en histoire de l'art au 1^{er} cycle, je mettais en pratique les propres règles et les aléas de mes interventions que je documentais et qui allaient servir à une future exposition qui n'a néanmoins jamais eu lieu. Des débuts d'exploration urbaine assurée par la marche, j'ai poursuivi mes déplacements, fonctionnels ou purement sensoriels, dans Montréal ainsi que dans ses périphéries et ses zones proches ou éloignées, celle-ci occupant toujours mes pensées. Durant cette période, j'avais aussi réalisé une recherche sur l'esthétique relationnelle à partir de l'œuvre de Sophie Calle, car j'étais préoccupé par les notions de déplacement et de filature que l'artiste française définissait dans ses performances et qui l'engageaient directement dans la trame urbaine de différentes villes. L'esthétique de la marche ou l'esthétique du déplacement, proposée par Francesco Careri, avait un sens pour les œuvres performatives que Calle avait créées. Dans cette thèse doctorale, je souhaite présenter les aspects, esthétique et documentaire, principaux des œuvres d'art qui révèlent Montréal à son double statut de ville et de métropole²⁵. Celle-ci est révélée par des lieux fermés ou ouverts²⁶, par de grands espaces, par la circulation dans les rues ainsi que par la verticalité et la rigidité des édifices. Cette ville fonctionne en quelque sorte comme un film, dont les séquences sélectionnées, disposées sur une carte idéale, ont été délimitées en fonction de la géographie urbaine de cette île d'un archipel du fleuve Saint-Laurent. La toponymie des rues et des boulevards, la vie dans les quartiers de même que les diverses formes de mouvement caractérisent ce film construit petit à petit. Les diverses temporalités perçues avec les moyens de transport (le métro, l'auto, le camion, l'autobus ou l'avion), les institutions (les musées et les bibliothèques) et les lieux publics (les cimetières et les parcs) font partie de divers environnements très variés illustrant les séquences imaginées. Ainsi, ces éléments du monde urbain sont liés aux notions d'espace et de mouvement.

²⁵ J'emploie les deux termes de manière récurrente, mais le terme de ville est fréquemment utilisé ou il est substitué par le mot cité. La métropole est pensée en prenant compte de l'agglomération de Montréal, mais parfois aussi d'un ensemble plus vaste (la région métropolitaine de Montréal ou le Grand Montréal).

²⁶ Les lieux fermés sont des bâtiments, des monuments, des institutions culturelles (musées et galeries) tandis que les lieux ouverts sont représentatifs des environnements urbains tels que les routes, les rues, les parcs, les places publiques et les zones en friche.

La zone urbaine de Montréal comprend diverses agglomérations, de nombreux quartiers dont un quartier historique, des institutions publiques très variées et des espaces en friche ou en construction. D'autres espaces sont réservés à la consommation de produits culturels. On peut penser à des lieux mythiques et historiques, à des institutions muséales, à des cinémas, à des théâtres, à des secteurs abandonnés, à des secteurs démolis ou reconstruits, à des parcs naturels ou à des parcs linéaires, ainsi que des bandes riveraines ou des pointes d'îles qui exposent leurs qualités ou leur fragilité. Tous ces éléments se rejoignent, cohabitent dans la ville et participent à la création d'un monde façonné par les humains, qu'il s'agisse d'objets de fabrication ou d'espaces naturels anthropisés. Tous ces aspects d'une ville révèlent que Montréal ne serait pas si différente des autres villes et métropoles, bien qu'elle ait ses caractéristiques propres et son passé cinématographique singulier²⁷. Montréal est une ville dans laquelle les fictions anonymes ou programmées, par l'art situationnel, se croisent. Elle est associée à ses espaces et au mouvement qu'on y retrouve. Ce dernier est engendré ponctuellement par différents éléments vivants ou technologiques du milieu urbain. La ville comporte ses dimensions spatiale et rythmique, ses ruines disparues et actuelles ainsi que celles qui sont rattachées à l'industrie cinématographique.

Le patrimoine de la ville de Montréal représente cet espace urbain englobant non seulement l'architecture, les activités citadines, les usages, mais aussi les déplacements esthétiques. C'est l'urbanité en mouvement, car, comme dans toute métropole, tout semble prendre son sens dans l'agitation, dans le rythme et dans la rencontre. La marche urbaine est alors au cœur de tous ces éléments et, selon ses modes de déplacement, elle peut s'inscrire dans une stratégie de résistance artistique, politique ou sociale.

1.3.2 Corpus composite : films, vidéos, performances, expériences

Je conçois un corpus qui comprend principalement des œuvres artistiques et audiovisuelles. Je crois qu'un tel ensemble d'œuvres est de nature à suggérer un point de vue diversifié sur les réalisations artistiques qui ont vu le jour à Montréal et qui font aujourd'hui en sorte de documenter cette ville et de découvrir des aspects inusités ou riches d'information et de signification. Ces œuvres ont, pour la plupart, une relation étroite avec le thème de la marche. Par rapport à un terrain comprenant des sites et des espaces urbains réels, j'ai préféré un corpus d'œuvres qui mettrait en scène Montréal et qui, potentiellement, contribuerait à valoriser son patrimoine, son histoire et son territoire. Il s'agit en quelque sorte d'une patrimonialisation

²⁷ Gaudreault, A. (dir.). Lacasse, G. (1994-95). « Montréal cinématographié en début de siècle. Deuxième période : 1906-1914 ». Dans *24 Images*. 75. 51-54.

de la ville par les images et par les itinéraires de marche de piétons et de différents types de marcheurs. Les œuvres choisies proposent divers regards, des itinéraires ainsi que d'autres expériences artistiques dans plusieurs quartiers et lieux diversifiés de cette ville nord-américaine.

Le corpus hétéroclite proposé a été réfléchi en fonction d'un ensemble d'œuvres diverses. Il puise dans l'art cinématographique, l'art vidéographique, l'art performatif et l'art immersif. Selon une logique organisationnelle, je débute par l'analyse des films documentaires, de fiction ou hybride et des vidéos avec une approche documentaire ou expérimentale pour aborder ensuite la vidéoperformance. Ensuite, je poursuis avec l'analyse de performances et d'expériences artistiques, voire sensorielles. Ces œuvres variées ont en commun de se dérouler dans l'environnement urbain montréalais et de faire découvrir des lieux, des aspects, des enjeux ou des événements s'étant produits dans l'espace métropolitain.

La hiérarchisation du corpus est organisée en fonction de différents genres d'œuvres audiovisuelles. Il s'agit de trois regroupements. Le premier regroupement est composé de sept films documentaires (dont un film d'art). Le deuxième est composé d'un film hybride (ce dernier peut contenir des éléments narratifs et d'animation, de bruitage, de rapport au réel et de montage sonore inventif) et de deux films de fiction. Le troisième comprend cinq vidéos. Au total, on compte quinze œuvres qui constituent un ensemble audiovisuel. Cet ensemble illustre, par des plans et des séquences, les paysages et les points de vue montréalais. Certaines œuvres audiovisuelles portent un regard critique sur les transformations draconiennes de la ville de Montréal au cours des années 1960 et 1970. Les films et les vidéos réalisés entre 1967 et 2016, ceux et celles distribués ou produits par le centre d'artistes Vidéographe et l'ONF, montrent la ville parfois à partir de l'objectif du caméscope, de la caméra ou de l'appareil photo des vidéastes (Donigan Cumming), des cinéastes (Bernard Émond) ou des photographes-vidéastes (David Manseau) qui marchent avec leur appareil de captation en pleine action. Ces réalisations deviennent la mémoire audiovisuelle des marcheurs de boulevards, de rues ou de ruelles. Elles ont été conçues par des documentaristes chevronnés ou par des artistes qui expérimentent les médias, dont le cinéma ou la photo. Pour ce faire, ces derniers explorent les confins de la ville montréalaise. Les vidéoperformances exhibent parfois le corps d'un artiste (marshalore) en action dans un secteur d'activité de la ville ou laissent entendre les sonorités du corps en mouvement (Donigan Cumming). Enfin, on pourrait percevoir cet ensemble en fonction de la catégorie d'un patrimoine audiovisuel plutôt que d'un patrimoine cinématographique.

Les performances et les expériences artistiques ont eu lieu à la fin des années 1960 jusqu'en 2016. Elles constituent un ensemble représentatif d'un patrimoine artistique qui révèle, directement ou indirectement, le patrimoine urbain de Montréal. En effet, les œuvres choisies pour cette étude, on en compte tout près d'une dizaine, ne portent pas toujours précisément sur un enjeu patrimonial inhérent à la ville, mais davantage sur l'expérience de la ville. Cette dernière s'opère par l'intermédiaire d'un engagement artistique dans des espaces où le patrimoine urbain demeure visible. Les performances artistiques archivées sont analysées en regard de la démarche et du processus des artistes qui offrent des performances en contexte urbain. La concrétisation d'une œuvre est le résultat de l'action et de la documentation qui y est rattachée. L'œuvre devient potentiellement un objet archivé se transformant en objet d'exposition.

L'analyse des œuvres apportera une mise en valeur du patrimoine urbain à partir des archives et de la documentation. C'est par leur truchement que l'on identifiera des formes et des caractéristiques de l'urbanité montréalaise. La méthodologie a donc été pensée en ce sens, entre autres en offrant un dialogue entre des œuvres diversifiées. Il se peut que certaines analyses soient plus écourtées, car le corpus à l'œuvre est dense. La marche urbaine est le fil conducteur, le liant, entre chacune de ses composantes. Sur le plan méthodologique, la liste des œuvres audiovisuelles et des performances artistiques est accessible en consultant l'Annexe A. Cette liste révèle les choix opérés au fil du temps pour la constitution du corpus tel qu'il est articulé dans cette thèse.

1.4 Conclusion préliminaire

Après une mise en contexte où j'ai exposé, dans ce premier chapitre annonçant la problématique, les aspects importants de ma trajectoire académique, j'ai précisé le principal objectif, la question de recherche et l'hypothèse de départ. J'ai ensuite présenté les principaux arguments qui justifient mon intérêt pour l'espace urbain montréalais. J'ai mentionné les grandes lignes de mon choix d'un corpus hétéroclite d'œuvres artistiques sur la ville de Montréal. J'ai brièvement abordé ma méthodologie en signifiant que j'étudierai le patrimoine urbain montréalais en fonction de films, de vidéos, de performances, d'expériences et d'écrits. J'ai mentionné l'importance des trois notions essentielles liées à mon cadre théorique dont l'idée d'une ville sensible est postérieure à la notion de ville cinéma. Le prochain chapitre est constitué de mon cadre théorique. Je le conçois en explorant les notions de patrimoine urbain, de ville sensible et de marche urbaine.

CHAPITRE 2

CADRE THÉORIQUE

Dans ce deuxième chapitre, il s'agit d'aborder les origines et les définitions des trois notions de patrimoine urbain, de ville sensible et de marche urbaine, et de proposer des considérations sur les ouvrages phares qui en traitent, afin de les présenter, de les contextualiser et d'en présenter une définition en fonction d'une ville en particulier : Montréal. Elles deviennent ainsi des outils théoriques qui sont opérationnels dans le chapitre d'analyse, le troisième de la thèse.

2.1 Patrimoine

Il importe de suggérer quelques pistes de réflexion sur les définitions et les origines de la notion de patrimoine. Celle-ci est définie, ses origines sont retracées et les perspectives théoriques ou critiques sont abordées. Suit le décodage de la notion de patrimonialisation qui n'a pas de définition clairement établie dans les dictionnaires généraux, mais seulement dans les dictionnaires spécialisés. La forme de patrimoine urbain découle de cette entreprise de précision de la notion générale de patrimoine.

2.1.1 Définitions et origines

Le patrimoine (du latin *patrimonium*), qui signifie « héritage du père » (*pater, patris*), constitue de nos jours un champ de recherche connexe à plusieurs disciplines scientifiques. Dans *Le nouveau Petit Robert* de la langue française (2009), la première définition du mot « patrimoine » est significative : « Biens de famille, biens que l'on a hérités de ses ascendants. » Ainsi, on associe le patrimoine à l'héritage familial. La troisième définition est conséquente à la première, avec l'ajout d'un mot clé, soit celui de la propriété : « Ce qui est considéré comme un bien propre, comme une propriété, une richesse transmise par les ancêtres. » Dans le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, on indique ce qui suit :

La notion de patrimoine désignait, dans le droit romain, l'ensemble des biens recueillis par succession : biens qui descendent, suivant les lois, des pères et mères aux enfants ou biens de famille par opposition aux acquêts²⁸.

²⁸ Mairesse, F. (dir.). Desvallées, A. (dir.). Deloche, B. (2011). Entrée « Patrimoine ». Dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris. Armand Colin. 421.

Dans le *Dictionnaire de muséologie*, le mot « patrimoine » est défini en ces termes :

La notion de patrimoine est centrale en muséologie, dans la mesure où le musée est devenu un lieu privilégié de sa pratique depuis l'adoption de la définition du musée par l'ICOM en 2007. La notion de patrimoine est associée aux principes de succession et de transmission. Le terme, dérivé en français du latin *patrimonium*, désigne ce qui peut être transmis à une personne ou à une collectivité par les ancêtres. Le patrimoine renvoie donc à un héritage commun revendiqué collectivement, matériel et / ou immatériel, impliquant une filiation et supposant des mesures de préservation et de transmission. Les pays anglo-saxons, de tradition de droit commun (*common law*), ont privilégié le terme *heritage*, qui renvoie à l'acte d'hériter ou d'acquérir des biens des ancêtres, alors que les pays de langues latines ont choisi le mot patrimoine qui exprime davantage le partage d'un bien collectif inspiré du droit romain²⁹.

D'après les auteurs du *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, il existe deux grands ordres qui caractérisent le terme défini :

Aujourd'hui, sous la double poussée de l'historicisme croissant et surtout de la prise de conscience des dangers et menaces engendrés par l'industrialisation, l'urbanisation et les nuisances qui en sont solidaires, ce terme en est venu à désigner la totalité des biens hérités du passé (du plus lointain au plus proche) : -soit d'ordre culturel (du tableau ou du livre au paysage organisé par l'homme); -soit d'ordre naturel (ressources, sites ou « monuments » naturels). Il ne sera question ici que des biens intéressant directement l'urbanisme³⁰.

Françoise Choay (2009) définit la première notion en tant que bien d'héritage (Littré), dans son sens premier, qui a subi des modifications lui faisant prendre des adjectifs divers (ex. : naturel). Sémantiquement, elle a remplacé les formes lexicales de « monument » et de « monument historique »³¹. Jean-Pierre Babelon et André Chastel mettent d'ailleurs en évidence la nature complexe de la notion de patrimoine qui comporte plusieurs dimensions³². Enfin, Denise Pumain, Thierry Paquot et Richard Kleinschmager soulignent le passage des biens personnels (en héritage) vers « un ensemble de biens, tant naturels que culturels, que les sociétés considèrent comme devant être conservés »³³.

²⁹ Mairesse, F. (dir.). (2022). *Dictionnaire de muséologie*. Paris. Armand Colin. 492.

³⁰ Merlin, P. (dir.). Choay, F. (dir.). [1988] (2015). Entrée « Patrimoine ». Dans *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*. Paris. Quadrige. 536.

³¹ Choay, F. (2009). *Le patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*. Paris. Éditions du Seuil. III.

³² Babelon, J-P. Chastel, A. (1994). *La notion de patrimoine*. Paris. L. Lévi. 85.

³³ Pumain, D. Paquot, T. Kleinschmager, R. (2006). *Dictionnaire La ville et l'urbain*. Economica. Paris. 207-209.

Ces définitions tirées des dictionnaires amènent à préciser le mot patrimoine qui a pris différents sens et qui s'est transformé, au cours des décennies, selon des formes bien distinctes. Il faut signifier que la plupart des définitions du mot patrimoine occultent le genre féminin et « l'héritage de la mère ». Chacune des définitions rapportées est évocatrice de cette réalité. De manière générale, la notion de patrimoine, comme révélée par plusieurs déclinaisons, selon Babelon et Chastel³⁴, prend des sens variés. Par ailleurs, l'ouvrage qu'ils ont conçu sur la notion aborde, dans six chapitres distincts, six « faits » : religieux, monarchique, familial, national, administratif et scientifique. Enfin, les définitions proposées s'inscrivent dans un contexte et un territoire essentiellement occidental.

L'avis des experts en patrimoine varie sur l'origine de l'usage de la notion de patrimoine. Certains, dont Babelon et Chastel, arguent qu'il s'agit d'une notion relativement récente dans les usages, mais pas sur le plan de l'histoire française. D'autres chercheurs (comme Krzysztof Pomian) soutiennent que le patrimoine est une notion plutôt ancienne et dont l'origine fut établie dans l'Italie de la Renaissance³⁵. Il semble que les premiers usages du mot remontent effectivement à la Renaissance. Néanmoins, dans une perspective différente, la recherche³⁶ d'André Desvallées recense cinq périodes distinctes de son usage :

Sur la base de nos informations actuelles, il faut distinguer cinq époques dans l'histoire du mot : 1790-1791, 1930-1945, 1956-1959, 1968-1969 et 1978-1980. Entre chaque palier il a cheminé dans l'inconscient collectif et, à chaque nouveau temps fort, il a parfois vu son sens légèrement modifié³⁷.

Tandis qu'une sensibilité aux monuments était présente pendant le Moyen Âge (Choay, 2009) et que des réflexions sur la sauvegarde des biens avaient déjà cours (Babelon et Chastel, 1994), l'usage du mot « patrimoine » n'y était pas encore. Il faut attendre le XVII^e siècle (Leibniz, 1690) pour voir apparaître la notion de « patrimoine culturel » qui, plus tard, sera réutilisée pendant la Révolution française (Puthod de

³⁴ Babelon, J-P. Chastel, A. *Op. cit.*

³⁵ Le Hégarat, T. (2015). *Un historique de la notion de patrimoine*. HAL. [Première page]

³⁶ Poulot, D. (dir.). Desvallées, A. (1998). « À l'origine du mot "patrimoine" ». Dans *Patrimoine et modernité*. Paris. Montréal. L'Harmattan. 1998. 89-105.

³⁷ *Ibid.* 90.

Maisonrouge, 1790; Boissy d'Anglas, 1794)³⁸. La notion de « patrimoine culturel » réapparaît dans l'article 1^{er} du décret 59-889 (du 24 juillet 1959), pendant le ministère Malraux, en France³⁹.

L'évolution de la notion de patrimoine fut symptomatique d'une série de ruptures à différentes périodes. À la Révolution française et durant le XIX^e siècle, la notion de « monument historique » est confondue avec la notion de patrimoine, qui réfère à l'ensemble des biens immobiliers⁴⁰. Au début du XX^e siècle, le mot « patrimoine » est éclipsé par celui de « monument ». Dans son ouvrage phare *Le culte moderne des monuments*⁴¹, Aloïs Riegl évoque trois types de monuments : les monuments intentionnels, les monuments historiques et les monuments anciens. Or, à partir des années 1930, la notion de patrimoine semble avoir retrouvé son usage :

Du fait de son étymologie, le terme, et la notion qu'il induit, a connu une expansion plus grande dans le monde latin, à partir de 1930 (Desvallées, 1995), que dans le monde anglo-saxon, qui lui a longtemps préféré le terme *property* (bien) avant d'adopter, dans les années 1950, celui d'héritage, en le distinguant de *legacy* (héritage). De même l'administration italienne, bien qu'elle ait été une des premières à connaître le terme *patrimonio*, a longtemps continué à utiliser l'expression *beni culturali* (biens culturels)⁴².

Mentionnons la Conférence d'Athènes sur la conservation des monuments d'art et d'histoire (1931), puisqu'« elle se situe exactement à l'articulation de deux moments cruciaux quant à l'histoire des notions de monument historique et de patrimoine »⁴³. Il faut signifier que la notion de patrimoine s'inscrit dans une suite d'usages de mots divers, au cours des siècles, et qu'elle résulte de la somme de ceux-ci :

La généralisation de l'usage du mot auprès du grand public, dans le sens large qu'il a pris depuis quelques décennies, a fait oublier le transfert sémantique qui le fait désormais utiliser à la place de plusieurs autres termes (notamment ceux de « monument », « bien culturel » et « héritage » -lesquels devraient être additionnés pour couvrir le même sens que celui donné à présent au seul terme « patrimoine »). Or non seulement le terme n'est pas si récent, mais

³⁸ Mairesse, F. (dir.). Desvallées, A. (dir.). Deloche, B. (2011). « Patrimoine ». Dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris. Armand Colin. 421.

³⁹ Poulot, D. (dir.). Desvallées, A. (1998). « À l'origine du mot "patrimoine" ». Dans *Patrimoine et modernité*. Paris. Montréal. L'Harmattan. 92.

⁴⁰ Mairesse, F. (dir.). Desvallées, A. (dir.). Deloche, B. (2011). « Patrimoine ». Dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris. Armand Colin. 421.

⁴¹ Riegl, A. [1903] (2016). *Le culte moderne des monuments, sa nature et ses origines*. Paris. Éditions Allia. 2016.

⁴² Mairesse, F. (dir.). Desvallées, A. (dir.). Deloche, B. *Op.cit.* 421.

⁴³ Choay, F. (2009). *Le patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*. Paris. Éditions du Seuil. 179.

il est bizarrement apparu pour disparaître et réapparaître, cheminant souterrainement dans certains milieux intellectuels et surtout administratifs, utilisé avec aisance par les uns parce qu'il leur permettait de donner un sens plus large au contenu dont ils voulaient parler, repoussé par d'autres parce qu'ils redoutaient cet élargissement⁴⁴.

En 1956, un article intitulé « Pour un ministère des Arts » avait fait l'objet d'une publication. Son auteur, Robert Brichet, y avait intégré l'expression « patrimoine culturel, archéologique, historique, artistique et naturel de la France ». Selon Desvallées, ce fut une étape importante dans la sphère politico-administrative de la France⁴⁵. Un autre moment important pour le développement de la notion de patrimoine fut le discours d'André Malraux prononcé à l'automne 1958. Le sens du mot « patrimoine » s'étendait vers « des secteurs autres que monumentaux, puisqu'il l'appliquait à des domaines comme le théâtre et la musique »⁴⁶.

Le sens du mot patrimoine est affirmé par l'Association générale des Conservateurs des Collections publiques (1969) dans son « livre bleu », qui soulignait la nécessité de plusieurs éléments, dont l'établissement d'une « École nationale du patrimoine » et la création d'un « conseil supérieur du patrimoine », qui est créé deux décennies plus tard. André Desvallées cite le deuxième paragraphe du texte, tiré du « livre bleu » de cette association, dans lequel le terme est défini de la manière suivante :

Le patrimoine est l'ensemble de tous les biens naturels ou créés par l'homme sans limites de temps ni de lieu. Il constitue l'objet de la culture. Cette notion dynamique et prospective, manifestée avec acuité dans le développement de notre civilisation, est essentielle à l'hygiène et à la survie de la Civilisation. Outre la mission de conserver et de transmettre, elle implique la protection et l'exploitation du patrimoine acquis et du patrimoine futur⁴⁷.

En ce qui concerne la Conférence de Venise sur la conservation des monuments et des sites de Venise (1964), la charte qui est adoptée « assure que la conservation et la restauration font appel à toutes les sciences et toutes les techniques qui peuvent contribuer à l'étude et à la sauvegarde du patrimoine monumental »⁴⁸. Peu de temps après, en 1972, l'UNESCO adopte la première Convention pour la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel. Le terme « humanité » est remplacé par celui de

⁴⁴ Poulot, D. (dir.). Desvallées, A. (1998). « À l'origine du mot "patrimoine" ». Dans *Patrimoine et Modernité*. Paris. Montréal. L'Harmattan. 90.

⁴⁵ *Ibid.* 93.

⁴⁶ *Ibid.* 94.

⁴⁷ *Ibid.* 91.

⁴⁸ *Ibid.* 96.

« mondial » à ce moment⁴⁹. Sur la liste du patrimoine mondial, il est en effet indiqué « qu'un site peut être directement ou matériellement associé à des événements ou des traditions vivantes, des idées, des croyances ou des œuvres artistiques et littéraires ayant une signification universelle exceptionnelle »⁵⁰.

On peut remarquer que, dans les années 1960, le terme « patrimoine » est employé avec de nouveaux qualificatifs qui n'étaient pas en usage dans la première moitié du XX^e siècle. Or, une déclinaison du terme « patrimoine » apparaît. Des expressions comme le « patrimoine archéologique » (à la fin des années 1950), le « patrimoine monumental » et le « patrimoine mondial » (à la fin des années 1960) sont employées. À la fin des années 1970, une première liste de biens protégés est publiée (1979). La décennie des années 1980 terminant, on parle d'une extension du patrimoine. La notion de patrimoine immatériel voit enfin le jour (*intangible heritage* dans la langue de Shakespeare; *patrimonio immaterial* dans la langue de Cervantes⁵¹). En 1989, une définition sur la culture traditionnelle et populaire est créée. Toutefois, c'est en juin 1993, à Paris, qu'est organisée une Consultation internationale sur de nouvelles perspectives pour le programme de l'UNESCO relatif au patrimoine immatériel⁵². Puis, en 2001, l'UNESCO rédige la Première proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité⁵³.

L'idée d'une « extension du patrimoine » doit être encore abordée. Le sens du mot « patrimoine » s'élargit pour devenir une notion polysémique aux nombreuses déclinaisons dont les définitions varient d'un groupe à l'autre, d'un pays à l'autre et d'une culture à l'autre. La notion de patrimoine a un historique difficile à suivre et la notion elle-même est complexe, puisqu'elle comprend de multiples formes et ramifications. Elle comporte une part d'ambiguïté dans ses relations avec la mémoire et l'histoire. Une autre part (d'ambiguïté) est associée essentiellement à sa dimension patriarcale et à ses origines. Cette « extension du patrimoine » qui se manifeste à la fin des années 1980 révèle, d'une part, la formidable capacité de développement de la notion, et, d'autre part, l'élargissement progressif⁵⁴ pouvant entraîner

⁴⁹ *Ibid.* 96.

⁵⁰ « Les critères de sélection ». Site Web de l'UNESCO. <https://whc.unesco.org/fr/criteres/>

⁵¹ Mairesse, F. (dir.). Desvallées, A. (dir.). Deloche. B. (2011). Entrée « Patrimoine ». Dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris. Armand Colin. 644.

⁵² Genest, B. Lapointe, C. (2004). *Le patrimoine culturel immatériel, un capital social et économique*. Québec. Gouvernement du Québec. 10.

⁵³ *Ibid.* 10.

⁵⁴ Mairesse, F. (dir.). Desvallées, A. (dir.). Deloche. B. (2011). Entrée « Patrimoine ». Dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris. Armand Colin. 428.

un glissement de sens et un certain flou notionnel. Parfois, le patrimoine apparaît comme un ensemble de déclinaisons aux formes variées, qui tendent à apparaître dans les années 1960 et à d'autres moments particuliers. Telle une notion institutionnalisée, cette « extension du patrimoine » est difficile à opérationnaliser compte tenu de son contexte historique et de son apparence figée; il s'agit d'un qualificatif employé par Serge Chaumier dans un texte critique sur le patrimoine auquel je ferai référence dans les lignes qui suivent. Il faut ajouter que la notion de patrimoine tend de plus en plus vers un élargissement sur le plan sémantique :

Globalement, donc, les progrès faits au XIX^e siècle en faveur de la reconnaissance des monuments historiques *stricto sensu* ont donc plutôt fait reculer dans les esprits la notion plus large de « patrimoine ». Néanmoins, une ouverture sémantique s'opère progressivement, par un mouvement dialectique d'extension⁵⁵.

2.1.2 Points de vue théoriques et critiques

Dans cette section, quelques points de vue sur la notion de patrimoine sont présentés à partir de textes qui sont construits d'une manière théorique ou critique. Des écrits colligés d'auteurs ont fait en sorte d'interroger la notion de patrimoine qui, pour certains d'entre eux, n'est pas évidente à cerner dans le sens de son élargissement sémantique et symbolique. Une brève traversée dans les textes d'auteurs canoniques est alors suggérée : ceux de Jean Davallon, de Françoise Choay, de Serge Chaumier, d'Ellen Hertz, de Dominique Poulot et de Jean-Louis Tornatore donnent un aperçu de ces différentes perspectives sur la notion générale de patrimoine.

Tout d'abord, Jean Davallon. Selon lui, l'émergence du patrimoine en tant que catégorie a conduit à une désignation du terme qui se décline dans toutes les sphères de la vie humaine et sociale.

En France, il est commun de considérer l'année 1980, qui fut déclarée « Année du patrimoine », comme marquant le début du « tout patrimoine ». « Tout devient patrimoine : l'architecture, les villes, le paysage, les bâtiments industriels, les équilibres écologiques, le code génétique. » (Guillaume, 1980 : 11). Ce constat, repris à l'envi, indique surtout le basculement qui s'opère avec l'attribution du statut de patrimoine à une série d'objets de nature a priori tout à fait hétérogène⁵⁶.

⁵⁵ *Ibid.* 428.

⁵⁶ Davallon, J. (2014, novembre). « À propos des régimes de patrimonialisation : enjeux et questions ». *Conférence d'ouverture du Colloque Patrimonialização e sustentabilidade do património : reflexão e prospectiva*. Lisbonne. Université nouvelle de Lisbonne. 3.

Davallon se rapporte à plusieurs critiques qui ont dénoncé l'obsession patrimoniale. Il mentionne que Marc Guillaume⁵⁷ ainsi que les historiens Pierre Nora et François Hartog « estiment que le patrimoine instaure un rapport au passé qui est en rupture avec une connaissance historique de celui-ci⁵⁸ ». Dans le même esprit, il écrit que « Françoise Choay développe une critique acerbe des excès de la “consommation patrimoniale” transformant les monuments en produits culturels qui sont autant de miroirs de [soi-même] au détriment de la découverte de la “compétence d’édifier” dont ils sont porteurs »⁵⁹. Selon le point de vue de Françoise Choay, la notion de patrimoine est floue quant à son contenu : « Mais en dépit d’un apparent consensus, et d’une monosémie postulée, le contenu de la notion est loin d’être clair »⁶⁰.

Si cette idée du tout patrimoine apparaît au début des années 1980, comme l’ont constaté Jean Davallon et Marc Guillaume⁶¹, Françoise Choay précise qu’il devient impossible de tout conserver. Elle donne en exemple deux cas qui illustrent la « destruction positive »⁶², soit les sites de la basilique Saint-Pierre de Rome et des sanctuaires Shinto au Japon ayant été détruits. Françoise Choay a milité en faveur d’une mémoire vivante et d’un patrimoine vivant. Dans l’introduction de son ouvrage *Le patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*, elle suggère ceci :

En matière d’incitation, j’évoquerai seulement trois fronts de la lutte à mener : d’abord, celui de l’éducation et de la formation; ensuite, celui de l’utilisation éthique de nos *héritages édifiés* (aujourd’hui marchandisés sous le vocable de « patrimoine »); et, enfin, celui de la participation collective à la production d’un patrimoine vivant⁶³.

Par ailleurs, elle clarifie que son travail de recherche s’inspire de l’analyse de Riegl sur les monuments, mais en privilégiant le « monument » au détriment du « monument historique » dont elle établit la genèse.

Le monument historique n’est pas un artefact intentionnel, création *ex nihilo* d’une communauté humaine à des fins mémorielles. Il ne s’adresse pas à la mémoire vivante. Il a été choisi dans un corpus d’édifices préexistants, en raison de sa valeur pour l’histoire (qu’il s’agisse d’histoire événementielle, sociale, économique ou politique, d’histoire des techniques ou d’histoire de l’art...) et / ou sa valeur esthétique. Plus précisément, dans son

⁵⁷ Guillaume, M. (1980). *La politique du patrimoine*. Paris. Éditions Galilée.

⁵⁸ Davallon, J. *Op. cit.* 7.

⁵⁹ *Ibid.* 7.

⁶⁰ Choay, F. (2009). *Le patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*. Paris. Éditions du Seuil. 9.

⁶¹ Guillaume, M. (1980). *La politique du patrimoine*. Paris. Éditions Galilée. 11.

⁶² Choay, F. *Op.cit.* V.

⁶³ *Ibid.* XLIV.

rapport à l'histoire (quelle qu'elle soit), le monument historique se réfère à une construction intellectuelle, il a une valeur abstraite de savoir. En revanche, dans son rapport à l'art, il sollicite la sensibilité esthétique à l'issue d'une expérience concrète⁶⁴.

Il importe de « dépasser le concept de patrimoine », indique Serge Chaumier dans la conclusion de son texte⁶⁵, car la muséologie doit rester autonome par rapport à la perspective patrimoniale. Quatre raisons sont évoquées pour étoffer son propos : une première raison d'ordre politique (une vision de la culture et de l'apparition d'une « muséologie nouvelle »); une deuxième raison d'ordre historique («le musée n'est pas créé pour des raisons patrimoniales, mais par vocation sociale et culturelle »⁶⁶); une troisième raison d'ordre sociologique (toutes les fonctions du musée perdurent -préservation, recherche, communication, mais l'aspect événementiel a pris une grande importance, qu'on retrouve dans l'exposition temporaire; et une quatrième raison d'ordre épistémologique (les postures d'auteurs participant à la production et à la création d'une exposition et l'apport des nouvelles technologies). Les notions d'action culturelle et de création s'opposent à la notion de patrimoine, car, selon Serge Chaumier, elles sont liées davantage à la question de la médiation associée à l'exposition temporaire qu'à la conservation. L'exposition temporaire se situe dans l'air du temps : elle est mobile, événementielle et éphémère, tandis que le patrimoine, lui, apparaît figé dans le temps.

Si le concept de patrimoine tel que nous l'employons désormais s'est largement métamorphosé en s'appliquant à des biens désignés dans le passé comme dignes d'intérêt et de transmission pour l'avenir et dévolus à la jouissance collective d'un groupe, il demeure emprunt du statisme et du conservatisme inhérent à sa nature première. Son partage et sa réinvention ne peuvent qu'en demeurer limités. La part de création qu'il tolère demeure strictement encadrée et canalisée. Il est avant tout affaire de conservatisme, de préservation des biens acquis en vue de leur transmission⁶⁷.

Critiquant le fait que le « patrimoine est directement lié au patriarcat et à l'établissement d'une vision du monde codifiée par la propriété privée⁶⁸ », Serge Chaumier⁶⁹ propose en ouverture de s'intéresser au concept de matrimoine pour penser la place du musée dans la société :

⁶⁴ *Ibid.* VII.

⁶⁵ Chaumier, S. (2016). « Pourquoi la muséologie ne devra plus être une composante du patrimoine? ». Dans *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris. La documentation française. 67-80.

⁶⁶ *Ibid.* 72.

⁶⁷ *Ibid.* 79-80.

⁶⁸ *Ibid.* 79.

⁶⁹ Le point de vue de Serge Chaumier remet en perspective la notion de patrimoine par l'importance accordée à l'exposition dans le champ muséal. Néanmoins, la notion de patrimoine n'est pas définie dans son article.

Le concept de *matrimoine* serait plus adapté aux missions et à la manière dont le musée doit trouver sa place dans la société. Davantage que de célébrer les productions des femmes à l'histoire, il faut revivifier plus fondamentalement les conceptions, en envisageant le passé non comme un trésor à préserver jalousement, mais comme des propositions sur lesquelles construire de nouvelles relations et productions humaines⁷⁰.

Dans son article⁷¹, Ellen Hertz propose effectivement un aperçu étymologique sur la notion de *matrimoine* ainsi qu'une réflexion historique sur la terminologie. Sur le plan étymologique, elle mentionne ceci :

Les jeunes espoirs du vieux *matrimoine* se trouvent cachés dans ce trésor du patrimoine franco-allemand que représente le *Französisches etymologisches Wörterbuch*. Apparue sous la forme de *matremuine* vers 1155, le mot désigne en ancien français les « biens maternels ». Le dictionnaire suit les traces de son destin à travers le français moyen jusqu'au français moderne : sous les formes de *matremoigne* (1362), *matrimoynes* (1367), *matrimoigne* (1380) et enfin *matrimoine* (1408), le mot prend rapidement un sens « dérivé ». Partant de sa définition première, « biens qui proviennent du côté de la mère », cité en 1367 pour *matrimoynes*, cet assemblage de racines latines (*mater*, *monium*) commence à désigner le « mariage », sens que nous retrouverons aujourd'hui dans l'italien *matrimonio* ou l'anglais *matrimony*. Dans un double mouvement de dématérialisation et de substitution, les biens maternels se voient mués en « situation » et la mère transformée en épouse⁷².

Le commencement d'une nouvelle ère [industrielle] a fait décliner la notion de *matrimoine* : « L'entrée dans la modernité ne fait que confirmer ce destin tragique : glissement encore conjugué à une appropriation, et ensuite effacement »⁷³. Un travail de négation a entraîné le renforcement de « l'appropriation matérielle et sémantique » du mot *matrimoine*⁷⁴. En conséquence de quoi, le terme de *patrimoine* a pris de l'ampleur au profit de la notion déclinante de *matrimoine*. « Oserais-je suggérer que l'élargissement du champ sémantique de “patrimoine” ne fut possible qu'à la condition d'une diminution concomitante de celui de “matrimoine” ? »⁷⁵. Enfin, l'auteure souligne qu'il s'agit d'une disparition, bien qu'il reste des traces (comme celles qu'on retrouve dans le mot *matrimonial*) à explorer⁷⁶.

⁷⁰ *Ibid.* 80.

⁷¹ Hertz, E. (2002). « Le *matrimoine* ». Dans *Le Musée cannibale*. Neuchâtel. MEN. 153-168.

⁷² *Ibid.* 155.

⁷³ *Ibid.* 155.

⁷⁴ *Ibid.* 156.

⁷⁵ *Ibid.* 157.

⁷⁶ *Ibid.* 162.

Les réflexions de Dominique Poulot révèlent que la notion de patrimoine est importante pour comprendre les enjeux historiques propres à l'Occident. Il mentionne « la raison patrimoniale », qui est, en fait, une inscription dans la longue durée de l'histoire occidentale. Sa posture face à la notion de patrimoine est foncièrement positive. De son point de vue,

la notion ne s'est imposée, dans la sorte d'évidence qui est aujourd'hui la sienne, qu'à l'issue d'un processus complexe, de très longue durée et profondément culturel. Elle est le fruit d'une dialectique de la conservation et de la destruction au sein de la succession des formes ou des styles d'héritages historiques dont se sont dotées les sociétés occidentales⁷⁷.

Plus loin, dans son ouvrage, il ajoute :

la notion de patrimoine engage un ensemble de possessions qu'il s'agit d'identifier comme transmissibles; elle mobilise un groupe humain, une société, capable de les reconnaître pour siens, d'en démontrer la cohérence et d'en organiser la réception; elle dessine enfin un ensemble de valeurs qui permettent d'articuler le legs du passé à l'attente ou à la configuration d'un futur, afin tout à la fois de promouvoir certaines mutations et d'affirmer une continuité⁷⁸.

Enfin, il s'agit de concevoir la notion de patrimoine dans son évolution, en Occident, en fonction d'une perspective mémorielle et historique.

Jean-Louis Tornatore aborde « l'esprit de patrimoine », qui porte une dimension importante : celle de la transmission, c'est-à-dire de « l'acte de transmettre ». Il effectue un double constat : la notion de transmission semble intégrée à la notion de patrimoine, mais l'actualité n'échappe pas au patrimoine dont l'élargissement sémantique est notable⁷⁹. L'idée de transmission serait davantage encline aux « extensions du patrimoine », d'actualité de nos jours, qu'à la célébration d'une culture nationale qui fut établie par le passé⁸⁰. Tornatore voit la perspective d'un « patrimoine en action » et du processus de « mise en valeur », qui doit sans cesse s'actualiser⁸¹ par le biais de la valeur patrimoniale. Dans cette vision de la transmission, il propose différents types de pédagogie : la pédagogie du monument, la pédagogie du lieu, la pédagogie de la

⁷⁷ Poulot, D. (2006). « Histoire, mémoire, patrimoine ». Dans *Une histoire du patrimoine en Occident (XVIII^e au XXI^e siècle) : du monument aux valeurs*. Paris. Presses universitaires de France. 5.

⁷⁸ *Ibid.* 158.

⁷⁹ Tornatore, J-L. (2010). « L'esprit de patrimoine ». Dans *Terrain*. 55. 108.

⁸⁰ *Ibid.* 108.

⁸¹ *Ibid.* 108.

culture ainsi que la pédagogie du vivant. La mise en valeur devient ici évocatrice de la patrimonialisation, qui suppose tout un processus aux dimensions culturelles, sociales, juridiques et politiques.

Du côté des études anglo-saxonnes portant sur le patrimoine, il faut mentionner l'approche critique de Rodney Harrison. Dans le troisième chapitre de *Heritage. Critical Approaches*, Harrison aborde trois phases qui contribuent à l'émergence du concept d'un « patrimoine mondial »:

At this stage, I want to introduce a loose three-phase framework into this history of heritage. One of the problems with some previous academic work on heritage is that it has often assumed that heritage is all the same thing (Davison [2000] 2008; Harvey 2008), but even within the European, British and North American contexts in which it was developed, heritage has undergone major shifts over the past 150 years. The first phase of heritage is associated with the connection of the Enlightenment concept of the public sphere with a concern for the preservation of the natural and cultural environment, which developed in Euro-American contexts during the nineteenth century. The second phase delineates a period of increased state control of heritage throughout the twentieth century, and the emergence of the World Heritage concept. The third phase relates to the period after the introduction of the World Heritage Convention in 1972 and the emergence of postindustrial economies and new forms of late-modern capitalist societies. This final phase is also associated with a popular heritage "boom", in which the public developed a greater vernacular interest in the past for a variety of reasons, considered in more detail in Chapter 4⁸².

Sa réflexion critique sur le patrimoine rejoint les aspects politique, historique et national. Celle-ci tend à révéler l'apparition du patrimoine, sous différentes formes, omniprésent aujourd'hui dans les sociétés occidentales. Enfin, le patrimoine est compris comme un champ de recherche au confluent de plusieurs autres disciplines.

2.1.3 Patrimonialisation

La patrimonialisation⁸³ est un terme propre au langage employé dans les champs du patrimoine et de la muséologie et qui a pour fonction de sauvegarder un bien matériel ou immatériel ou un lieu, au terme d'un processus de sauvegarde. « Le terme de patrimonialisation décrit sans doute mieux ce principe général qui repose essentiellement sur l'idée de préservation d'un objet ou d'un lieu, mais ne porte pas

⁸² Harrison, R. (2013). "Prehistories of world Heritage. The emergence of a concept". In *Heritage. Critical Approaches*. London. Routledge. 43.

⁸³ Une définition est proposée dans le *Dictionnaire de muséologie*, à l'entrée du mot « muséalisation » qui fut rédigée par François Mairesse.

sur l'ensemble du processus muséal »⁸⁴. En ce sens, la patrimonialisation peut s'actualiser de façon autonome par rapport à l'institution muséale lorsqu'il s'agit d'un contexte exclusivement patrimonial.

On peut appeler patrimonialisation ou préservation muséale le geste culturel visant à extraire du premier ou du second contexte une vraie chose pour la préserver et la présenter, à l'abri du quotidien, dans un contexte privé (un souvenir familial) ou public. La patrimonialisation participe du processus de muséalisation, mais ne l'englobe pas totalement : le réflexe patrimonial (sauver ce que nous voulons transmettre des risques de la destruction) diffère du réflexe muséal (qui suppose aussi le développement des connaissances)⁸⁵.

La patrimonialisation comprend une série de gestes et un processus évolutif. Davallon indique que le terme de patrimonialisation est récent en ce qui concerne son emploi dans les sphères muséales et patrimoniales.

Si le vocable de « patrimonialisation » est apparu il y a une trentaine d'années environ, sa formalisation conceptuelle est plus récente encore (Davallon, 2010). Mais il faut dire que la notion de patrimoine (culturel ou naturel) elle-même, telle que nous l'employons aujourd'hui de manière courante, n'est guère plus ancienne⁸⁶.

L'émergence du concept de patrimonialisation est perceptible dans le changement relaté par Jean-Michel Leniaud⁸⁷ qu'identifie Davallon :

Un objet qui a perdu sa « valeur d'usage » peut acquérir par une procédure « d'appropriation » une « valeur patrimoniale » - autrement dit une reconnaissance de son caractère patrimonial – selon un certain nombre de critères appliqués par ceux qu'il appelle des « médiateurs ». Et il propose de désigner cette procédure d'appropriation sous le nom de « patrimonialisation ».

Cette définition, lapidaire, mais relativement complète, du processus de patrimonialisation est le signe d'un changement majeur, puisqu'elle introduit, à côté de la reconnaissance du statut de patrimoine établi, une modalité de production de ce statut⁸⁸.

La patrimonialisation aide à accorder le statut de patrimoine à un objet doté d'une (ou de plusieurs) valeur(s). À la fin du processus, l'objet est légitimé comme objet de patrimoine et intégré à un (ou à des)

⁸⁴ Mairesse, F. (dir.). (2022). *Dictionnaire de muséologie*. Paris. Armand Colin. 383.

⁸⁵ *Ibid.* 383.

⁸⁶ Davallon, J. (2014, novembre). « À propos des régimes de patrimonialisation : enjeux et questions ». *Conférence d'ouverture du Colloque Patrimonialização e sustentabilidade do património : reflexão e prospectiva*. Lisbonne. Université nouvelle de Lisbonne. 2.

⁸⁷ Leniaud, J-M. (1992). *L'utopie française. Essai sur le patrimoine*. Paris. Mengès. 3-4.

⁸⁸ Davallon, J. (2014, novembre). « À propos des régimes de patrimonialisation : enjeux et questions ». *Conférence d'ouverture du Colloque Patrimonialização e sustentabilidade do património : reflexão e prospectiva*. Lisbonne. Université nouvelle de Lisbonne. 9.

type(s) de patrimoine. Tout bien matériel ou immatériel a un potentiel de légitimation comme objet de patrimoine. Si le patrimoine peut être pensé comme « une catégorie »⁸⁹, pour sa part, la patrimonialisation a pour objectif d'accorder un statut de protection à des objets qui pourraient être (in)volontairement détruits. Elle fait intervenir des acteurs et une communauté savante, qui portent un intérêt sur une forme de patrimoine et qui puissent déclarer ledit objet patrimonialisé.

La patrimonialisation est le processus par lequel un collectif reconnaît le statut de patrimoine à des objets matériels ou immatériels, de sorte que ce collectif se trouve devenir l'héritier de ceux qui les ont produits et qu'à ce titre il a l'obligation de les garder afin de les transmettre⁹⁰.

Selon Davallon, la patrimonialisation comporte des gestes. Il énumère ceux-ci comme des étapes pour parvenir au résultat d'un processus de patrimonialisation. Dans un premier geste, il s'agit de « la reconnaissance (le sentiment) d'une "valeur" de l'objet » par un collectif (il fait référence à la notion de « trouvaille » inventée par Umberto Eco); dans un deuxième geste, il s'agit de « la production de savoir sur l'objet et son mode d'origine »; dans un troisième geste, il est question de « la déclaration du statut de patrimoine »; dans un quatrième geste, il est question de la monstration, c'est-à-dire le rituel de l'exposition par lequel le public a accès à ce patrimoine tout comme importe « l'organisation de l'accès du collectif à l'objet patrimonial »; dans un cinquième et dernier geste, Davallon traite « de la transmission aux générations futures de ces objets patrimoniaux »⁹¹. Or il fait une distinction entre deux formes de patrimonialisation : la première étant « institutionnelle » et associée à l'idée de « l'inventaire », c'est-à-dire « un patrimoine à la fois savant et administratif, dont le statut résulte de l'attribution d'un certain nombre de valeurs patrimoniales qui vont devenir autant de qualités de l'objet »⁹²; la seconde étant sociale et liée à la catégorie de patrimoine ethnologique, en fonction de laquelle des réalités diversifiées sont les objets d'étude et de légitimation qui sont eux-mêmes liés à ce second processus.

La catégorie de « patrimoine ethnologique » recouvre des réalités très diverses (patrimoines « industriel », « rural », « paysager », « urbain », « religieux », ou encore de « savoir-faire » ou de « produits du terroir », de parcs et jardins, etc.), sorte de rassemblement de ce qui était les nouveaux patrimoines, avec comme point commun le recours à l'enquête ethnologique pour leur étude⁹³.

⁸⁹ *Ibid.* 9.

⁹⁰ *Ibid.* 1.

⁹¹ *Ibid.* 1-2.

⁹² *Ibid.* 9.

⁹³ *Ibid.* 10.

Michel Rautenberg aborde la patrimonialisation comme un processus qui tend à se définir selon deux opérations : des procédures juridiques et des processus sociaux. Dans le cadre de sa recherche sur le cas de la Savoie, il explique que toute patrimonialisation est sociale et politique.

En suivant avec attention le fil de la patrimonialisation, nous percevons qu'elle est un processus social et politique qui, même s'il est orienté, dans la durée, par des dimensions idéologiques globales, s'inscrit à chaque fois dans des contextes spécifiques qu'il faut analyser. Dans le cas qui nous intéresse, elle met face à face populations locales, institutions départementales et services de l'État qui ont leurs intérêts particuliers et leurs conceptions propres du patrimoine⁹⁴.

Pour la comprendre, il existe deux optiques fondamentales : son inscription dans « des ensembles d'usages, d'intérêts et d'investissements collectifs » ainsi que « la place qui est faite au processus, essentiellement politique et symbolique, que nous avons qualifié de "durcissement" »⁹⁵.

Partant de l'exemple savoyard, il est possible d'étendre notre hypothèse de l'usage et du « durcissement institutionnel » à bien d'autres phénomènes de patrimonialisation. Toutes les formes de patrimonialisation ne sont pas identiques et les objets patrimoniaux qui en résultent doivent être analysés en tenant compte de cette diversité⁹⁶.

Le point de vue d'un théoricien de l'urbanisme comme Thierry Paquot révèle que « la patrimonialisation est institutionnalisée et ne correspond plus à la dimension locale qui lui donne son premier sens »⁹⁷. Depuis plusieurs années, la patrimonialisation touristique est monnaie courante et contribue, sur le plan de l'urbanisme, par exemple, à la muséification des quartiers historiques. Ce n'est plus une patrimonialisation qui revitalise un lieu ou un site urbain⁹⁸, mais plutôt une muséification de ces espaces qui se produit au détriment des citoyens. Selon l'auteur, celle-ci est donc contraire à l'idée de revitalisation⁹⁹. Selon lui, la tendance à vouloir patrimonialiser un (ou des) quartier(s), plutôt qu'un ensemble de bâtiments ou de mobiliers urbains, amène à son effet opposé, c'est-à-dire à cette idée de la muséification¹⁰⁰.

⁹⁴ Rautenberg, M. (2003). « Dynamiques et enjeux de la patrimonialisation ». Dans *La rupture patrimoniale*. Bernin. À la croisée. 140.

⁹⁵ *Ibid.* 141.

⁹⁶ *Ibid.* 142-143.

⁹⁷ Paquot, T. (2000). « Patrimoine ». Dans *Raison présente*. 136. 53.

⁹⁸ *Ibid.* 53.

⁹⁹ *Ibid.* 53.

¹⁰⁰ *Ibid.* 53.

Un processus de reconnaissance patrimonial d'objets matériels ou immatériels doit être mis en place pour protéger divers aspects du patrimoine. Il me semble que la patrimonialisation touristique fut difficilement réalisable en temps de pandémie récente¹⁰¹, car elle ne pouvait pas être uniquement fondée sur des impératifs économiques. On sait, depuis un certain temps, que la patrimonialisation touristique de sites peut mener à de sérieuses conséquences écologiques. Comment peut-on sauvegarder des paysages urbains qui risquent de disparaître à tout jamais sans une intervention publique axée sur un processus de préservation de ces éléments de nature intangibles, voire immatériels, sans succomber à la pléthore de tourisme? Ou comment préserver le patrimoine local de bâtiments anciens qu'on retrouvait dans Ville-Marie, ancienne cité des Montréalistes¹⁰² devenue aujourd'hui l'un des arrondissements de Montréal, qui a précédé l'apparition de la ville telle qu'on l'observe aujourd'hui? Ce qui est de l'ordre de l'immatériel comme du matériel mérite d'être pris en compte. Des actions coordonnées et concertées pour la sauvegarde pourraient être conduites par « les gestes » de la patrimonialisation. Néanmoins, il faut réfléchir à la notion de patrimoine urbain pour en savoir davantage sur l'environnement de la ville et ses multiples significations. Enfin, il reste encore des points à éclairer concernant cette notion. Où est-elle utilisée dans le monde et à quelles fins son utilisation est-elle vouée? Est-ce une notion utilisée uniquement en Occident (en Europe et en Amérique du Nord)? Car il reste difficile de savoir qui l'a inventé et a contribué à l'acceptation de sa terminologie parmi la communauté internationale des muséologues et des spécialistes du patrimoine.

Au sujet de la patrimonialisation de l'urbain, je suis intrigué par un article¹⁰³ de Jonathan Cha publié dans l'ouvrage collectif *La patrimonialisation de l'urbain* (2012), sous la direction de Lyne Bernier, de Mathieu Dormaels et de Yann Le fur. Ce texte porte sur les quartiers dits thématiques¹⁰⁴ du centre-ville de Montréal qui sont en émergence depuis plusieurs années. Dans l'agglomération montréalaise, ils représentent des espaces nouvellement délimités et dotés de frontières redessinées, les architectes ayant réalisé leur aménagement au centre de la métropole. Ce texte est révélateur de la patrimonialisation de ces nouveaux quartiers créés et apparus dans l'environnement urbain.

¹⁰¹ Entre 2020 et 2022.

¹⁰² Comment oublier ce film *-Les Montréalistes* (1965)- de Denys Arcand, dans lequel les scènes du commencement et de la fin font état de la démolition de l'Institut Dominique Savio plus tard remplacé par la Place des Arts?

¹⁰³ Cha, J. (2012). « La spécialisation des places publiques au sein de quartiers thématiques du centre-ville de Montréal : Entre marquage identitaire, revitalisation urbaine et branding de ville ». Dans *La patrimonialisation de l'urbain*. Québec. Presses de l'Université du Québec. 177-205.

¹⁰⁴ Le Quartier international de Montréal, Le Quartier Concordia, Le Quartier des spectacles, ainsi que Le Quartier des affaires.

La définition de la patrimonialisation de l'urbain amène à l'idée de la préservation des espaces propres à l'urbanité, en vue d'intérêts touristiques, économiques, politiques ou culturels. De façon générale, des gestes sont posés pour concevoir des espaces patrimonialisés, qu'il s'agisse de la préservation du bâti ancien, d'une mise en valeur d'espaces publics ou du mobilier urbain, ou encore de l'élaboration de stratégies communicationnelles pour faire connaître les lieux et les sites d'envergure dans les zones patrimonialisées. Par exemple, la question de l'aménagement du Vieux-Port de Montréal fut au cœur de la volonté de la Société du Vieux-Port de préserver le site tout en travaillant de concert avec l'entreprise privée, afin de mettre en valeur ce secteur et de favoriser d'éventuelles retombées économiques. Un texte¹⁰⁵ de Jean-Claude Marsan porte sur l'épineuse question du développement urbain. La patrimonialisation de l'urbain se fait-elle toujours au profit des citoyens? Des motifs économiques ne sous-tendent-ils pas la patrimonialisation touristique de l'urbain?

Dans la série *Un pays, un goût, une manière*¹⁰⁶, diffusée à la télévision de la Société Radio-Canada à la fin des années 1970, la plupart des treize premiers épisodes (1976-1977) furent coréalisés par les cinéastes Fernand Dansereau et Iolande Cadrin-Rossignol. La conception originale de la série fut assurée par Michel Lessard. L'épisode intitulé « L'urbanisme ou la construction en dur » (1976), réalisé par Fernand Dansereau, porte sur l'enjeu du patrimoine bâti et du développement urbain. Un premier intervenant, Jean Cimon, urbaniste, s'inquiète de la possible démolition de (onze) maisons en rangée¹⁰⁷ au cœur d'un quartier de la ville de Québec. Dans la dernière séquence de cet épisode, un second intervenant, Jean Ouellet, architecte, déambule dans le nouveau Complexe Desjardins (au centre-ville de Montréal) en présentant les attraits du nouvel édifice¹⁰⁸. Ces deux scènes que je donne comme exemples révèlent une tension entre deux désirs distincts de préservation et d'aménagement. Ces derniers présentent deux cas bien différents de mise en valeur de l'urbain. Une distinction est révélée entre des habitations menacées

¹⁰⁵ Marsan, J-C. [1991] (2012). « L'aménagement du Vieux-Port de Montréal. Les avatars de l'urbanisme promoteur ». Dans *Montréal et son aménagement. Vivre la ville*. Montréal. Presses de l'Université du Québec. 15-40.

¹⁰⁶ Bouchard, R. (dir.). Bergeron, Y. Pichette, J-P. Lemieux, A. (2024). « Le film ethnographique vu par Fernand Dansereau et Michel Lessard ». Dans *La somme d'une vie : le patrimoine du Québec selon Michel Lessard*. Québec. Presses de l'Université Laval. 119-146.

¹⁰⁷ Dans une séquence réalisée à Québec, Jean Cimon annonce : « Les maisons que je contemple sont des souvenirs... ».

¹⁰⁸ Pour voir l'extrait (seulement disponible pour un visionnement sur le Web) concernant le Complexe Desjardins, il est possible de le consulter sur la chaîne YouTube à partir du lien suivant : https://www.youtube.com/watch?v=Rf_e_eoi6Mw

de démolition (conçues en briques, dans une rue du centre-ville de Québec), dont les souvenirs sont évoqués par Cimon et une construction en béton, colossale, valorisée par le maître d'œuvre Ouellet. À cette époque, un nouveau pôle commercial et culturel pour les francophones était souhaité. Cet épisode de la série contribue à faire la lumière sur les diverses façons de penser la ville et son aménagement urbain.

Le propos de Françoise Choay sur la conservation du patrimoine bâti est actuellement éclairant par rapport à plusieurs films documentaires ou expérimentaux étudiés dans mon corpus, qui illustrent des scènes de démolition et qui témoignent pour plusieurs d'entre eux de la destruction, en cours, à venir ou déjà exécutée, de différents bâtiments dans la ville de Montréal. Choay écrit : « Toutes les cultures et toutes les sociétés se sont constituées et développées en démolissant. La démolition est une nécessité historique »¹⁰⁹. Elle révèle que dans différentes cultures du monde, la démolition a été nécessaire dans l'objectif de transmettre des mythes et des savoir-faire ainsi que dans la volonté de reconstruire et de « réédifier autrement »¹¹⁰ l'héritage culturel. L'auteure présente deux pratiques successives au cours de l'histoire : celle de la démolition qui n'a jamais arrêté de se produire et celle de la « conservation intégrale du patrimoine bâti »¹¹¹ qui n'a jamais eu lieu. Aujourd'hui, on constate que la démolition a été réalisée de manière outrancière dans les anciens quartiers montréalais, notamment ceux en périphérie du canal Lachine¹¹², mais que la protection du patrimoine bâti est assez récente, si on étudie le phénomène sur une échelle historique et à partir des limites de la géographie nord-américaine. L'auteure stipule que

Conserver peut être condition de l'innovation et détruire synonyme de conservation. Nos deux cas supposent l'un comme l'autre continuation et continuité de l'édification, ils se réfèrent identiquement aux fondements matériels de l'institution de la société¹¹³.

Concernant la question de la mémoire, une notion mise en parallèle avec celle de l'oubli, Choay la perçoit de la manière suivante :

¹⁰⁹ Choay, F. (2006). *Pour une anthropologie de l'espace*. Paris. Éditions du Seuil. 287-288.

¹¹⁰ *Ibid.* 287-288.

¹¹¹ *Ibid.* 290.

¹¹² Coutié, M. (anim.). Burgess, J. (inv.). (2022). « Le canal de Lachine, le cœur ouvrier du Canada français ». Émission *Aujourd'hui l'histoire*. Société Radio-Canada. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/aujourd'hui-l-histoire/episodes/595450/rattrapage-du-mercredi-19-janvier-2022> [écoutée à l'hiver 2022].

¹¹³ Choay, F. (2006). *Pour une anthropologie de l'espace*. Paris. Éditions du Seuil. 293.

La théorie freudienne de la mémoire montre que l'afflux et la coprésence de tous les souvenirs du passé dans le champ de la conscience sont aussi pathologiques que leur exclusion : la fonction de l'oubli, et notamment de l'oubli concerté, est aussi nécessaire à l'action qu'à la création¹¹⁴.

La fonction de l'oubli est importante pour l'être humain. L'oubli fut un mécanisme psychique lié à son évolution. Sans prendre une direction théorique sur les rapports entre la mémoire et l'oubli, je conclus cette idée en soulignant qu'on ne peut pas vraiment omettre complètement la notion de mémoire lorsque l'on rend opérationnelle la notion de patrimoine.

2.1.4 Ouverture pour un patrimoine urbain

L'immatérialité d'une ville ne peut être pensée et théorisée indépendamment du monde matériel. En effet, le mouvement d'une ville se produit au cœur de son complexe architectural et dans ses interstices. À titre d'exemple, les pratiques actuelles et anciennes de la marche dans la ville ont évolué, passant au fil des siècles de la promenade à la flânerie et à une marche encore plus transgressive comme la dérive. Ces marches ont suscité différents mouvements liés à la circulation autour d'ensembles bâtis. Les pratiques de la marche se sont transformées et, concomitamment, de nouvelles conventions ont été instituées concernant les déplacements des piétons. Ces pratiques singulières de la marche, mises en contexte dans leur milieu urbain et dans leur époque respective, peuvent révéler des éléments du patrimoine culturel matériel qu'on peut associer à des lieux ou à des non-lieux. Enfin, en guise d'ouverture, le patrimoine urbain doit être abordé à partir des écrits des théoriciens du patrimoine et des professeurs en urbanisme, comme les Français Thierry Paquot et Françoise Choay, le Suisse André Corboz et les Québécois Jean-Pierre Marsan, Lucie K. Morisset et Martin Drouin.

Le patrimoine urbain, comme champ d'études, doit être pris en compte en fonction de l'urbanisme, des études urbaines et des dimensions historique et architecturale que je lie au cadre bâti. Il est impossible de parler de ce type de patrimoine sans aborder les études en aménagement. À prétendre le contraire, c'est tenir en ignorance toutes les études qui ont été réalisées sur la ville. De plus, la sociologie urbaine pourrait être prise en compte, puisqu'elle mène à différentes observations sur celle-ci. Plusieurs textes sociologiques ont, en effet, été écrits sur Montréal et ont adopté une approche intermédiaire. La sociologie urbaine originelle, des Siegfried Kracauer et Georg Simmel, a été reprise dans les travaux plus récents d'auteurs qui pensent et écrivent sur la ville. Enfin, les composantes urbaines des différents quartiers de la métropole québécoise sont prises en compte dans

¹¹⁴ *Ibid.* 298.

l'approche historique liée au cadre bâti. L'histoire ne peut être évacuée des bâtiments de pierre ou de brique; elle est donc incrustée en ceux-ci. Il faut souligner que les différentes périodes évolutives de la métropole ne peuvent être occultées dans les études urbaines et patrimoniales.

2.2 Patrimoine urbain

En ce qui concerne plus particulièrement la notion de patrimoine urbain, il convient de s'intéresser à ses origines, à ses définitions et à sa forme actuelle, tout en portant une attention particulière aux notions de l'urbain et de paysage urbain dans un contexte montréalais. Ces différents éléments sont articulés en fonction des écrits sur le patrimoine urbain, principalement ceux de Gustavo Giovannoni et Françoise Choay en Europe et de Jean-Claude Marsan au Québec. La notion de paysage urbain est pensée à partir des réflexions issues des écrits de Pierre Sansot, de Thierry Paquot et de Lucius Burckhardt. Je réfléchis également à la notion en établissant un lien avec les œuvres artistiques et en suggérant des relations entre celle-ci et Montréal, la mémoire et le cinéma. Enfin, je conclus en signifiant l'élargissement potentiel de la notion et je souligne son recoupement avec quelques aspects propres à l'urbanité.

2.2.1 Définitions et origines

Tantôt abstraite, tantôt concrète, la notion de patrimoine a donc de nombreuses significations et a pris différentes formes au fil du temps. Quant à la notion de patrimoine urbain, celle-ci fut en usage plus tardivement. Gustavo Giovannoni (1873-1947), architecte et urbaniste italien, est considéré comme le premier à penser et à construire la notion de patrimoine urbain.

Le patrimoine urbain qui comprend les tissus, prestigieux ou non, des villes et ensembles traditionnels préindustriels et du XIX^e siècle, et tend à englober de façon plus générale tous les tissus urbains fortement structurés. La notion de patrimoine urbain a été proposée pour la première fois par G. Giovannoni (*Vecchie città ed edilizia nuova*, 1931)¹¹⁵.

La notion de patrimoine urbain a été originellement réfléchie par des penseurs européens entre 1840 et 1935 :

Schématiquement, la reconnaissance du patrimoine urbain a été préparée et réalisée au cours de trois étapes qui se sont déroulées successivement dans trois pays différents, la Grande-Bretagne, l'Autriche et l'Italie et qu'on peut lier aux trois noms symboliques de Ruskin, Sitte et Giovannoni¹¹⁶.

¹¹⁵ Merlin, P. (dir.). Choay, F. (dir.). [1988] (2015). *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*. Paris. Quadrige. 536.

¹¹⁶ *Ibid.* 536.

Mais c'est Giovannoni qui a « mis l'accent sur la valeur sociale du patrimoine urbain ancien »¹¹⁷. La position de Giovannoni ne convergeait pas dans le sens d'une muséification du tissu urbain. Toutefois, il considérait l'idée de protéger les anciens espaces urbains dans les nouveaux quartiers de la ville.

En considérant les ensembles urbains anciens comme des composants à part entière des « nouveaux organismes urbains », Giovannoni prend position contre l'attitude de ceux qui, tel l'architecte Marcello Piacentini, préconisaient la muséification du tissu ancien, isolé de la vie contemporaine et embaumé à des fins historiques, esthétiques et touristiques¹¹⁸.

Son rapport à la ville est particulièrement intéressant, puisqu'il conçoit un point de vue sensible et différent à son époque sur le patrimoine urbain que développe Choay :

Mais Giovannoni n'en adopte pas moins une conception patrimoniale et, qui plus est, originale et novatrice, de la ville ancienne. En effet, l'expression par lui forgée de patrimoine urbain désigne l'ensemble tissulaire global comme entité *sui generis*, et non plus l'addition de monuments indépendants qui était, à l'époque (comme souvent encore aujourd'hui), synonyme de ville historique : le premier, il considère la ville ou le quartier historique comme une œuvre d'art autonome, un monument historique en soi, dont les bâtiments individuels ne sont que de simples composants, divisibles en deux catégories : les œuvres prestigieuses de l'architecture savante, qualifiée par lui de majeure, et les œuvres, modestes par leur échelle et par leur destination, d'une architecture de la quotidienneté, voire populaire ou même vernaculaire, qu'il qualifie de mineure¹¹⁹.

Cette manière de classer les bâtiments en deux catégories distinctes fait penser à la façon dont Aloïs Riegl a su créer une distinction entre « monuments » et « monuments historiques ». « Ce relativisme appelle un rapprochement avec celui préconisé par Riegl pour la conservation-restauration des monuments singuliers »¹²⁰. Françoise Choay rappelle que chez Giovannoni¹²¹, « la protection du patrimoine urbain ne visera donc pas tant des édifices singuliers que les relations contextuelles génératrices de l'œuvre d'art urbaine »¹²².

¹¹⁷ *Ibid.* 537.

¹¹⁸ Giovannoni, G. Choay, F. [1931] (1998). « Introduction ». Dans *L'urbanisme face aux villes anciennes*. Paris. Éditions du Seuil. 12-13.

¹¹⁹ *Ibid.* 13.

¹²⁰ *Ibid.* 14.

¹²¹ Gustavo Giovannoni a été inspiré par la pensée de Camillo Sitte. Voir Sitte, C. [1889] (1996). *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques*. Paris. Éditions du Seuil.

¹²² Giovannoni, G. Choay, F. *Op. Cit.* 13.

Par l'emploi de métaphores et de comparaisons liées à la botanique, Giovannoni a enrichi son propos sur le patrimoine urbain. En voici un exemple :

On peut comparer les édifices des quartiers anciens aux arbres d'un bois. Tantôt ils germent de façon libre et spontanée, tantôt on les plante soit en lignes, soit en les dispersant dans de vastes espaces, soit encore en les serrant pour obtenir ombre et verdure. Qu'ils meurent de vieillesse ou sous les coups de la hache, les nouvelles pousses naîtront des mêmes souches, selon la même configuration que leurs ancêtres. Il en va de même des maisons : on les rénove, on les transforme, on les reconstruit, mais leur disposition s'écarte rarement du plan urbain primitif, dont la trame se maintient au cours des développements successifs et nous révèle son style originel, qu'il soit né spontanément ou suivant un plan délibéré¹²³.

Les chapitres 2 et 3 de son ouvrage portent sur les caractéristiques des villes anciennes et modernes. Giovannoni aborde l'histoire de leur aménagement et de leur configuration. À propos des villes anciennes, il exemplifie le cas de Rome. À propos des villes modernes, il soulève des enjeux auxquels les humains urbains sont toujours exposés aujourd'hui :

C'est pourquoi les villes se sont développées selon des normes aussitôt dépassées, dans une alternance de densification exagérée et de décentrement excessif, entre l'insupportable embouteillage urbain dû à la circulation des véhicules de tous types et les possibilités nouvellement offertes de franchir les limites de la ville ancienne et de la raccorder aux zones extérieures : solutions, souvent, nées bien après l'accroissement vertigineux des problèmes posés par l'agglomération et les moyens de communication¹²⁴.

Ses écrits¹²⁵ portent notamment sur la conservation des anciens quartiers et leur intégration dans des ensembles modernes plus vastes.

2.2.2 Sa forme actuelle

Le sens qu'elle a pris de nos jours est lié à son évolution et à ses origines. Cette forme de patrimoine porte sur le cadre bâti présent dans la ville; elle est également associée à un aspect plus intangible comme les paysages urbains. Toutefois, il y a lieu de se questionner sur l'essence même du patrimoine urbain. Que

¹²³ *Ibid.* 48.

¹²⁴ Giovannoni, G. Choay, F. [1931] (1998). « Caractéristiques des villes modernes ». Dans *L'urbanisme face aux villes anciennes*. Paris. Éditions du Seuil. 91.

¹²⁵ Pour une réflexion approfondie sur ses écrits : Brochu, J. (2011). « La conservation du patrimoine urbain, catalyseur du renouvellement des pratiques urbanistiques? Une réflexion théorique sur l'appropriation de la notion de patrimoine urbain par l'urbanisme ». Université de Montréal. Faculté de l'Aménagement, UdeM.

signifie-t-il aujourd'hui? Dans une décennie, que sera-t-il devenu et qu'en pensera-t-on? En même temps, le patrimoine urbain devient une notion phare pour étudier et comprendre l'espace de la ville. Il se rattache à d'autres formes de patrimoine qui constituent un ensemble de composantes matérielles ou immatérielles dans lequel elles semblent se rattacher les unes aux autres, comme de multiples déclinaisons du patrimoine liées entre elles. La forme actuelle m'apparaît d'une nature complexe et tend à regrouper des éléments du mobilier, de l'immobilier, du matériel, de l'immatériel et du naturel ou de l'industriel, ce qui est, en somme, assez vaste. Le patrimoine urbain, c'est également le domaine du bâti et de l'architecture. En ce sens, il s'agit d'une notion que je qualifie d'englobante. Le patrimoine urbain ou suburbain s'intéresse aux éléments propres aux zones urbaines et suburbaines qu'il faut protéger et mettre en valeur. Les représentations visuelles de ces zones peuvent et doivent être envisagées dans l'objectif d'une patrimonialisation réfléchie d'un espace symbolique, d'un secteur rapprochant une collectivité et un monument dans une ville, dans une métropole, dans une banlieue ou encore dans ce qu'on désigne parfois par le terme de périphérie.

Le patrimoine urbain doit être pensé en fonction de la ville qui est au cœur de l'entreprise des études urbaines. Le tissu urbain est la matière analysée. Le patrimoine d'une ville est associé aux éléments de son architecture et à la mémoire vivante des lieux. Idéalement, les communautés locales tiennent compte de cet héritage, afin d'établir un contrepoids face à la normalisation planétaire¹²⁶. Différents groupes peuvent reconverter et habiter les lieux et les bâtiments patrimoniaux. Leurs usages et leurs fonctions demeurent opérationnels et au service des collectivités¹²⁷, qui s'engagent dans différents processus de revitalisation. Cette façon de conserver les aspects matériels tributaires du passé est liée à ce que Choay désigne par le nom de « patrimoine vivant »¹²⁸. Selon mes recherches, le paysage urbain et la vie sociale d'un quartier, pour ne retenir que deux aspects associés à la ville, peuvent être pris en compte par différents groupes qui se soucient du potentiel de mise en valeur.

Précédemment, il a été mentionné que le patrimoine urbain constitue une combinaison d'éléments matériels et immatériels. Les études qui portent sur la notion de patrimoine urbain sont associées à la ville. Cette dernière se situe au cœur des résonances entre les flux variés et le mouvement, d'un côté et l'immobilier urbain, de l'autre. Mais après une période de recherche sur la notion de patrimoine urbain,

¹²⁶ Choay, F. (2009). *Le patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*. Paris. Éditions du Seuil. XLVII.

¹²⁷ *Ibid.* XLIV.

¹²⁸ *Ibid.* XLIV.

on peut remarquer que les textes et les ouvrages répertoriés sur le patrimoine urbain semblent portés davantage sur l'aspect bâti (ou le patrimoine bâti) de la ville. Les enjeux soulevés dans les études sur la ville de Montréal concernent son cadre bâti et, souvent, des monuments qui ont été sauvegardés ou qui ont été victimes de démolition. Cependant, la question de l'immatérialité reste moins traitée dans ces travaux de recherche en études urbaines ou dans les travaux portant sur le patrimoine urbain.

Plusieurs textes, préfaces de livres ou ouvrages contemporains¹²⁹ qui traitent du patrimoine urbain à partir d'enjeux divers, particulièrement à partir de réalités québécoises, ont marqué mes réflexions sur la notion étudiée, dont la préface de Lucie K. Morisset dans l'ouvrage recueillant plusieurs articles d'André Corboz. Ce dernier fut un point de départ pour découvrir la perspective de Corboz sur la ville et le patrimoine urbain. Le livre de Martin Drouin (issu de sa thèse de doctorat) porte sur plusieurs dossiers du patrimoine urbain montréalais. La thèse de doctorat de Nicolas Navarro propose le concept de patrimoine métamorphe¹³⁰ qui est rattaché au patrimoine urbain. Par ailleurs, la Chaire de recherche du Canada sur le patrimoine urbain¹³¹ a été créée en 2001. Elle est actuellement dirigée par Lucie K. Morisset et elle est rattachée à la Faculté de gestion (ESG) de l'UQAM. Enfin, à partir des études récentes sur la notion de patrimoine urbain, l'idée de dépasser la notion de patrimoine urbain qui semble mise en doute par certains auteurs (Choay) peut être contestée.

2.2.3 Le paysage urbain montréalais

À cette étape de l'élaboration de mon cadre théorique, je souhaite aborder le paysage en général, les paysages urbains, l'aménagement de Montréal et les études urbaines. D'abord, l'auteur Thierry Paquot, qui expose un point de vue général de la notion de paysage.

¹²⁹ Je pense à ces auteurs : Corboz, A. Morisset, L.K. (2009). « Prolégomènes. De la ville au patrimoine urbain ». Dans *De la ville au patrimoine urbain, histoire de forme et de sens*. Québec. Presses de l'Université du Québec. XIII à XIX; Drouin, M. (2005). *Le combat du patrimoine à Montréal, 1973-2003*. Québec. Presses de l'Université du Québec; Navarro, N. (2015). *Le patrimoine métamorphe : circulation et médiation du patrimoine urbain dans les villes et pays d'art et d'histoire*. [Thèse]. Montréal. UQAM; Avignon. Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse; Paris. École du Louvre.

¹³⁰ Il interroge la notion dans un contexte « de développement des politiques locales du patrimoine » en France, en fonction de trois régimes d'opérativité symbolique : l'unicum, le typicum et le totum.

¹³¹ Elle « se consacre à la connaissance de l'environnement bâti et à la compréhension des enjeux et des moyens de sa protection. On y étudie le patrimoine et son avenir sous les angles du développement local, des représentations collectives et des politiques publiques, de manière historique ou dans une perspective d'aide à la décision ». Le site Web de la CRC en patrimoine urbain présente les projets en cours et les publications récentes : <https://patrimoine.uqam.ca/a-propos/la-chaire/> [dernière consultation printemps 2025]

Le paysage résulte de l'action ordonnée ou non, volontaire ou non, intentionnelle ou non des humains. Il n'existe pas par lui-même. Il ne précède pas la venue des humains ou alors est en attente de sa reconnaissance, de sa perception, de son appréhension. Il n'existe pas sans l'expression sensible propre aux humains. Il naît *culturellement* et meurt de la perte de cette culture ou de son altération¹³².

Lucius Burckhardt décrit le paysage comme un élément de l'imaginaire ou de notre perception intime, et non comme un élément du quotidien :

Ce n'est pas dans la nature des choses mais dans notre tête qu'il faut chercher le « paysage »; il est une structure qui sert de perception à une société qui ne vit plus directement des produits de la terre. Cette perception peut se répercuter sur le monde extérieur en l'aménageant et en le déformant, quand la société commence à vouloir concrétiser l'image perçue en planifiant des projets¹³³.

Quant aux paysages urbains, que valent-ils et qu'apportent-ils dans une perspective de mise en valeur du patrimoine urbain montréalais? Je me suis interrogé à leur sujet après avoir songé à l'hypothèse qu'ils fonctionnent comme les images d'un film, notamment par la durée et par le mouvement perceptible en eux, car ils demeurent changeants, évolutifs et perpétuellement transformés. Le paysage urbain est composé de différents éléments qui créent ensemble une unité sur le plan de la composition urbaine. On pourrait le prendre en compte tels un panorama ou un plan d'ensemble captant la cité.

Quels sont les paysages urbains de Montréal? Sont-ils figurés par l'architecture des différents quartiers de la métropole ou par le profil de ses côtes ou sont-ils perçus selon des points de vue à partir des quais ou des berges ou des points de vue sur le fleuve Saint-Laurent ou les îles de l'archipel, ou encore selon les perspectives variées depuis la colline montréalaise qu'est le mont Royal qui offrent un panorama du centre-ville? Ses paysages urbains sont pareils à des images mouvantes qui défilent dans l'imaginaire individuel ou collectif et qui ont été considérablement transformées. Ils révèlent, entre autres, le passé industriel, financier et maritime de la ville. Les paysages urbains sont mobiles lorsqu'on les regarde ou qu'on les fait réapparaître dans notre conscience quelque temps après leur captation visuelle et mémorielle. Ils se métamorphosent dans les souvenirs, deviennent plus ou moins flous au fil du temps, et, comme tout paysage enregistré dans la mémoire, ils s'éteignent petit à petit au fil de l'évolution humaine individuelle.

¹³² Paquot, T. (2016). *Le paysage*. Paris. Éditions La Découverte. 10.

¹³³ Burckhardt, L. (2022). *Promenadologie. Se promener pour mieux voir*. Paris. Flammarion. 29-30.

Dans une autre perspective, Thierry Paquot précise que :

Le « paysage urbain » agglomère ce qu'il abrite tout comme ce qui se déplace en lui, il ne réclame pas une vision d'ensemble, reposante et descriptive, mais exige un mouvement permanent qui redistribue les territoires et entremêle leurs limites flottantes. Le « paysage urbain » se veut un réseau et non une « vue ». C'est un « transport » et non une « image ». Un « échange » et non une « icône ». Croyance et durée sont ici remplacées par une succession de mises en situation accessibles de manière aléatoire¹³⁴.

Le lien entre paysage urbain et patrimoine urbain demeure à établir. Le patrimoine urbain est composé de nombreux panoramas (et de plans cinématographiques) sur la ville. Ces panoramas sont à examiner cinématographiquement, car ils évoluent en mouvement. Le visionnement de pans de la ville qui sont composés de mouvements consiste à vivre l'expérience sensible de mondes urbains visibles et perceptibles par les sens. Il me semble donc quasi impossible d'aborder cette forme patrimoniale sans effectuer de détour par la notion de paysage urbain. Celle-ci fait écho au cinéma et à la capacité de la ville à générer des mouvements oscillatoires et des images variées.

Le point de vue de Pierre Sansot a contribué à cette réflexion sur la notion de paysage, et, de surcroît, à celle de « paysage urbain », tandis « que c'est par le sensible qu'on rencontre le paysage, mais aussi la nature », ¹³⁵ rappelle le philosophe et sociologue Thierry Paquot. La question du sensible sera traitée un peu plus loin, à partir de la notion de « ville sensible¹³⁶ ». Elle est évoquée également dans un court texte d'un recueil d'articles composant une publication posthume s'intitulant *Rêveries dans la ville*. En outre, un autre ouvrage de Sansot m'intéresse. Il s'intitule *Variations paysagères*¹³⁷. Dans l'introduction de son livre, l'auteur précise que la recherche paysagère se rapproche de la « géographie sentimentale » plutôt que de l'esthétique¹³⁸, et ce, selon un angle sociologique. Trois idées me semblent importantes dans cet ouvrage. D'abord, la question de la beauté des paysages est rattachée à une éthique. Ensuite, la notion de « transgression paysagère » porte sur le détournement du sens des éléments ou des objets, une pratique qu'on retrouve particulièrement chez les artistes. Enfin, il y a l'idée de « l'affection paysagère »¹³⁹, selon

¹³⁴ Paquot, T. *Op. cit.* 5.

¹³⁵ *Ibid.* 41.

¹³⁶ Sansot, P. (2008). « La ville sensible ». Dans *Rêveries dans la ville*. Villa Cœur-de-Vey. Carnets Nord. 83-90.

¹³⁷ Sansot, P. (1983). *Variations paysagères*. Paris. Petite Bibliothèque Payot.

¹³⁸ *Ibid.* 10.

¹³⁹ *Ibid.* 87-106.

laquelle l'auteur aborde le ressenti envers le paysage, le rapport humain à certaines formes plastiques et le « paysage sentimental », en déclinant deux pôles : l'émotionnel et le sentimental. Par l'approche sociologique, la dimension sensible que propose Sansot apporte un point de vue différent sur le paysage. Cette perspective concerne la ville qu'il rend sensible par le vagabondage du citadin.

Quant à l'ouvrage de Paquot portant sur le paysage, l'auteur aborde différentes formes de paysage tout en rappelant que celles-ci, en tant que constructions culturelles¹⁴⁰, sont toujours fabriquées par l'humain. Ainsi, il porte un regard sur les paysages urbains en soulignant leur contemporanéité.

Avec l'industrialisation, la généralisation des moyens de transport mécaniques (train, avion, bateau, automobile...), l'urbanisation des campagnes et des villes, le paysage ne peut plus être limité à une vue champêtre, il se démultiplie en « paysages urbains », « industriels », « de loisir », « en friche »... « Paradoxalement, l'émergence de l'idée de paysage urbain est contemporaine, notent deux observateurs, de la destruction des centres des villes, de leur éclatement et du développement de la périphérie, qui tend à devenir l'élément dominant du fait urbain » [Berlan-Darqué et Kalaora, 1991, p. 189]. Avec l'expression « paysage urbain », il ne s'agit plus d'une vue panoramique ou zoomée de la ville, mais d'une « ambiance » urbaine qu'évoquent un lampadaire, le croisement de deux rues, des toits d'immeubles, des néons, des automobiles et des piétons, un café à peine éclairé, une ruelle allant se perdre dans la nuit, des maisons de guinguois, une tour solitaire, bref, une scène de la vie citadine, comme Doisneau ou Cartier-Bresson ont pu en photographier et Caillebotte ou Hopper en peindre¹⁴¹.

La dimension polysensorielle du paysage est évoquée par l'auteur. Le titre de sa conclusion *Le paysage comme don de sensations* suggère cette idée de correspondance avec les sens du corps humain. Or, une éthique de l'environnement s'ajoute à la première dimension, c'est-à-dire une conviction morale¹⁴² rattachée à un désir de justice et de protection de la nature.

La question de l'immatérialité des paysages est cruciale, étant donné que les paysages ne sont pas d'ordre matériel, à l'exception de supports comme les photographies ou les films qui peuvent les représenter. Lorsqu'il s'agit de définir le patrimoine urbain, il est difficile de dissocier la matérialité de l'immatérialité, car les paysages sont associés effectivement au registre de l'immatériel et, ainsi, potentiellement liés à la notion de patrimoine vivant. Dans la ville, le mouvement produit par les humains et les machines s'incarne

¹⁴⁰ Paquot, T. *Op. cit.* 105.

¹⁴¹ *Ibid.* 79-80.

¹⁴² *Ibid.* 97.

dans un tableau visible à partir de différentes perspectives. Ce tableau est un paysage tout comme le paysage est mouvant dans le cerveau humain.

Le paysage n'est pas tangible. Il devient changeant dans la durée et en fonction de la perception individuelle qui est variable. En outre, les significations qui lui sont attribuées diffèrent d'une culture à l'autre. Les « paysages urbains » sont de l'ordre de l'immatériel, car ils constituent le panorama de la ville. Ils sont emplis de sons, d'odeurs et de textures. Existes les paysages immatériels que l'on capte sur des supports comportant une part de matérialité et ceux qui sont créés et qui demeurent dans notre conscience. Selon Paquot, le paysage serait patrimoine depuis la création des premiers parcs naturels nationaux aux États-Unis¹⁴³. Plusieurs auteurs ont écrit sur la notion de paysage et ont théorisé par rapport à celle-ci. La littérature relative à cette notion a abondé au cours des dernières décennies. Le recours à cette notion a donné la possibilité de montrer que la question de la matérialité n'est pas le seul objet du patrimoine urbain et de révéler l'importance du paysage urbain en tant que générateur de mouvement.

La réflexion théorique se poursuit en traitant de l'aménagement de Montréal, d'urbanisme et d'études urbaines québécoises, par des inspirations tirées du livre de Jean-Claude Marsan¹⁴⁴, *Montréal et son aménagement. Vivre la ville*¹⁴⁵. Ce volume, publié dans la collection « Patrimoine urbain », rassemble différents textes publiés au cours de sa carrière. Plusieurs d'entre eux ont éveillé ma sensibilité envers le patrimoine urbain de la métropole québécoise et son histoire. Dans un texte riche sur le plan historique, intitulé *Montréal en évolution* (1994) et qu'on retrouve dans l'ouvrage de l'auteur sont abordées l'histoire, la géographie et la topographie de Montréal. Marsan se demande comment l'aménagement de la métropole a été conçu et s'interroge sur la façon dont il s'est développé au cours des siècles et comment l'urbanisme a pris forme dans l'agglomération montréalaise. Il traite des côtes et des villages de l'île, de l'évolution des villages en quartiers, des rues, du mobilier urbain, de la charpente des bâtiments, de l'influence des structures rurales ainsi que du parc urbain.

¹⁴³ *Ibid.* 83.

¹⁴⁴ Jean-Claude Marsan fut professeur d'architecture à la Faculté de l'aménagement de l'Université de Montréal.

¹⁴⁵ Marsan, J.-C. [1991] (2012). *Montréal et son aménagement. Vivre la ville*. Montréal. Presses de l'Université du Québec.

Dans un texte phare¹⁴⁶ du même ouvrage, l’auteur parle de la conservation du patrimoine urbain de Montréal en évoquant « l’âge d’or » victorien. Il aborde notamment les grands projets de construction, l’évolution de la notion de patrimoine bâti et la conservation du patrimoine urbain dans les années 1990. En effet, il suggère une hiérarchisation par catégories : le patrimoine national, le patrimoine régional et le patrimoine local. Il soulève la prospective et la dualité entre un urbanisme progressiste et un urbanisme culturel. Le premier est centré sur le développement économique; le second porte sur le développement social. Enfin, il s’interroge sur le rôle des universités et des gouvernements ainsi que sur la responsabilité du milieu des affaires. Par ce regard unique sur le patrimoine urbain, on peut mieux cerner les enjeux propres à Montréal et tenir compte des différents facteurs menant à sa conservation. Enfin, les textes choisis, recueillis et publiés dans cet ouvrage, tous écrits avec la plume du même auteur, sont essentiels à la compréhension du patrimoine urbain montréalais, de l’aménagement et de l’évolution de la métropole québécoise.

2.2.4 La notion de l’urbain

Je me questionne par rapport à la notion de l’« urbain » proposée par Françoise Choay. L’auteure la préfère à la notion en usage de patrimoine urbain. Elle pense que la notion de patrimoine urbain est à repenser, puisque celle-ci lui semble inappropriée. Elle propose plutôt de favoriser la notion de l’urbain¹⁴⁷. Selon elle, le terme de ville est lui aussi désuet, si l’on évalue la transformation des villes nord-américaines et européennes durant les dernières décennies. Un article de l’auteure, inséré dans le chapitre nommé *L’urbain*, à l’intérieur de l’ouvrage *Pour une anthropologie de l’espace*, s’intitule *Le règne de l’urbain et la mort de la ville*. Cet intitulé évoque l’importance du terme « urbanité » au profit du terme « ville » qui renvoie à un ancien temps et qui n’est plus le reflet des grandes agglomérations actuelles. Malgré cette critique de l’auteure par rapport à la notion de patrimoine urbain (dont elle emprunte toujours le terme dans ses écrits), celle-ci est toujours utilisée dans les études plus larges du champ patrimonial ainsi que dans les études urbaines ou architecturales. Je fais usage des notions de ville et de patrimoine urbain, malgré les critiques de l’auteure à propos de leur signification et de leur utilisation. Je saisis la portée du mot « ville », qui fut utilisé historiquement dans des contextes particuliers. Toutefois, je ne suis pas convaincu par l’usage unique du terme urbain proposé par Choay, et je pense l’utiliser pour certains contextes où il est à la fois question de ville et de patrimoine urbain, et ce, dans les cas où il est question

¹⁴⁶ *Ibid.* « La conservation du patrimoine urbain ». 148-167.

¹⁴⁷ Choay, F. (2006). « L’urbain ». Dans *Pour une anthropologie de l’espace*. Paris. Éditions du Seuil. 131-251.

d'une catégorie, ou du champ, de patrimoine. Ces termes, toujours en usage, apparaîtront dans un passage ou dans un autre de ma recherche et seront donc utilisés sans préférence, l'un par rapport à l'autre.

2.2.5 Regards à partir d'œuvres artistiques

Je présente brièvement en quoi un ensemble hétéroclite d'objets artistiques peut être au service du patrimoine urbain. Les œuvres artistiques de mon corpus font en sorte, d'une part, de saisir l'importance des images, plus précisément des images d'archives ou des images en mouvement sur la ville, sur la compréhension de l'urbanité montréalaise et, d'autre part, de documenter des espaces et des lieux montréalais qui n'existent plus aujourd'hui ou qui ont été dégradés par l'humain ou par le temps. Les œuvres artistiques révèlent la ville de Montréal par l'intermédiaire de son esthétique urbaine, de sa géographie, de son histoire, etc. Sans que les spectateurs s'en rendent compte, le patrimoine urbain est présent dans de nombreuses scènes et de nombreux plans des films sélectionnés pour cette étude. On le retrouve dans les éléments urbains comme le cadre bâti (l'architecture, le mobilier urbain...). Les performances artistiques, quant à elles, révèlent, par différentes sources documentaires, le territoire de Montréal et ses espaces tantôt incongrus, tantôt reconnaissables. La ville a été parcourue à pied par les artistes qui, lors de leurs passages, se sont aventurés autant dans ses rues ou ses ruelles que sur ses boulevards ou ses autoroutes. En étudiant une sélection d'œuvres artistiques sur des points de vue et des paysages de Montréal, on pourra parvenir à (faire) découvrir des images inédites sur cette ville, dont le processus analytique des œuvres artistiques assure une mise en valeur du patrimoine urbain montréalais.

2.2.6 Le patrimoine urbain en relations

Le patrimoine urbain doit être pris en compte lorsqu'il s'agit de réfléchir sur la ville, parce qu'il offre un outillage conceptuel qui aide à mieux l'analyser et à comprendre son environnement cosmopolite. Il faut distinguer ses divers éléments : parcs, monuments, espaces publics, quartiers, etc. Ces derniers s'inscrivent dans son espace spatiotemporel. En fonction de ceux-ci, la question du mouvement s'impose parmi tous les éléments mouvants qu'on peut discerner dans l'univers urbain : la fluidité des passages, la circulation automobile, la marche fonctionnelle des passants, l'errance des égarés et les déplacements de la faune urbaine. Le mouvement dans la ville est intrinsèque à ces éléments. Le cinéma est enclin à ce mouvement présent dans la cité, car il est chargé lui-même de présenter des images en mouvement, en d'autres mots, ces mêmes images animées qui ponctuent son rythme. C'est pourquoi la définition du patrimoine urbain ne doit pas s'en tenir aux sites ou aux éléments du mobilier urbain ou de l'immobilier et que cette notion ne puisse plus être strictement cloisonnée dans les limites de ce qu'on nomme l'environnement bâti. Elle doit

rassembler des paysages urbains qui sont mouvants : non seulement ceux perçus, rêvés ou subséquentement imaginés, par des piétons, des badauds ou des touristes, mais également ceux qui leur sont présentés grâce à l'aménagement intelligent des différents quartiers. Or, le cinéma est une source intarissable d'influences pour le patrimoine urbain, parce qu'il aide à prendre en compte l'abondance des représentations visuelles qui portent sur la ville et qui révèlent ses éléments patrimoniaux. Les captations et les enregistrements focalisés sur la métropole québécoise assurent ainsi de conserver certains de ses traits caractéristiques en voie de disparaître ou déjà disparus. Ces traces deviennent des archives rares et précieuses dont on a le devoir de préserver les documents audiovisuels.

La construction d'une théorie sur le patrimoine urbain montréalais, c'est aborder ce qui n'existe plus, ce qui a été détruit ou ce qui a été oublié dans la ville de Montréal. Le cinéma et les arts visuels peuvent offrir des réminiscences de son cadre et de son patrimoine bâti ainsi que de son histoire architecturale. Donc, il me semble approprié de réfléchir à la ville par l'intermédiaire des arts visuels et du cinéma qui servent au processus de patrimonialisation de la ville de Montréal, en tant qu'unique métropole du Québec ainsi qu'à l'autre processus qui valorise les œuvres étudiées et qui découle de la méthodologie employée dans ce travail de recherche.

La question de la mémoire ou de l'oubli ne peut pas être complètement dissociée d'une réflexion patrimoniale sur Montréal. Un rapport au vivant, à la mémoire vivante, doit préexister à toute analyse des représentations de l'espace urbain. Des liens sont à tisser entre patrimoine et mémoire, liens qui correspondent à la nature même du patrimoine urbain, voire des paysages urbains. On peut également se questionner, à l'instar d'Alain Médam, sur ce qu'est le patrimoine montréalais :

Mais quel est donc le patrimoine de Montréal? De quoi cette ville hérite-t-elle dont le reste du Québec n'hérite pas? Poser ces questions, c'est ne pas pouvoir ne pas se demander si ce que Montréal reçoit en propre de ces passations du passé, ce n'est pas finalement -et de façon paradoxale- une capacité d'oubli qui l'autorise à se renouveler et à se relancer vers l'avant¹⁴⁸.

Des liens seraient à établir entre le patrimoine urbain, la mémoire, les citadins et les passants dans Montréal, par les passations et les liens entre les communautés, les générations et les individus pour comprendre ce qu'est Montréal.

¹⁴⁸ Médam, A. (1998). « À Montréal et par-delà, passages, passants et passations ». Dans *Villes pour un sociologue*. Paris. L'Harmattan. 133.

Dans cette étude, le patrimoine urbain pourrait faire partie d'une brève réflexion sur la nature en ville, car cette dernière n'est pas affranchie totalement de la nature. On peut penser spontanément au parc du Mont-Royal ou au Bois-de-Saraguay. Marsan rappelle, dans un article publié en 1989¹⁴⁹, que le parc du Mont-Royal n'est pas qu'un bien du patrimoine naturel, car il contient entre autres des éléments du patrimoine bâti. On avait effectivement désigné la montagne¹⁵⁰ de monument naturel¹⁵¹. Des éléments du mobilier et de l'immobilier urbains (les grandes institutions montréalaises) y sont notamment adjacents. En ce sens, la notion de patrimoine naturel ne semble pas la plus appropriée pour aborder la question de l'héritage urbain des quartiers de la ville de Montréal, puisqu'elle donne cette impression de dissémination dans la trame du patrimoine urbain. En revanche, l'idée de nature dans la ville reste à traiter sur le plan patrimonial. Elle ne peut pas être complètement évacuée d'une réflexion sur le patrimoine urbain ou périurbain ni sur des gestes posés pour la préservation des quartiers historiques, des bâtiments anciens, des espaces publics, etc. L'histoire de Montréal, documentée dans la première partie de *Montréal et son aménagement. Vivre la ville*, est composée d'une série d'occupations de son territoire et de divers aménagements créés en relation avec les éléments topographiques de l'île de Montréal, incluant ses rivières et ses lacs qui, aujourd'hui, ont pratiquement disparu.

Si la notion de patrimoine peut manquer de clarté, tel que l'observait Choay¹⁵², le patrimoine urbain est une notion complexe dont il faut apprendre à (re)connaître les paramètres et les délimitations. Elle englobe différents aspects qui, parfois, se rapprochent d'autres formes de patrimoine, mais sans perdre son autonomie et son mode opératoire. Étant mise en relation avec d'autres notions et concepts, la notion de patrimoine urbain devient elle-même un champ de recherche qui porte précisément sur l'urbanité.

2.3 Ville sensible

La ville sensible, suivant Pierre Sansot, est liée « à la sensibilité [qui] brouille les certitudes »¹⁵³. L'inspiration envers la ville vient en marchant sur son territoire¹⁵⁴. Comme type d'appréhension de la ville,

¹⁴⁹ Marsan, J.-C. (2012). « Le mont Royal et la ville. Les liaisons visuelles ». Dans *Montréal et son aménagement. Vivre la ville*. Montréal. Presses de l'Université du Québec. 53-65.

¹⁵⁰ Marsan préfère le terme colline, car le mont Royal fait bien partie des collines montréalaises. *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.* 56.

¹⁵² Choay, F. (2009). *Le patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*. Paris. Éditions du Seuil. 9.

¹⁵³ Sansot, P. (2008). « La ville sensible ». Dans *Rêveries dans la ville*. Villa Cœur-de-Vey. Carnets Nord. 83.

¹⁵⁴ *Ibid.* 84.

Sansot oppose un sociologue à « un promeneur amoureux qui s'attacherait aux modifications de cette même ville, à ses lumières, ses mouvements de foule, ses décrochements de façades, l'inflexion de ses rues, un détail encore inaperçu »¹⁵⁵ et révèle que « nous voudrions mettre en évidence pareille célérité du regard urbain en jouant sur la mouvance de nos villes »¹⁵⁶. Ce « promeneur amoureux » est la figure par excellence de l'inconnu qui parcourt la « ville sensible », car « il a longé de multiples fois de telles rues, son regard instruit anticipe les écarts de conduite et son récit déambulatoire y gagne en fluidité »¹⁵⁷. Il découvre ici « la beauté d'un détail inaperçu », aperçoit là « un nouvel itinéraire » et se rend compte de « son altérité », de la conservation de « sa souveraineté » et de la nécessité « de ne pas se plier tout à fait à [ses] désirs, à [ses] cadres théoriques »¹⁵⁸.

Selon l'auteur, une ville sensible n'est pas immobile, mais se caractérise plutôt par l'aléatoire et par l'événementiel¹⁵⁹. Concernant les nombreux passants, il souligne « [qu'] ils n'ont pas jeté l'ancre en un lieu; ils se laissent déporter par d'immenses flux »¹⁶⁰. De surcroît, il n'existe pas de situation figée. L'éphémère et la mobilité prévalent sur l'immobilité¹⁶¹. Certains immeubles, par exemple, engendrent une certaine mobilité : ils sont « emportés par les nuages qu'ils reflètent, plongeant, la nuit tombée, dans le ciel étoilé ou dans la ronde des galaxies, défiant une quelconque prise de nos yeux et nous faisant chavirer dans le vertige de la démesure »¹⁶². Une lecture sensible et immédiate de la ville devient, selon Sansot, sans doute possible. Le philosophe-sociologue croit à la nécessité des hauts lieux, sans lesquels les promeneurs seraient confrontés à une errance interminable dans des espaces urbains banalisés. La ville sensible est rattachée à une diversité de sensations et de situations. Elle est complexe, énigmatique et se compare à « des villes authentiques qui exigent de la patience, des regards prolongés, une lente pénétration de notre être par ce que nous découvrons »¹⁶³. Après avoir lu le texte de Sansot, on peut imaginer que la marche des artistes ou des piétons dans Montréal a ses cadences variées et ses démarches

¹⁵⁵ *Ibid.* 85.

¹⁵⁶ *Ibid.* 85.

¹⁵⁷ *Ibid.* 89.

¹⁵⁸ *Ibid.* 89-90.

¹⁵⁹ *Ibid.* 85.

¹⁶⁰ *Ibid.* 85.

¹⁶¹ *Ibid.* 86.

¹⁶² *Ibid.* 86.

¹⁶³ *Ibid.* 90.

singulières. La ville sensible¹⁶⁴, par rapport à la signification que lui accorde Sansot, est ce pôle émotionnel des promeneurs, cette réponse des sens face à l'environnement urbain et cette créativité des artistes qui explorent leur milieu de vie.

2.3.1 Définitions et origines

Les origines de l'idée de ville sensible restent à circonscrire. Dans ma recension, les ouvrages consultés s'accordent pour indiquer que Pierre Sansot est l'un des auteurs à proposer la notion. Régine Robin a rédigé un chapitre dédié à la ville sensible dans son ouvrage *Mégapolis*¹⁶⁵ inspiré sans doute par la *Poétique de la ville* de Sansot. Quelques articles publiés dans les dernières années explorent les termes d'espaces urbains sensibles ou d'environnement sensible. Tout compte fait, l'étiquette « sensible » est utilisée et accolée à plusieurs termes et notions.

Je propose de considérer que les artistes qui se déplacent dans les artères et les divers espaces de la ville sensible en vue d'y vivre, mais aussi de la ressentir et de la découvrir, et donc en ce sens, découvrent le patrimoine urbain et l'investissent, en clair dans leurs démarches ou en creux – ce que je fais alors émerger dans mes interprétations. Ils ont le pouvoir d'émouvoir et d'émerveiller par l'intermédiaire de leur démarche et de leurs œuvres. Ils ont aussi la possibilité d'être captés et éblouis par ses formes, ses rythmes et ses couleurs. Dans la ville sensible, le patrimoine urbain peut être perçu selon leurs trajectoires ou caractérisé par l'aspect bâti, le mouvement des foules, les sonorités et les odeurs comme potentiels signifiants de ses espaces typiques. Quant à la notion de Pierre Sansot, elle est rattachée à l'idée du « promeneur amoureux ». Pour Sansot, une lecture sensible de la ville peut se manifester en dialogue avec les environnements matériel et immatériel ainsi que par l'entremise de la mobilité des choses et du flux des êtres humains¹⁶⁶.

Le patrimoine urbain est le dévoilement de l'état sensible d'un monde urbain, dans ses composantes matérielles et immatérielles. Il est en accointance avec la marche des passants et des citoyens sur son territoire, qui y découvrent de nouveaux paysages, lieux et objets ou qui sont stupéfiés par des actes de vandalisme, par des immeubles ou des biens mobiliers détruits ainsi que par des quartiers en déclin ou qui

¹⁶⁴ Deux autres livres de Sansot abordent la question du sensible : Sansot, P. (1995). *La France sensible*. Paris. Payot et Rivages; Sansot, P. (1986). *Les formes sensibles de la vie sociale*. Paris. Presses universitaires de France.

¹⁶⁵ Robin, R. (2009). « La ville sensible ». Dans *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*. Paris. Stock. 62-83.

¹⁶⁶ Sansot, P. (2008). « La ville sensible ». Dans *Rêveries dans la ville*. Villa Cœur-de-Vey. Carnets Nord. 86-87.

ont disparu. Le patrimoine urbain suppose une relation interactive entre le marcheur, le mobilier ou l'immobilier urbain. C'est également cette tendance sensible, évoquée par Sansot, à l'émotivité¹⁶⁷, qui peut le qualifier dans une ville sensible.

La sensibilité de la ville ne peut pas être uniquement perceptible par le prisme du caractère figé de l'architecture. La ville est composée et productrice de mouvement. À ce propos, Régine Robin aborde le mouvement de la ville, en particulier en faisant allusion à la circulation, à ses propres déplacements en bus ou en taxi ainsi qu'au paysage urbain en faisant allusion à une mégapole comme New York et aux tours de différentes mégapoles qu'elle a visitées¹⁶⁸. « Ces tours, je les ai beaucoup fréquentées [...]. Elles balisent pour moi la ville sensible. Partout des flux, du mouvement, de la circulation dans tous les sens, de la mobilité. La mégapole se donne d'abord dans ses flux multiformes »¹⁶⁹. La réflexion de l'auteure sur les flux semble liée entre autres aux réflexions de Sansot. Peu après, elle aborde la dimension sensible des autoroutes qu'on ne saurait observée, selon elle, que d'un point de vue subjectif.

Le potentiel cinématographique de la ville sensible peut être affirmé, en montrant que le patrimoine urbain lui est rattaché par ses dimensions narratives, temporelles, visuelles et rythmiques. Une dimension sensible est stimulée par la marche urbaine dans une ville dynamique et participe en même temps du façonnement d'un patrimoine urbain. À propos de la dimension sensible de la ville par l'intermédiaire de la marche, Jérémy Gaubert suggère que :

Ce voyage, je le qualifie de sensoriel : en marchant, chacun s'ouvre sur l'extérieur, tant physiquement que mentalement. Ainsi la marche, par l'implication du corps qu'elle entraîne, invite à une approche sensible de la ville, ce qui n'a pas échappé à David Le Breton qui note judicieusement, dans son ouvrage *Marcher : éloge des chemins et de la lenteur* (2012) : « La marche est d'abord un art des sens »¹⁷⁰.

L'action de marcher dans la ville et ses effets sur la dimension sensible de l'urbain sont des éléments aussi obvis que centraux à étudier. Le corps en mouvement du marcheur est sollicité par ses sens, sa curiosité pour les formes urbaines, les mouvements et les actions humaines dans la ville.

¹⁶⁷ Sansot, P. [1983] (2009). « L'affection paysagère ». Dans *Variations paysagères*. Paris. Éditions Payot et Rivages. 89.

¹⁶⁸ Robin, R. (2009). « La ville sensible ». Dans *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*. Paris. Stock. 63-64.

¹⁶⁹ *Ibid.* 64-65.

¹⁷⁰ Gaubert, J. (2021). *Philosophie du marcheur. Essai sur la marchabilité en ville*. Vincennes. Éditions Terre Urbaine. 13.

C'est dans un ouvrage collectif¹⁷¹, qui s'inscrit dans les travaux plus récents des études urbaines d'une ville sensible, sous la direction de Paul Vermeylan, et porte sur l'expérience sensorielle de la ville, que je trouve d'autres appuis à ma définition à venir de ville sensible. À partir de la question générique : « comment "faire sens" à partir des sens? », les auteurs apportent entre autres un regard d'ensemble sur l'urbanisme en abordant la rue, la place publique dans la ville et la question de l'insécurité. Le point focal de leur raisonnement consiste à proposer des améliorations aux villes pour faciliter les interactions sociales. Il s'agit d'une contribution théorique sur la notion, accompagnée d'une recherche-action sur le terrain, et ce, dans différentes villes d'Europe.

2.3.2 Les espaces culturels et naturels montréalais

Dans cette section, je me focalise sur l'espace urbain montréalais ainsi que sur différents lieux qui abritent des institutions culturelles ou des zones naturelles en milieu urbain. Dans les années 1970, Montréal a subi une pression énorme sur le plan de son patrimoine immobilier¹⁷², période durant laquelle on a vu une croissance importante de gratte-ciels érigés au centre-ville. L'espace patrimonial de la métropole a commencé à rétrécir à partir de cette période marquée par des démolitions acharnées¹⁷³. L'ouvrage *Montréal interdite*¹⁷⁴ d'Alain Médam est incontournable pour comprendre le contexte social, historique et politique de Montréal durant les années 1970. L'auteur adopte une perspective sociologique. Son ouvrage est plus précisément une étude de sociologie urbaine, qui porte sur la métropole en tant qu'objet d'interprétation. Il porte un regard critique sur le Québec de cette période, tout en ayant pour objet d'étude Montréal. Il aborde divers enjeux qui ont ponctué son histoire au fil du temps. Il révèle la grande ville comme un paradoxe (terre d'accueil, terre coloniale britannique et de colonialisme économique) dans l'évolution de la province francophone. Montréal s'est transformée radicalement avec le temps et, souvent, de façon amnésique : construction d'autoroutes déstructurant les tissus urbains ainsi que d'édifices colossaux et de

¹⁷¹ Vermeylan, P. (dir.). (2020). *La ville sensible*. Paris. L'Harmattan.

¹⁷² Le documentaire intitulé *Main basse sur la ville* est révélateur de cette frénésie dans le secteur de la construction, propre aux quartiers centraux de la métropole, de Laval et de la Couronne Sud, à partir de capitaux étrangers liés à des multinationales européennes (dont des sociétés à numéro). Frigon, M. (réalis.). Drolet, C. (prod.). Henry, A. (prod.). (2017). *Main basse sur la ville*. Montréal. Films de l'œil; Société Radio-Canada.

¹⁷³ Médam, A. (2004). *Montréal interdite*. Montréal. Liber. 7.

¹⁷⁴ *Ibid.*

voies rapides ou de contournement en périphérie du centre. L'étalement urbain¹⁷⁵ fut provoqué par les vastes projets de démolition et de construction de ces grandes sociétés privées¹⁷⁶. Il en a découlé des espaces pleins, des espaces vides, des espaces en friche, des non-lieux et des hyper-lieux¹⁷⁷. Mais que reste-t-il de Montréal et de ses anciens quartiers? Quels sont ses vestiges de pierre et de brique qui valent la peine d'être évoqués? Que reste-t-il (à détruire¹⁷⁸) de ce patrimoine urbain?

Une autre sensibilité¹⁷⁹ captive les sens d'une manière singulière, en faisant découvrir « le vivant » : les zones de nature qu'on retrouve dans la ville et qui intègrent le patrimoine urbain, entourent l'environnement bâti et se lient aux places publiques qui constituent la matière végétale des parcs-nature comme ceux des Rapides-du-Cheval-Blanc ou de l'Île-de-la-Visitation ou encore des derniers boisés historiques de Montréal comme le Bois-de-Saraguay. En outre, Montréal a des espaces en friche sur d'anciens sites industriels, commerciaux ou résidentiels, dont il ne faudrait pas omettre le potentiel de signification sur les plans géographique et historique. J'ajoute que la dimension sensible, pour ce qui reste et pour ce qui a été, doit être abordée dans une recherche sur le patrimoine et l'espace urbains montréalais.

Historiquement, le rapport entre le fleuve et les citoyens montréalais a été important. Néanmoins, ses rives ont été occupées par les industries qui ont dépossédé les citoyens d'une partie de leur patrimoine maritime. Depuis la période industrielle, le fleuve est de moins en moins accessible aux Montréalais. Au fil du temps, le rapport au fleuve comme espace imaginaire du sensible s'est imposé. Aujourd'hui, il existe un lien entre le paysage urbain lié au fleuve et la ville sensible. Pour le citer de nouveau, Pierre Sansot

¹⁷⁵ Quelques ressources sur les questions liées à l'étalement urbain et à la suburbanisation dans la région limitrophe de Montréal : Beaudet, G. (2022). *Le transport collectif à l'épreuve de la banlieue du grand Montréal*. Québec. Presses de l'Université Laval; Beaudet, G. (2021). *Banlieue, dites-vous? La suburbanisation dans la région métropolitaine de Montréal*. Québec. Presses de l'Université Laval.

¹⁷⁶ Frigon, M. (réalis.). Drolet, C. (prod.). Henry, A. (prod.). *Op. cit.*

¹⁷⁷ Lussault, M. (2017). *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*. Paris. Éditions du Seuil.
L'entretien de Michel Lussault avec Laure Adler à l'émission *L'heure bleue*. Adler, L. (2020, novembre).
« Repenser les espaces avec Michel Lussault ». *L'Heure bleue*. France Inter.
<https://www.franceinter.fr/emissions/l-heure-bleue/l-heure-bleue-30-novembre-2020>

¹⁷⁸ Choay, F. (2006). « De la démolition ». Dans *Pour une anthropologie de l'espace*. Paris. Éditions du Seuil. 286-306.

¹⁷⁹ Ma sensibilité pour les lieux culturels m'amène à mentionner quelques théâtres qui ont résisté à l'assaut des entreprises funestes de la démolition, qu'il s'agisse du Théâtre de l'Élysée, du Théâtre du Monument-National, du Théâtre Rialto, du Théâtre Denise-Pelletier, du Théâtre du Centaur, du Théâtre de L'Olympia... Toutes ces institutions ont pu intégrer les paysages urbains d'aujourd'hui, –non sans heurts avec les visions fonctionnalistes des entrepreneurs et des politiciens des époques antérieures–; mais il faudrait rappeler que certains théâtres ont abrité des cinémas, comme l'Impérial et l'Outremont.

évoque son rapport au Lot dans le Lot-et-Garonne¹⁸⁰. L'accessibilité du fleuve, la possibilité de voir ses eaux, ses berges et ses îles prisonnières de son sillage a fait partie de débats anciens et récents. Le fleuve entourant une ville-île comme Montréal ne peut pas être occulté; les films historiques et documentaires sur la métropole ne l'occultent guère. Le paysage urbain de Montréal serait une portion de paysage maritime à forte potentialité, variable en fonction du lieu où l'on se trouve dans les périphéries de la ville. Le rapport au fleuve¹⁸¹ qu'entretenait le cinéaste Pierre Perrault, natif de Montréal, a été influencé grandement par sa participation dans *Pour la suite du monde*, qui lui a révélé sa vénérable présence à partir du rivage de L'Île-aux-Coudres¹⁸². Comme Perrault l'écrit dans un extrait du générique de l'émission *J'habite une ville*, qui fut diffusée à Radio-Canada au commencement des années 1960 : « J'habite une ville à peine île, de moins en moins fleuve et mer, de plus en plus ruelle et rue, de plus en plus navire, de moins en moins marine. »¹⁸³ Ainsi, le patrimoine maritime des rives de la ville est lié à la passation entre les générations ainsi qu'au patrimoine urbain omniprésent dans la ville sensible.

La dimension sensible de la ville n'est pas seulement liée au paysage, car elle semble rattachée d'une autre façon à la question des lieux et des espaces, privés ou publics. En quoi les notions de non-lieux¹⁸⁴ ou d'hyper-lieux¹⁸⁵ seraient-elles rattachées, ou non, à la ville sensible? Tandis que les non-lieux d'Augé induisent et favorisent l'anonymat et la solitude, les hyper-lieux de Michel Lussault supposent des solidarités inaccoutumées dans des circonstances et des lieux de rencontre parfois impromptus. Intuitivement, la seconde notion me semble plus proche du vécu sensible des citoyens, contrairement aux non-lieux, où l'indifférence vis-à-vis des autres devient une caractéristique propre à cette notion de situation dite de surmodernité, liée à une surabondance spatiale¹⁸⁶. La notion de non-lieu m'apparaît inhérente à un monde contemporain strictement fonctionnaliste et orienté vers la cadence journalière des activités

¹⁸⁰ Sansot, P. [1983] (2009). « Le fleuve ». Dans *Variations paysagères*. Paris. Éditions Payot et Rivages. 125-137.

¹⁸¹ Lemmens, K. (2024, 16 juin). « S'éprendre du Saint-Laurent, dans ses "toutes isles", avec Pierre Perrault ». Montréal. Journal *Le Devoir*. [Consulté en 2024] <https://www.ledevoir.com/societe/le-devoir-de/814904/eprendre-saint-laurent-toutes-isles-pierre-perrault>

¹⁸² Vanasse, B. (réalis.). (1965, janvier-septembre). Série de 37 émissions. Montréal. Société Radio-Canada. Voir le livret intitulé *Le fleuve. Textes et témoignages*.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Augé, M. (1992). « Des lieux aux non-lieux ». Dans *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris. Seuil. 97-144.

¹⁸⁵ Lussault, M. (2017). « Du lieu à l'hyper-lieu ». Dans *Hyper-lieux : les nouvelles géographies politiques de la mondialisation*. Paris. Éditions du Seuil. 21-61.

¹⁸⁶ Augé, M. *Op. cit.* 46-49.

logistiques de l'humain civilisé, un monde où l'insensibilité prévaut en fonction d'une logique utilitaire de l'individu.

Les non-lieux ne favoriseraient probablement pas les rapports sensibles entre les êtres humains, car ceux-ci seraient sans véritable individualité et sans potentiel relationnel. Or, les métropoles et les mégapoles du monde sont emplies de non-lieux qui ne font peut-être pas en sorte que la dimension sensible de la ville s'exprime et apparaisse dans les zones urbaines.

2.3.3 Les chemins, les rues et les ruelles

L'apport littéraire de Gustave Khan à l'urbanisme réside dans ses réflexions sur la ville, et plus particulièrement ses réflexions à propos des rues, des places, des foires, etc. Le livre de Khan¹⁸⁷ est séparé en deux parties : la première porte sur « la Rue de jadis », tandis que la seconde concerne « la Rue d'aujourd'hui ». Cette dernière a influencé davantage ma réflexion sur l'idée de la rue.

Intitulé « La ville sensible », l'ouvrage dirigé par Paul Vermeylan présente des propositions et des réflexions de professionnels issus de divers horizons disciplinaires en vue d'améliorer l'urbanisme des villes. Toutefois, les exemples donnés sont essentiellement propres à la Belgique. La rue comme la place [publique] sont évoquées en tant que possibilités relationnelles.

La rue ou la place sont les lieux du jeu sociétal. Prendre conscience de ces enjeux entrouvre la porte vers les aspirations à une ville davantage relaxante et tolérante. L'espace public est coproducteur d'humanité, il est parcouru par toutes et tous, sans distinction, générant des relations visuelles, sonores, des contacts proches ou lointains¹⁸⁸.

Dans *Chemins aux vents*, Sansot aborde l'idée des chemins dans différents contextes géographiques, notamment celui d'une ville.

Nous croyons donc en l'existence de chemins dans les villes et nous les créditons d'avantages singuliers. Ces chemins-là sont le fait de foules qui, par la répétition de leurs pas et la continuité de leur ferveur, creusent des sillons invisibles, à tel point que chacun d'entre nous peut se glisser dans le cortège, qu'il soit ou non croyant, pratiquant de cette cité-là – chemins

¹⁸⁷ Cet ouvrage a été édité vers 1900 et réédité en 2008 aux Éditions Infolio. Il s'agit d'un ouvrage littéraire au style symboliste, qui porte sur l'urbanisme des rues, anciennes ou contemporaines à l'auteur, dans les années 1900. Khan, G. Paquot, T. [1900] (2008). *L'esthétique de la rue*. Gollion. Infolio éditions.

¹⁸⁸ Vermeylan, P. (dir). Péborde, I. (2020). *La ville sensible*. Paris. L'Harmattan. 15.

en quelque sorte immatériels, sans bornages, sans chaussées, sans bas-côtés. Ils se déplacent car il n'existe pas une ville mais une multitude de villes à l'intérieur d'une cité¹⁸⁹.

Les chemins dans la ville, dont les chemins dits immatériels selon Sansot, comprennent des boulevards, des rues et des ruelles. Or, de vieux chemins sont toujours empruntés, dont certains ont été modifiés pour convenir aux nouveaux usages de la circulation. D'autres ont tout simplement disparu. Les rues et les ruelles sont des zones de circulation et d'interaction sociale. Les boulevards, qui ont été davantage conçus pour les véhicules à moteur, sont aménagés sur des axes souvent linéaires. Ces espaces de circulation font partie de multiples paysages urbains. Il existe un patrimoine des chemins ou des chemins de ville, qui gravite dans cette étude entre le matériel et l'immatériel, c'est-à-dire entre des vestiges et des souvenirs de passants, de piétons ou de flâneurs, qui ont parcouru ceux-ci. Il faut rappeler que la ville n'existerait pas sans ces zones de passage et de fluidité; elle se donnerait à lire autrement par les badauds, les touristes ou les résidents. Dans le cas de la ville qui m'intéresse, il faut s'en remettre notamment aux écrits de Marsan sur Montréal (surtout l'article « Montréal en évolution »¹⁹⁰) pour connaître l'histoire de ses chemins et de ses côtes.

Je veux revenir compendieusement sur le sujet du fleuve Saint-Laurent. Il a longtemps été la voie de navigation principale favorisant les mobilités et les échanges entre les différentes populations autochtones et plus tard, entre les Premières Nations et les premiers colons européens. On associe naturellement le fleuve et le patrimoine maritime, mais le fleuve est également de l'ordre du paysage et emblématique d'un héritage de la culture matérielle et immatérielle des ancêtres de l'époque qui, à leurs risques et périls, se sont aventurés sur ses eaux tourmentées.

2.3.4 La vie sociale montréalaise dans les quartiers

La vie sociale dans les villages et les quartiers de Montréal, pour prendre l'exemple d'une ville sur laquelle les analyses ultérieures porteront, a évolué au fil des décennies, voire des siècles. Des groupes d'individus se sont installés pour habiter dans différentes zones géographiques à proximité du fleuve, et ils y ont passé leur existence constituée de rituels, de cérémonies, de coutumes, de mœurs, etc. Au cours des années 1960, la Révolution tranquille apporte de nombreux changements dans les habitudes de la population québécoise. Fait connu, les Québécois de moins en moins pratiquants de la religion catholique se

¹⁸⁹ Sansot, P. (2000). « Les chemins de la ville ». Dans *Chemins aux vents*. Paris. Payot et Rivages. 126-127.

¹⁹⁰ Marsan, J.-C. (2012). « Montréal en évolution ». Dans *Montréal et son aménagement. Vivre la ville*. Montréal. Presses de l'Université du Québec. 99-146.

distancient du culte, qui prend nettement moins d'importance dans la sphère publique et sociale. Les pouvoirs, qu'on avait octroyés aux communautés religieuses pendant des décennies, finissent par leur être rapidement retirés au cours de la Révolution tranquille.

Dans les quartiers plus défavorisés, les citoyens se sont mis à découvrir les rues et les ruelles en marchant, jusqu'au moment où la voiture s'est démocratisée parmi la classe des salariés. Depuis le XVIII^e siècle, de nombreuses villes d'Europe et d'Amérique ont été visitées par des promeneurs. Toutefois, elles semblent avoir été moins parcourues à pied au cours des soixante-dix dernières années que dans les décennies antérieures. Les ouvriers de certains quartiers industrialisés se rendaient nombreux à l'usine, en marchant ou à vélo. Ces scènes de la vie sociale montréalaise, on les retrouve dans plusieurs films, notamment de l'ONF, qui ont mis en mémoire, grâce à l'ingéniosité des technologies du cinéma et du talent des cinéastes, un large panorama de scènes et de séquences dévoilant des gens affairés dans leur maison, dans leur quartier, dans leur lieu de travail, etc.

2.3.5 Les sons, les bruits et l'expérience acoustique

Dans le chapitre dédié à la ville sensible, la dimension sonore est évoquée par Régine Robin :

La ville sensible, ce sont encore les bruits de la ville, le vacarme, les sons, ce qui fait sa spécificité : bruit des bus qui freinent, des tramways, bruits du métro, des sirènes de pompiers, de voitures de police, ou d'ambulances, klaxons, musiques de toutes sortes, ambiances caractéristiques d'une ville¹⁹¹.

Dans cette vision de la ville sensible, l'auteure rend compte de l'omniprésence des bruits et des sons qui font partie de son environnement sonore immédiat. Il s'agit des bruits distinctifs des véhicules, des rues et des routes, mais aussi tous ces bruits qui émanent des quartiers et qui engendrent des ambiances urbaines.

Les sons et les bruits de la ville s'inscrivent dans cette idée d'immersion urbaine immanente à une expérience acoustique. Diversifiés, ils varient d'un point géographique à un autre, d'un pôle à un autre, d'une rive à l'autre, ou encore de quartier en quartier. Il existerait plusieurs tableaux sonores dans la ville qui renvoient aux quartiers ou à des secteurs particuliers, commerciaux, résidentiels, industriels, naturels, etc.

¹⁹¹ Robin, R. (2009). « La ville sensible ». Dans *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*. Paris. Stock. 74.

Les bâtiments engendrent leurs propres bruits (systèmes de ventilation, de chauffage...), qui se distinguent des bruits des routes et des ruelles. Les sons dans la nature hybride de la ville sont à identifier (craquements de branches, animaux en déplacement, etc.). On observe les bruits associés aux pas des passants, entre autres sur le sol enneigé, sans oublier l'existence de différentes textures de neige ainsi que des différentes nuances sonores du vent. Il pourrait apparaître une constellation de sons induits par le changement des saisons auquel le philosophe H. D Thoreau fut lui-même attentif dans ses écrits. Le sens de l'oreille attentive est sollicité. Sansot a écrit un chapitre sur le paysage sonore¹⁹², qui est lié à une réflexion ontologique en fonction de laquelle les paysages ne sont pas uniquement des images. Le corps de l'observateur est lui-même producteur de bruits : les sonorités de l'élocution comme les bruits du corps (craquements, borborygmes...), des frottements ou des contacts entre les vêtements et les objets transportés. Chaque marcheur peut les découvrir en parcourant la ville lentement et dans une écoute attentive du monde urbain.

Encore une fois, une dimension immatérielle (sons, bruits, déplacements, paysages sonores, etc.) se lie à une dimension matérielle (bouches, corps, badauds, espaces urbanisés, dont les trottoirs et les ruelles...). Cette expérience acoustique du marcheur peut se réaliser de manière sensible dans une prise en compte des sensations ou peut-être aussi dans une hypersensibilité aux variations paysagères, en particulier les paysages urbains et les images mouvantes de Montréal.

2.3.6 L'expérience sensorielle du monde urbain

L'expérience sensorielle de la ville et le rapport aux sensations ont été décrits précédemment en lien avec l'expérience acoustique. Cependant, l'expérience sensorielle du monde urbain est plus vaste et fait appel à tous les sens du corps humain. Elle peut être de nature sensible, diurne ou nocturne, voire synchrétique. Or, une lecture sensorielle et sensible de la ville ne peut s'effectuer en profondeur sans le recours à la marche et sans la présence fondamentale du marcheur. C'est grâce à la marche urbaine que des artistes et des marcheurs montréalais ont découvert leur cité et l'ont fait connaître : odeurs, saveurs, sensations tactiles, sons et images qui constituent l'environnement interculturel et polysensoriel de Montréal. En la parcourant, les marcheurs s'introduisent dans le patrimoine urbain de la ville et découvrent des pans méconnus de son histoire, en s'y intéressant. L'expérience sensorielle est liée à la potentialité immersive

¹⁹² Sansot, P. [1983] (2009). « Le paysage sonore ». Dans *Variations paysagères*. Paris. Éditions Payot et Rivages. 107-123.

de la ville. Elle s'associe à sa forme ainsi qu'à ses représentations visuelles. La marche, comme élément vivant, sollicite tous les sens du corps en action dans l'expérience urbaine. Le territoire de l'expérience sensorielle de cette étude, c'est Montréal. Donc, il me semble que celle-ci incarne la ville sensible, qui s'affiche avec ses vestiges cinématographiques, ses univers variés, ses artistes-promeneurs et ses architectures incongrues, disparates ou même stylisées. En outre, sa réalité est liée à l'image, fixe ou animée, commerciale ou non, une condition de son futur immersif.

2.4 Montréal : de ville cinéma à ville sensible

Montréal peut être vue et pensée en fonction de son patrimoine urbain et à partir de sa dimension artistique. Elle est une ville sensible, parce qu'elle se prête à la sensibilité des marcheurs. Elle s'ouvre aux sensations des « promeneurs amoureux » de la ville. Elle est également une métropole interculturelle, pleine de vivacité et de liberté, qui facilite les interactions sociales, les découvertes interpersonnelles et urbaines ainsi que l'exploration des curiosités architecturales du cadre urbain et des quartiers environnants. Sa sensibilité est exacerbée lorsque les promeneurs aguerris prennent conscience de son patrimoine urbain en explorant avec une envie de découverte son territoire. Sa sensibilité est artistique, car elle foisonne d'espaces créatifs où des artistes réinventent leurs univers et participent à cet élan de créativité. Est-ce possible que sa sensibilité émerge de son ancienne posture de ville cinéma dont elle a perdu l'aura au fil des décennies? Dans les lignes qui suivent, j'aborderai les idées de ville cinéma et de flux de la vie proposées par Régine Robin, afin de poursuivre l'articulation de la notion de ville sensible.

2.4.1 La ville cinéma et le flux de la vie

La ville cinéma¹⁹³ de Régine Robin évoque les relations entre la rue, la ville et le cinéma¹⁹⁴. Elle représente « [le] flux de vie indéterminé et incontrôlable dans lequel nous vivons et nous agissons [qui] ne peut être arrêté »¹⁹⁵. L'inspiration de Robin pour la notion du flux de la vie prend racine dans *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*¹⁹⁶ de Siegfried Kracauer. L'auteure établit des liens entre la rue et le

¹⁹³ Une idée qui m'a inspiré dans le chapitre « Ville réelle, fille fantasmée, ville-écran » toujours dans cet ouvrage : Robin, R. (2009). *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*. Paris. Stock.

¹⁹⁴ *Ibid.* 31.

¹⁹⁵ *Ibid.* 32.

¹⁹⁶ Kracauer, S. (2010). « Affinités intrinsèques ». Dans *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*. Paris. Flammarion. 108-127.

film. La notion de ville-écran¹⁹⁷ ou de ville cinéma renvoie à l'image d'une ville vivante, survoltée et dynamique. Celle-ci est au cœur des démarches artistiques initiées, des jeux narratifs et des déambulations libres. Des spectateurs mobiles et des artistes marcheurs l'arpentent en fonction de leurs styles distincts de marche, de leurs rythmes variables et de leurs buts singuliers. Finalement, elle désigne les espaces de circulation qui dévoilent un monde cinématographique par leurs rues, leurs enseignes et leurs foules¹⁹⁸. C'est Montréal qui libère son « flux de la vie » pour rappeler cette notion décrite par Siegfried Kracauer et qui façonne le propos de Robin.

L'idée de flux de la vie sous-tend la notion de ville cinéma par son aspect incessant. Celle-ci s'exprime selon les éléments suivants : la rue, la ville et le cinéma. Il concerne les humains en action et les véhicules technologiques qui cohabitent dans des espaces partagés, voire publics. Cette connexion engendrée par différents éléments de l'espace urbain entre les images qui circulent et les images captées par les piétons ou les passants qui les perçoivent génère un vent d'information visuelle, dans différents horizons, aussitôt consommée et oubliée instantanément comme une sorte de picnolepsie¹⁹⁹. Le flux de la vie est possiblement inhérent aux stimulations urbaines que procure le cinéma dans la ville. Conséquemment, les promeneurs doivent porter une attention à l'architecture et aux signes urbains de la ville cinéma. Celle-ci produit des images, des sons et des odeurs, et le marcheur capte d'une manière sensorielle ces nombreux stimuli le long de ses propres parcours urbains. Le flux de la vie agit potentiellement comme un éveilleur de sensations parmi les mouvements de la ville qui sollicitent les sens des humains.

Les intellectuels allemands ont pensé à la ville ou à l'esprit de la ville. Il faut prendre en compte les écrits de Kracauer, d'Hessel, de Benjamin et de Simmel, qui ont tous étudié la ville selon différents aspects et ont en commun d'avoir exploré Berlin. Hessel et Benjamin, qui étaient liés d'amitié, ont exploré la ville de Paris. On peut penser que la notion de flânerie de Benjamin découle d'expériences vécues essentiellement dans ces deux dernières villes. La notion du flux de la vie semble avoir émergé des expériences urbaines berlinoises de Kracauer. Je crois que les relations entre les rues montréalaises et le cinéma dans la ville reflétaient le propre flux de la vie de Montréal. Ces relations se tissent avec la foule, le mouvement et le rythme. Aujourd'hui, Montréal contient ses foules denses lors des grands et divers festivals annuels. Les images et

¹⁹⁷ Robin, R. (2009). « Ville réelle, fille fantasmée, ville-écran ». Dans *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*. Paris. Stock. 31.

¹⁹⁸ *Ibid.* 34.

¹⁹⁹ Virilio, P. (1994). *Esthétique de la disparition*. Paris. Librairie générale française. 13-14.

les signifiants s'accumulent autant dans une logique de dispersion que dans une logique de circulation médiatique. Le flux de la vie est le fondement d'une ville vivante et dynamique telle que Berlin avant la Seconde Guerre mondiale. C'est dans les rues et sur les boulevards que les foules abondent. Cette massification d'un groupement de marcheurs en mouvement engendre du mouvement et du dynamisme. En imaginant une foule dense, on peut songer à la nouvelle intitulée *L'Homme des foules*²⁰⁰, dans laquelle un homme étrange se faufile parmi une masse d'hommes et de femmes. Les foules sont dynamiques, mais elles n'ont pas la même cadence et ne génèrent pas le même rythme.

Au début du XXI^e siècle, Montréal devient graduellement une ville sensible. Celle-ci s'inscrit dans la continuité de la ville cinéma, mais elle n'est plus influencée uniquement par une trame cinématographique ou par l'idée de narrativité dans un contexte urbain. La ville est habitée par un vaste mouvement culturel, qui regroupe les arts vivants et visuels. Ceux-ci comprennent, entre autres, les projections murales, le mapping, les projections de films dans les quartiers et les graffitis d'artistes. Avec les nombreux festivals dans la ville, une tendance à l'événementiel et à l'immersion urbaine est observée. Ainsi, il s'agit de la ville sensible qui émerge de cette effervescence créative à laquelle participent les artistes.

La spectacularisation des activités culturelles proposées constitue l'un des constats posés sur l'environnement urbain de Montréal. On peut alors l'expliquer par des événements attractifs, qui attirent les masses dans les quartiers touristiques dits internationaux. Ces expériences stimulent ou surstimulent les personnes qui les explorent sensoriellement. Cette recherche sensorielle doit être comblée par un grand nombre de spectateurs qui s'aventurent à pied dans les quartiers urbains de la métropole, à la recherche de sensations multiples. Il n'est plus question uniquement de l'expérience cinéma, car les modes de réception des spectateurs s'opèrent sur un autre registre, soit celui de l'immersion et de l'hypersensorialité. L'ambiance ressentie dans une ville ne résulte plus du visionnement d'un seul film dans une salle obscure, ou dans un espace public, mais d'un film perçu en fonction de l'action de déambuler qu'est la marche dans le territoire urbain, au hasard des rencontres avec les êtres humains et avec le mobilier artistique conçu pour assurer le dynamisme des événements attractifs et ludiques dans la ville. Ainsi, plusieurs films peuvent être perçus sur une courte période et en fonction de la cadence des pas effectués par les promeneurs sur les pavés des quartiers centraux.

²⁰⁰ Poe, E. A. (1989). [1840]. « L'Homme des foules ». Dans *Contes, essais, poèmes*. Paris. R. Laffont. 505-512.

2.4.2 Une ville cinéma en évolution

Au cours du XX^e siècle, et plus particulièrement dans sa première moitié, Montréal figure comme une ville cinématographique²⁰¹. Les cinémas sont établis partout dans la ville. Les citoyens les fréquentent régulièrement. On pourrait penser que le cinéma prend une place considérable partout au Québec, mais les salles de spectacle se trouvent concentrées en plus grand nombre dans la métropole québécoise. Or, avec leur fermeture dans les dernières décennies, la ville s'est transformée. Aujourd'hui, il subsiste quelques cinémas commerciaux et indépendants.

S'éloignant de la sphère publique sans toutefois la délaisser pour passer à la sphère privée grâce aux écrans technologiques aux formats variés, le cinéma s'est transformé lui-même. L'expérience cinéma devient plutôt immersive. Les projections publiques extérieures se font de plus en plus nombreuses. Certaines expériences, réalisées à l'aide de casques de réalité augmentée, se produisent plus fréquemment intra-muros. Des projections murales enluminent les murs de certains bâtiments de la métropole. L'expérience esthétique de ces visionnements comporte une dimension spatiale différenciée de l'expérience assise dans une salle de projection. Le cinéma comporte une dimension à la fois expérientielle et immersive, qui se manifeste donc d'une manière polysensorielle.

La question de l'immersion englobe les projections murales d'images fixes ou animées, les jeux de lumière, le mapping, etc. Le regard ne suffit plus au saisissement d'une expérience, car tous les sens doivent être sollicités. En ce sens, l'humain se situe dans une ère sensible où les vestiges se réinscrivent dans un monde complexe. Comme présenté et diffusé traditionnellement, les spectateurs ne vivent plus le cinéma à lui seul comme une expérience unique. Par ailleurs, le cinéma et le théâtre ne se produisent plus uniquement dans un huis clos. On assiste à une excoissance des salles de cinéma dans l'espace public. S'ajoute à cette dimension immersive un aspect spectaculaire qui rejoint le grand public, d'où la création du Quartier des spectacles. Par conséquent, on pourrait affirmer qu'une promenade dans la ville de Montréal devient une balade immersive et sensorielle, qui tend à (sur)stimuler les cinq sens. En marchant, on pourrait ainsi réaliser son propre « film » dans les différentes strates urbaines. Des espaces de projection sont dorénavant « à ciel ouvert ». Cette configuration événementielle dans des lieux extérieurs a sans doute été consolidée avec l'arrivée de la pandémie de la covid-19 en 2020. Les performances artistiques réalisées par des artistes marchant dans les quartiers centraux de la ville renvoient potentiellement à l'idée d'immersion comme je l'aborde dans l'une de mes analyses.

²⁰¹ Véronneau, P. (1992). *Montréal, ville de cinéma*. Montréal. Cinémathèque québécoise / Musée du cinéma.

La notion qui exprime aujourd'hui le milieu montréalais et son ambiance est incarnée par la ville sensible qui s'inscrit dans une ère de consommation culturelle. D'une part, les expériences vécues en ville comprennent souvent la marche urbaine. D'autre part, elles ne sont plus seulement cinématographiques et elles deviennent de plus en plus événementielles, immersives, ludiques et lucratives. La ville sensible pourrait être également liée à la vitesse de l'information²⁰² que décrivait Paul Virilio ainsi qu'à l'accélération du flux des images produites qui, virtuelles, commerciales, évanescences et aliénantes, créent une trame enveloppante à partir de projections et de canaux multiples et intercalés. Paradoxalement, les bâtiments bien conservés, mais également les fantômes et les vestiges d'anciens cinémas se trouvent parmi cette effervescence et cette luminescence urbaines.

Le cinéma d'aujourd'hui, dans ses diverses dimensions et fonctions ainsi que dans son évolution particulière, n'est plus le cinéma -des studios, des salles...- que l'on fréquentait dans la première moitié du XX^e siècle. La ville sensible est toujours liée à la question du mouvement, mais le degré de spectacularisation du cinéma et du patrimoine dans la ville devient plus élevé. Il faut ajouter que les ruines et les édifices abandonnés du cinéma sont présents à divers endroits. Il s'agit d'une nouvelle ère, celle d'un cinéma du dehors. Les studios et les tournages de cinéma, qui s'implantent ou qui se produisent à Montréal, s'inscrivent dans cette tendance à l'événementiel et en assurent la continuité.

2.4.3 L'ère de la ville sensible

La réalisation d'une expérience artistique plus globale que la seule expérience cinématographique en salle est symptomatique de la ville sensible. Par le devenir technologique et immersif de Montréal, les artistes et les citoyens peuvent s'y épanouir, s'y émerveiller et s'y divertir. Une prise de conscience de la mobilité des individus et des images, qui peut se produire dans le concert des bruits et de l'animation des foules, doit être effectuée. Elle est incarnée par le dépassement de l'idée du cinéma en salle, car les images en mouvement ont cheminé vers un paradigme des images tridimensionnelles et virtuelles qui ne se rapportent pas qu'à l'institution cinématographique, mais plutôt à d'autres sphères artistiques. La ville

²⁰² Virilio, P. (1977). *Vitesse et politique. Essai de dromologie*. Paris. Éditions Galilée.

sensible²⁰³ est aussi caractérisée par la valeur esthétique attribuée à la marche urbaine qui, effectivement, facilite l'accomplissement « du film » ou de la « captation audiovisuelle » de la prestation artistique ou encore des formes urbaines visibles par l'intermédiaire d'un corps en mouvement. Dans ce type de ville, la reconnaissance des vestiges du passé peut se réaliser simultanément à la prise de conscience de la disparition des bâtiments imaginés du passé ou du futur, de la fragilité des choses et des êtres.

Se présente une autre dimension à explorer : la déambulation parmi les vestiges des institutions montréalaises abandonnées, c'est-à-dire à travers les restes d'une industrie jadis florissante dans la métropole. Aujourd'hui, la ville sensible est liée, d'une part, à des fragments épars de vestiges cinématographiques, bien qu'il reste quelques bâtiments fermés d'anciens clubs vidéo, quelques cinémas, dont la Cinémathèque québécoise (un musée de l'Image en mouvement) et quelques centres d'archives (BANQ, des universités québécoises localisées à Montréal) toujours actifs dans leur milieu. L'idée des restes dans la ville est une allusion aux vestiges cinématographiques. Or, les questions entourant la survivance de ces lieux et de ces objets patrimoniaux perdurent; leur pérennité d'ailleurs, à plus ou moins long terme. D'autre part, la ville cinéma est un monde caractérisé par de nombreux espaces immersifs, rattachés à l'éphémère et à la vitesse. C'est un monde de lumière²⁰⁴ qui dissipe l'obscurité : le jour peut donc paraître infini. C'est un univers avec un trop-plein de mouvement et de luminosité²⁰⁵ (qui s'accompagne de sensations diverses) : Montréal, la ville sensible, réelle et virtuelle, productrice de films et de jeux vidéo, d'œuvres ludiques intégrées au mobilier urbain, de pièces de théâtre et d'arts visuels, de mapping et de graffitis. La ville en mouvement se dynamise culturellement entre les expériences micro et macro et elle se vit par les déplacements, par les explorations et par les déambulations urbaines. Montréal est vécue de façon expérientielle, comme une œuvre d'art sans cesse revisitée et aux mille possibilités de relations, d'interactions ainsi que de rencontres.

²⁰³ Je me demande comment Régine Robin aurait perçu Montréal au cours de la décennie 2020. L'auteure a écrit un roman intitulé *La Québécoise* (1983) qui porte sur Montréal, mais la notion de ville cinéma qu'elle aborde dans son ouvrage *Mégapolis...* n'est pas articulée par rapport à celle-ci. Qui plus est, selon le propos de Simon Harel que je souhaite rapporter le plus fidèlement (dans le cadre de sa présentation aux deux journées d'étude « Chacun.e cherche Régine Robin », organisées par le CRILQ à l'UdeM, en avril 2022), Robin habitait le quartier Outremont et marchait souvent et régulièrement dans les différents quartiers de Montréal. Elle avait une sensibilité pour sa ville d'adoption, ses quartiers et ses habitants, qu'elle connaissait très bien. <https://crilq.org/actualites/journees-detude-chacun-e-cherche-regine-robin/>

²⁰⁴ Sur la base d'une simple observation, la lumière de la métropole est bien perceptible la nuit dans les zones suburbaine et semi-rurale.

²⁰⁵ À ce sujet est édifiant Poirier, J. (2022). *Montréal fantasmagorique. Ou la part d'ombre des animations lumineuses urbaines*. Montréal. Lux.

J'ai déjà mentionné que le marcheur qui arpente les rues et les ruelles peut potentiellement regarder les bâtiments comme on observe les plans d'un film qui se succèdent les uns après les autres. Pour ce marcheur, la ville devient un film dans lequel les images se succèdent au fil de ses déplacements. J'intuïtionne que dans la ville sensible, la marche est liée à une expérience semblable : vivre l'expérience d'un visionnement ou de plusieurs visionnements, tout en étant mobile et immergé dans une ambiance urbaine, en solo ou en compagnie de visiteurs ou de badauds. Cette caractéristique, propre à la ville cinéma, se retrouve aussi, me semble-t-il, dans la ville sensible. Elle peut être identifiable à plusieurs villes du monde. Ce visionnement de l'espace urbain devient ainsi une aventure urbaine qui peut paraître insolite au premier abord. Il s'agit finalement d'entrer en contact avec les composantes patrimoniales de la ville sensible et de s'y aventurer.

La ville sensible est composée de débris, d'artefacts, de reliques, de vestiges et d'artifices de toutes sortes. On ne tient pas compte de ses réalités, car tout devient spectaculaire, virtuel et événementiel. Les lieux sont inspirés par des imaginaires variés. La vitesse des sensations, des événements, des situations relationnelles qui s'enchaînent donne le tournis aux spectateurs-visiteurs²⁰⁶ de la ville mouvementée. La ville sensible est également le prolongement de la ville cinéma et n'apparaît pas en rupture par rapport à elle. Montréal est exposée à une sorte d'exacerbation du tout-écran, qui n'est plus représentatif du seul écran de cinéma. Le constat est navrant : le cinéma décline dans plusieurs secteurs d'activité²⁰⁷.

Il faut prendre en compte l'architecture de la ville en rapport avec les images abondantes qui défilent sur les panneaux d'affichage et sur les murs d'édifices sur lesquels sont projetées des images animées. Car l'architecture se mêle aux dynamiques urbaines, aux marcheurs qui arpentent la ville et aux travailleurs qui parcourent ses artères selon des rythmes distincts. L'architecture est entourée par le vivant. Montréal est attachée à son environnement bâti comme à son cinéma. Le cinéma n'est ni évacué ni dominant : il est simplement remplacé par une expérience sensorielle plus globale dans la ville que j'ai déjà qualifiée « d'immersive ». L'architecture de Montréal est amalgamée et biscornue, comportant des agencements bizarres et éclectiques. Les nouvelles constructions créent un fort contraste avec les bâtiments des

²⁰⁶ Païni, D. (2002). « Le retour du flâneur ». Dans *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. Paris. Cahiers du cinéma. 65-71.

²⁰⁷ Au 29 juin 2022, j'apprenais la fermeture du commerce Lozeau, qui s'était établi il y a près de 95 ans, à Montréal, dans l'arrondissement Rosemont-La Petite-Patrie. La société Les films Séville œuvrant dans la distribution de films avait annoncé sa fermeture la même journée. Au début de l'hiver 2025, j'apprenais aussi la faillite de plusieurs Cinémas Guzzo localisés à Montréal et dans sa région limitrophe.

décennies précédentes. L'arrivée de nouveaux chantiers dans la métropole, au cours des dernières années, a créé de nouveaux déséquilibres dans les proportions. Des bâtiments en hauteur construits plus récemment par rapport à des bâtiments anciens plutôt modestes engendrent de nombreux contrastes. Finalement, le cadre bâti et les divers mouvements de circulation et de foule composent cette vision urbaine d'une ville effervescente.

2.5 La marche

Qu'est-ce que la marche ? Pour comprendre son sens et sa portée, il faut rechercher les origines et les définitions de ce terme et proposer une perspective plus élargie en fonction d'une riche documentation.

2.5.1 Définitions et origines

Le nouveau Petit Robert 2010 de la langue française indique que le mot « marche », au sens de l'action de marcher, serait apparu au début du XVI^e siècle. La marche au sens de « l'endroit où se pose le pied » serait quant à elle apparue à la fin du XIV^e siècle. « La marche ou la marche à pied : mode de locomotion naturel à l'homme et à certains animaux, constitué par une suite de pas ». C'est aussi « l'action de se déplacer en marchant [...], l'action de marcher, considérée sous le rapport de la distance, de la durée ». En somme, il s'agit « du mouvement d'un certain nombre de personnes (d'animaux) qui marchent dans un ordre déterminé (défilé) »²⁰⁸.

Le verbe « marcher » est défini de la façon suivante : « avancer, aller de l'avant. Se déplacer par mouvements et appuis successifs des jambes et des pieds sans quitter le sol », « avancer », « aller à pied ». Ce verbe signifie aussi « poser le pied quelque part » : « mettre le pied (sur qqch) tout en avançant » et « poser le pied (sur qqch.) sans idée d'autre mouvement »²⁰⁹. Le marcheur est une « personne qui marche, et spécialement qui peut marcher longtemps, sans fatigue »²¹⁰.

²⁰⁸ Robert, P. (2009). *Le nouveau Petit Robert de la langue française 2010*. Paris. Dictionnaires le Robert – SEJER. *Ibid.* 1534.

²⁰⁹ *Ibid.* 1535.

²¹⁰ *Ibid.* 1535.

Dans le *Dictionnaire La ville et l'urbain*²¹¹, le mot « flâneur » est répertorié tandis que le mot « marcheur » est manquant. Dans le *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*²¹², c'est plutôt le terme « marche à pied » qui est proposé. Il est défini de la façon suivante :

La marche à pied est utilisée pour les trajets terminaux ou, seule, pour les trajets courts, mais parfois comme substitut à un moyen de transport mécanisé. La distance moyenne que les citadins acceptent de parcourir à pied est de 0.5 km dans une ville moyenne (villes de provinces en France, villes américaines), de 1 km dans une métropole (Paris, New York), mais elle atteint souvent 2 à 3 km dans les villes des pays en développement, en raison des insuffisances des réseaux de transport en commun (de nombreux quartiers périphériques ne sont pas desservis) et du coût de ce transport qui exclut les catégories les plus pauvres (non-salariés)²¹³.

Dans le Dictionnaire électronique des synonymes (DES) CRISCO²¹⁴, le classement des premiers synonymes du mot « marche » s'ordonne de la façon suivante : « cours, progression, évolution, progrès, avancement, démarche, processus, train, allure, cheminement, course, développement, mouvement, pas, tour, trajet ». Quant au classement des synonymes du verbe marcher, il est ainsi présenté : « aller, avancer, se promener, se mouvoir, errer, déambuler, se diriger, rôder, se traîner, progresser, réussir, cheminer, s'avancer, évoluer, flâner, fonctionner ». Le mot « marche » est un mot polysémique. On lui trouve différentes significations qui sont énoncées dans le Dictionnaire Larousse :

Mouvement acquis, en général, au cours de la deuxième année de la vie, permettant le déplacement du corps sur les deux pieds dans une direction déterminée; Action de marcher considérée comme une activité physique, un exercice sportif : Aimer la marche; manière de marcher : Une marche souple; distance parcourue en marchant : Une longue marche en forêt; Déplacement à pied d'un groupe, en particulier dans le cadre d'une manifestation : Marche pour la paix; Déplacement d'un véhicule, mouvement d'un astre : Être assis dans le sens de la marche; littéraire. Évolution, progression : La marche du progrès²¹⁵.

²¹¹ Pumain, D. Paquot. T. Kleinschmager, R. (2006). *Dictionnaire la ville et l'urbain*. Paris. Économica.

²¹² Merlin, P. Choay, F. (1988). « Marche à pied ». Dans *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*. Paris. Presses universitaires de France. 451.

²¹³ *Ibid.* 451.

²¹⁴ Dictionnaire électronique des synonymes (DES) CRISCO. <http://crisco.unicaen.fr/des/synonymes/>

²¹⁵ Dictionnaire Larousse. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/marche/49387>

Le thème de la marche se lie au champ patrimonial par le biais de visites exploratoires, en groupe ou en solo, de visites guidées²¹⁶ dans des lieux historiques et institutionnels ou de marches commémoratives. La marche peut être liée également à des performances artistiques qui, une fois réunies sous un ensemble inclusif, constituent un patrimoine artistique. En somme, une intuition me guide : la marche fait en sorte « de voir » le patrimoine et ses formes, de l’apprécier et de s’émouvoir. Elle peut aussi être une prise de conscience des abus de la patrimonialisation de certaines villes ou de quartiers, qui conduit à leur muséification tendancieuse et à l’apparition, depuis quelques décennies, des villes génériques²¹⁷.

2.5.2 Littérature sur la marche et la marche urbaine

Je propose une synthèse des écrits et des réflexions sur la marche urbaine, en ciblant les travaux des auteurs qui ont été les plus marquants dans ma revue de littérature et les plus appropriés dans le cadre de ma réflexion sur les relations entre la marche et le patrimoine. Le thème de la marche me semble, de nos jours, de plus en plus sollicité dans les études urbaines et les études en aménagement. Les écrits sur ce thème sont considérables et les auteurs sont nombreux à réfléchir à ses diverses dimensions. De nombreuses disciplines l’étudient sous différents angles. Pour ma part, je le traite sous l’angle des sciences humaines, mais je suis conscient que de nombreuses études existent sur la marche urbaine (et sur la marche) auxquelles je ne ferai pas allusion dans ce texte. Il est effectivement question, en introduction à ma thèse, d’une définition plus large de la notion utilisée plus couramment dans les sciences sociales. Néanmoins, je porte mon regard de lecteur principalement sur celle-ci et ses déclinaisons. J’utilise le terme de marche en le percevant en tant que thème. En fait, il s’agit aussi d’un concept évoqué dans les manuscrits de Henry D. Thoreau, de David Le Breton, d’Antoine de Baecque et de plusieurs autres auteurs. La flânerie évoquée par Walter Benjamin dans

²¹⁶ Les visites guidées des dadaïstes et des surréalistes, qui allaient à la découverte des villes et de leurs monuments, exemplifient le rapport entre patrimoine et marche. Je fais référence au groupe Dada qui avait organisé une visite guidée dans le jardin de l’église Saint-Julien-le-Pauvre de Paris, en 1921, ou au groupe des surréalistes qui avait exploré un territoire urbain en effectuant une marche sans but, organisée dans les années 1920 par quatre de ses illustres représentants (Louis Aragon, André Breton, Max Morise et Roger Nitrac). Ces différentes démarches artistiques font penser aux dérives du groupe de l’Internationale situationniste (IS) dirigé par Guy Debord, qui surviennent dans les années cinquante. Voir Fraser, Marie. « Marcher ». Dans *L’art moderne et contemporain en 4 temps*. MOOC de l’école du Centre Pompidou. Avec la collaboration du groupe de recherche Figura de l’UQAM. Paris-Montréal. 2018, automne. [en ligne] <http://figura.uqam.ca/actualites/marcher-mooc-2-de-lecole-du-centre-pompidou>

²¹⁷ Robin, R. (2009). « Ville réelle, fille fantasmée, ville-écran ». Dans *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*. Paris. Stock. 48-61.

*Paris, capitale du XIX^e siècle*²¹⁸ est, d'une certaine façon, une forme de marche urbaine. Par ailleurs, dans ses écrits, Régine Robin s'identifie à la figure du flâneur.

Le thème de la marche urbaine peut s'exprimer sous la forme d'une flânerie, d'une promenade, d'une errance, d'une dérive. La marche en ville se réalise lorsque le corps du citadin est en mouvement, ses jambes avançant l'une après l'autre, dans un mouvement biologique plus complexe que ce qu'on semble remarquer avec évidence. Ces corps urbains, décrits par Thierry Paquot²¹⁹, sont composés de tous leurs sens en éveil dans des ambiances et des paysages urbains variés.

La marche n'est pas la course. La cadence des pas est naturelle, adaptée à chaque marcheur. La marche met en mouvement ses jambes, ses genoux, ses pieds... Il doit prendre contact avec le sol, regarder de haut en bas et de droite à gauche, ou inversement. Le thème de la marche a été pensé par différents auteurs, que l'on pense à Jacques Réda, qui aborde ses promenades en les comparant à des voyages et ses voyages à de longues promenades²²⁰ ou à Christophe Lamoure et ses réflexions concernant le marcheur et à propos des philosophes-marcheurs²²¹. Pour sa part, Laurent Turcot aborde la promenade en France au XVIII^e siècle²²².

En bifurquant dans la première partie du XIX^e siècle, Louis Adrien Huart fait part de sa vision de la flânerie²²³. Honoré de Balzac rédige d'ailleurs un ouvrage²²⁴ qui comprend plusieurs textes sur sa théorie de la démarche. Ces points de vue sur la marche s'inscrivent au cœur du XIX^e siècle. Sous l'influence des surréalistes, on voit apparaître les textes *Le Paysan de Paris*²²⁵ de Louis Aragon et *Nadja* d'André Breton²²⁶. Toujours liés à Paris, quelques écrits de Walter Benjamin dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*²²⁷ portent sur

²¹⁸ Benjamin, W. (2009). *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*. Paris. Les éditions du Cerf.

²¹⁹ Paquot, T. (2006). *Des corps urbains : sensibilités entre béton et bitume*. Paris. Autrement.

²²⁰ Réda, J. (1988). *Recommandations aux promeneurs*. Paris. Gallimard.

²²¹ Lamoure, C. (2007). *Petite philosophie du marcheur*. Toulouse. Éditions Milan.

²²² Turcot, L. (2007). *Le promeneur à Paris au XVIII^e siècle*. Paris. Le promeneur – [Gallimard].

²²³ Huart, L.A. [1841] (2015). *Physiologie du flâneur*. Paris. Éditions Ligarán.

²²⁴ Balzac, H. d. [1833] (1990). *Théorie de la démarche et autres textes*. Paris. Albin Michel.

²²⁵ Aragon, L. [1926] (1953). *Le Paysan de Paris*. Paris. Gallimard.

²²⁶ Breton, A. [1928] (1964). *Nadja*. Paris. Gallimard.

²²⁷ Benjamin, W. [vers les années 1930] (2009). « M. [Le flâneur] ». Dans *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*. Paris. Les éditions du Cerf. 434-472.

le flâneur en tant que figure de la modernité et ceux de Léon-Paul Fargue, comme *Le Piéton de Paris*²²⁸, dont les actions se déroulent dans la Ville Lumière. Du côté de Berlin, *Promenades dans Berlin*²²⁹ de Franz Hessel et *Rues de Berlin et d'ailleurs*²³⁰ de Siegfried Kracauer sont des œuvres à lire parmi celles qui abordent la déambulation urbaine. À la fin des années 1980 et au début des années 1990, Jacques Réda publie deux ouvrages sur ce thème : *Recommandations aux promeneurs* et *Le sens de la marche*²³¹. Les écrits français sur le thème de la marche se multiplient à l'aube et au cours des années 2000 : entre autres, ceux de David Le Breton²³², de Christophe Lamoure²³³, de Frédéric Gros²³⁴ et d'Antoine de Baecque²³⁵.

Au Québec, l'ouvrage de Laurent Turcot porte essentiellement sur la promenade à Paris au XVIII^e siècle²³⁶. Aux États-Unis, Henry David Thoreau a écrit *Walking or the Wild*²³⁷ et Ralph Waldo Emerson a rédigé *Concord Walks*²³⁸. Plusieurs décennies plus tard, Rebecca Solnit a fait publier *Wanderlust : A History of Walking*²³⁹. Dans le Canada anglais, Dan Rubinstein a fait paraître un ouvrage général sur la marche²⁴⁰, qui

²²⁸ Fargue, L-P. [1939]. (2017). *Le Piéton de Paris* suivi de *D'après Paris*. Paris. Gallimard.

²²⁹ Hessel, F. [1929] (1989). *Promenades dans Berlin*. Grenoble. Presses universitaires de Grenoble.

²³⁰ Kracauer, S. (2013). *Rues de Berlin et d'ailleurs*. Paris. Belles Lettres.

²³¹ Réda, J. (1990). *Le sens de la marche*. Paris. Gallimard.

²³² Le Breton, D. (2012). *Marcher, Éloge des chemins et de la lenteur*. Paris. Éditions Métailié; Le Breton, D. (2000). *Éloge de la marche*. Paris. Éditions Métailié; Le Breton, D. (2020). *Marcher la vie : un art tranquille du bonheur*. Paris. Éditions Métailié.

²³³ Lamoure, C. (2007). *Petite philosophie du marcheur*. Toulouse. Éditions Milan; Lamoure, C. (2013). *Dictionnaire philosophique et vagabond de la marche (et du marcheur...)*. Toulouse. Éditions Milan; Lamoure, C. (2021). *Seules les pensées que l'on a en marchant valent quelque chose*. Toulouse. Éditions Privat.

²³⁴ Gros, F. (2011). *Marcher, une philosophie*. Paris. Flammarion; Gros, F. (2011). *Petite bibliothèque du marcheur*. Paris. Flammarion.

²³⁵ Baecque, A. de. (2013). *Les Écrivains randonneurs*. Paris. Éditions Omnibus; Baecque, A. de. (2014). *La traversée des Alpes. Essai d'histoire marchée*. Paris. Gallimard; Baecque, A. de. (2016). *Une histoire de la marche*. Paris. Perrin; Baecque, A. de. (2017). *Les godillots. Manifeste pour une histoire marchée*. Paris. Anamosa; Baecque, A. de. (2021). *Ma Transhumance. Carnet de routo*. Paris. Flammarion; Baecque, A. de. (2021). *Ma forteresse. Journal du Vercors*. Chamonix-Mont-Blanc. Paulsen.

²³⁶ Il s'agit de la thèse de doctorat publiée de Laurent Turcot, qui a été dirigée par Arlette Farge, spécialiste du XVIII^e siècle. À ce propos, elle a écrit sur le contexte urbain de la rue parisienne au XVIII^e siècle. Farge, A. [1979] (1992). *Vivre dans la rue à Paris au XVIII^e siècle*. Paris. Gallimard.

²³⁷ Thoreau, H. D. [1862] (2013). *Marcher*. Marseille. Le mot et le reste.

²³⁸ Emerson, R. W. Paquot, T. [1903-1904] (2017). *Promenades à Concord*. Vichy (Allier). Éditions Librairie La Brèche.

²³⁹ Solnit, R. (2002). *L'Art de marcher*. Paris. Actes Sud.

²⁴⁰ Rubinstein, D. (2018). *Un pied devant l'autre ou comment survivre au XXI^e siècle grâce à la marche*. Montréal. Les éditions Québec / Amérique.

porte sur différentes dimensions du thème abordé. Néanmoins, peu d’auteurs²⁴¹ ont étudié la marche dans la province, les villes ou la métropole du Québec.

La marche est souvent décrite selon un point de vue occidental. Les auteurs se sont intéressés, en partie, à son évolution depuis la promenade au XVIII^e siècle en Europe, particulièrement dans les grandes villes de France et d’Allemagne. En contexte urbain, elle est liée à l’architecture de la ville et au patrimoine urbain. Elle devient une manière d’aborder la ville grâce à son mouvement cadencé avec les corps des citoyens ainsi qu’une nécessité dans un univers de plus en plus complexe à partir du XIX^e jusqu’au XXI^e siècle : pour penser, rêvasser et créer, pour flâner et musarder, pour rencontrer d’autres personnes, pour se déplacer et voyager, et ce, en polluant moins et en diminuant son empreinte écologique, etc.

Un fait particulier est à souligner : il n’existe que de rares ouvrages exhaustifs qui portent précisément sur la marche et sur l’histoire de la marche en ville au Québec ou au Canada. Faut-il penser que l’histoire de la marche urbaine de ce côté-ci de l’Atlantique, particulièrement en terres canadiennes, est moins bien connue ou fait insuffisamment l’objet d’attention? Les écrits sur la marche en Europe sont diversifiés, et particulièrement en France, par contraste avec le manque d’intérêt que l’histoire de la marche a suscité de ce côté-ci de l’Atlantique. Toutefois, cette divergence tend à évoluer aujourd’hui, entre autres grâce aux études urbaines dont sont issus plusieurs articles scientifiques. Les traditions de la marche ne sont possiblement pas autant ancrées dans les sociétés nord-américaines qu’européennes. Cette observation révèle que la culture de la marche en Europe doit être prise en compte dans les études interdisciplinaires, les ouvrages thématiques, etc. La littérature sur la marche en Europe est donc plus abondante que celle qu’on retrouve en Amérique du Nord.

Dans mes recherches sur la marche, j’ai remarqué qu’on ne traite pas souvent de l’expression « marche urbaine »²⁴². Elle est peut-être plus récente dans les usages. Certains ouvrages, dont le *Dictionnaire pluriel de la marche en ville*²⁴³, optent pour l’usage de la marche en ville. Dans d’autres livres plus anciens, on fait davantage usage des mots « flânerie » ou « promenade ». En fait, les auteurs qui parlent de marche

²⁴¹ Parmi les auteurs, on peut identifier Marie Demers : Demers, M. (2008). *Pour une ville qui marche. Aménagement urbain et santé*. Montréal. Les Éditions Écosociété.

²⁴² En ce qui concerne la notion de marche urbaine ou de marche en ville, je fais surtout allusion aux écrits de Walter Benjamin, de Régine Robin, de David Le Breton ainsi que d’Antoine de Baecque.

²⁴³ Demailly, K-E.(dir.). Monnet, J. (dir.). Scapino, J. (dir.). Deraëve, S. (dir.). (2021). *Dictionnaire pluriel de la marche en ville*. Paris. Éditions l’œil d’or.

urbaine sont peu nombreux et plutôt contemporains. Il me semble que la notion désigne l'ensemble des locomotions pédestres qui se produisent à l'intérieur des limites des zones urbaines ou suburbaines. Par ailleurs, le terme de « flânerie » semble ne plus convenir à l'ère de l'automobile et de la vitesse. Le terme de « marche urbaine » englobe ainsi l'ensemble de ses pratiques urbaines (promenade, flânerie, errance, dérive). L'auteure et militante Jane Jacobs a été l'un des premiers auteurs liés à la discipline en urbanisme à utiliser le terme de "walkability". Jérémy Gaubert aborde les termes de walksapes, walkability ainsi que le terme de marchabilité en ville²⁴⁴. Selon Gaubert, « la marchabilité exprime le potentiel piétonnier d'un environnement urbain. Cependant, elle est souvent présentée comme un indicateur mêlant des aspects quantitatifs et qualitatifs; elle peut être soit l'objet d'analyses urbaines, soit un principe directeur lors de projets d'aménagement. »²⁴⁵

2.5.3 David Le Breton : la marche comme expérience sensorielle totale

La marche se vit comme une expérience sensorielle totale. Le marcheur peut se trouver dans une immersion complète. Dans le mouvement de ses pieds mis l'un devant l'autre, il est absorbé par tous les signaux de son environnement et de son corps.

La marche est une expérience sensorielle totale ne négligeant aucun sens, pas même le goût pour qui connaît les fraises des bois, les framboises sauvages, les myrtilles, les mûres, les noisettes, les noix, les châtaignes, etc., selon les saisons. Jamais la nourriture n'est aussi savoureuse, même réduite, qu'au moment de la halte qui suit l'effort fourni depuis des heures. La marche transfigure les moments ordinaires de l'existence, elle les invente sous de nouvelles formes²⁴⁶.

Elle est liée au chemin et à la route qui donnent lieu à « un état d'alerte permanent pour les sens et l'intelligence, l'ouverture à une multitude de sensations »²⁴⁷. La vision est ébranlée par la prolifération des sensations saisies par différents phénomènes. « La vue n'est jamais pour le marcheur le sens philosophique de la distance, mais celui de l'étreinte, de la profusion des sens. Il ne sait où donner des yeux tant ils se donnent à mille autres perceptions qui ne sont plus seulement visuelles »²⁴⁸.

²⁴⁴ Gaubert, J. (2021). « Walksapes, walkability et marchabilité ». Dans *Philosophie du marcheur. Essai sur la marchabilité en ville*. Vincennes. Éditions Terre Urbaine. 115-135.

²⁴⁵ *Ibid.* 119.

²⁴⁶ Le Breton, D. (2001). *Chemins de traverse : éloge de la marche*. Quaderni. Les industries de l'évasion. 44. 11-12.

²⁴⁷ Le Breton, D. (2012). *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*. Paris. Éditions Métailié. 18.

²⁴⁸ *Ibid.* 18-19.

Dans *Éloge de la marche*, une idée phare est récurrente : la marche est en opposition avec l'idéologie de la consommation effrénée, la régulation du parc automobile croissant, la cadence accélérée des travailleurs de tous horizons, la sédentarité généralisée... La marche est une invitation singulière à ralentir et à garder le cap sur notre propre démarche tournée vers l'avant. Elle est aussi une forme de « résistance politique » tout comme la flânerie est identifiable à cette forme. La flânerie, par ailleurs, se pratique dans la lenteur : « Prendre son temps est une subversion du quotidien »²⁴⁹ ou encore « Marcher, dans le contexte du monde contemporain, pourrait évoquer une forme de nostalgie ou de résistance »²⁵⁰. Donc, marcher ne serait pas vain...

Anachronique dans le monde contemporain, qui privilégie la vitesse, l'utilité, le rendement, l'efficacité, la marche est un acte de résistance privilégiant la lenteur, la disponibilité, la conversation, le silence, la curiosité, l'amitié, l'inutile, autant de valeurs résolument opposées aux sensibilités néolibérales qui conditionnent désormais nos vies²⁵¹.

La contemplation est abordée dans les deux ouvrages *Éloge de la marche* et *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*. Chez Le Breton, elle semble être inspirée par une vision contemplative de la nature que proposait Thoreau. Elle est mentionnée dans plusieurs des récits narrés par Le Breton, qui présentent et mettent en scène des personnages, des auteurs qui ont écrit sur la marche et des marcheurs qui ont été rêveurs au cours de leur promenade, de leur flânerie ou de leur randonnée. Pour Le Breton, le plaisir de la marche se trouve au-delà de sa fonctionnalité et de son efficacité. La marche sollicite tous les sens, accroît la curiosité et stimule le sens de l'observation.

Elle est l'évidence du cheminement, elle implique une progression attentive, voire contemplative, la possibilité de la halte pour profiter d'un lieu où se reposer. Elle est un mouvement de respiration. La lenteur plonge au cœur de l'environnement, elle met à hauteur des sens les particularités du parcours et elle donne les moyens de se les approprier aussitôt²⁵².

Une sensorialité accrue contribue sans doute à être plus contemplatif avec l'univers qui environne le marcheur et lui fait percevoir une temporalité différente : « Un écheveau de sensations ricochent les unes sur les autres, chacune ajoutant sa nécessité de présence. La contemplation suspend le temps, mais elle

²⁴⁹ *Ibid.* 17.

²⁵⁰ Le Breton, D. (2000). *Éloge de la marche*. Paris. Éditions Métailié. 14.

²⁵¹ Le Breton, D. (2012). *Op.cit.* 17.

²⁵² Le Breton, D. (2012). *Ibid.* 48.

ne s'épuise pas dans le seul regard, elle mêle le son, les impressions tactiles, la saveur du vin... »²⁵³. Le Breton aborde la marche en solitaire, qui peut être appelée par un désir de contempler les paysages et les choses autour de soi et qui ne serait pas possible dans un projet de marche à deux :

La marche en solitaire a ses adeptes, de Rousseau à Stevenson ou Thoreau, elle est une recherche de contemplation, d'abandon, de flânerie que la présence d'un compagnon briserait, contraignant à la parole, au devoir de communiquer. Le silence est le fond dont se nourrit le marcheur isolé²⁵⁴.

D'une certaine façon, il faut aussi être disposé intérieurement, afin d'apprécier et de contempler les formes et les paysages d'un lieu. Le sentiment de solitude devient une nécessité pour le marcheur qui s'abandonne devant la beauté des formes de la nature.

2.6 La marche urbaine

Dans les paragraphes qui suivent, quelques textes et écrits d'auteurs qui ont abordé la marche urbaine ou la marche en ville sont présentés, car celle-ci sera plus sollicitée dans ce travail que la marche elle-même. J'ai ainsi procédé à une synthèse des textes qui portent sur ce thème dont je suggère quelques fragments. La recherche m'a donné l'occasion de découvrir une littérature européenne et nord-américaine à cet égard. Du côté européen, je peux difficilement occulter les écrits²⁵⁵ importants qui s'y rapportent. Les réflexions de Régine Robin sur le (post-)flâneur ou le marcheur en ville sont essentielles. La marche urbaine se rapproche, sur le plan de ses origines, de la flânerie baudelairienne pensée par Walter Benjamin. Elle peut comporter des déplacements lents dans l'espace urbain et elle est représentative du mouvement coordonné des pieds du marcheur. En outre, elle doit être prise en compte dans une logique de la temporalité propre à chaque ville.

Antoine de Baecque suggère que :

Se promener en ville est un art qui détermine une manière particulière de marcher. C'est une question d'allure, de rythme, d'attention divagante au paysage de la matérialité urbaine, de perception des autres, des œuvres croisées sur son cheminement, de son propre corps. Cela ouvre un espace tout à fait spécifique, le plus souvent public, mais traversé par les pensées les plus intimes du marcheur²⁵⁶.

²⁵³ Le Breton, D. (2012). *Ibid.* 51.

²⁵⁴ Le Breton, D. (2000). *Op.cit.* 37-38.

²⁵⁵ Le Breton, D. (2012). *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*. Paris. Éditions Métailié; Baecque, A. de. (2016). *Une histoire de la marche*. Paris. Perrin.

²⁵⁶ Baecque, A. de. (2016). « Flâneries et autres démarches urbaines ». Dans *Une histoire de la marche*. Paris. Perrin. 245.

Chaque marche urbaine a sa propre cadence. Elle amène à fréquenter les éléments et les êtres urbains. Elle se produit dans un environnement où les espaces intérieurs et extérieurs des lieux et des êtres s'interpénètrent. Il semble y avoir un lien direct qui s'établit entre la marche urbaine et l'espace dans lequel elle s'effectue. Selon Antoine de Baecque, le marcheur se déplace dans la ville et se fusionne à elle. C'est la marche qui crée le lien avec elle et avec les êtres vivants.

L'homme qui marche en ville se fond dans la cité – « Je suis un piéton, rien de plus », écrivait Rimbaud à Paul Demeny le 28 août 1871 – en une expérience totale, affective, sensorielle, corporelle, intellectuelle, culturelle. Il s'insère dans le tissu visuel et sonore de la ville, le découd et le recoud par déambulation, enregistrant les fluctuations de bitume et de température, réagissant au contact des objets ou de l'espace, traversant des nappes d'odeurs ou de sensations, se mouvant dans des atmosphères hétéroclites, confronté à des angles, des flux, des obstacles qui peuvent empêcher sa progression, le perdre, ou, au contraire, favoriser ses rencontres et ses croisements, fortuitement ou par intérêt. La ville n'est plus hors de l'homme qui la traverse, elle en est comme le prolongement architectural, urbain, redessinée en mouvement par le truchement de ses sens, de ses envies, de ses humeurs, de ses fantasmes, tout en lui imposant sa forme, matérielle, réaliste, parfois implacable²⁵⁷.

La marche est pratiquée de manière quasi fusionnelle avec la ville, en relation avec les espaces et les lieux. Le marcheur est dans une situation de curiosité de la ville lorsqu'il se met en mouvement. La marche urbaine, à laquelle le marcheur participe de manière consciente, est une pratique particulière : « La marche dans la ville demeure cette pratique marginale, faite de déambulations précises, aléatoires, contradictoires et hétéroclites, dont témoignent au mieux les « meilleurs » d'entre les *homo pedestris* contemporains : les sans-abri.²⁵⁸ » Pratiquée dans la lenteur, elle est une façon de ralentir la cadence, en comparaison avec les véhicules technologiques qui sont liés à une logique d'accélération, afin d'améliorer le sens de l'observation de la ville en mouvement. La marche sollicite le corps des marcheurs citadins. Dans *Corps urbains*²⁵⁹, Paquot révèle une partie de la littérature sur la marche en ville et le rapport entre les citadins et leurs sensations. Cette étude du citadin en déplacement dans la ville rejoint entre autres les écrits de Le Breton sur le rapport des humains à leurs cinq sens. En marchant dans la ville, on peut voir, ou mieux percevoir, ses détails. La locomotion mûte par la marche rend possible un visionnement du réel en mouvement. Or la perception liée à l'action de marcher est bien différente de la perception à l'arrêt, car elle suscite différentes interactions entre le corps, l'esprit et le monde. La marche urbaine ou la flânerie,

²⁵⁷ *Ibid.* 245-246.

²⁵⁸ *Ibid.* 290.

²⁵⁹ Paquot, T. (2006). *Des corps urbains : sensibilités entre béton et bitume*. Paris. Autrement.

dans une certaine mesure, est aussi un art de l'observation. C'est en marchant dans les quartiers d'une ville qu'on remarque certains aspects que l'on n'aurait pas remarqués en se déplaçant autrement. Tout compte fait, marcher à l'extérieur, dans les limites de la ville, empêche de s'aliéner l'expérience du monde urbain qui peut s'offrir à soi.

Ce sont les représentations de la marche en ville qui la rendent intéressante et attrayante selon la démarche de ces promeneurs et observateurs de la ville. Ceux-ci demeurent attentifs à son environnement urbain et patrimonial. La marche urbaine est une manière d'appivoiser la ville. Il faut marcher dans celle-ci pour mieux la (re)connaître. Des quartiers peuvent être découverts en profondeur uniquement par la marche. Les textes et les œuvres qui la décrivent ou l'illustrent donnent à découvrir son patrimoine méconnu. Sans la liberté de marcher dans la ville, il serait bien difficile de la découvrir, de rencontrer les citadins ou de regarder les détails du mobilier urbain et les éléments inertes ou animés qui la caractérisent. La marche urbaine et la flânerie sont souvent associées à différentes modalités (rythme, posture, démarche). Marcher dans la ville consiste à intégrer des environnements bâtis divers, qui influencent les points de vue du marcheur, ses rêveries et son imaginaire. C'est par la mobilité des corps des citadins qu'une ville fascine l'être humain. Elle est un terreau fertile pour les artistes et les intellectuels. On constate bien cette assertion : les différents soulèvements, les nombreuses manifestations, les prestations artistiques et les événements transforment l'ambiance d'une ville.

Sur la marche urbaine ou la marche en ville, ou encore à partir du terme « flânerie », il convient d'examiner les écrits classiques de Walter Benjamin, tout comme de passer en revue quelques notions proposées par Régine Robin ou par David Le Breton : les expériences de la marche et le corps du marcheur par Le Breton, le flâneur de Benjamin associé à la ville ainsi que l'exploration des mégapoles par les modes de déplacement que sont la flânerie et la dérive dans le cas de Robin.

Pour David Le Breton, la marche urbaine est :

Confrontation à la foule, à l'anonymat. Les civilités qui accompagnent la rencontre des randonneurs, les salutations, les conseils échangés, les tables partagées dans les fermes-auberges ou les restaurants du bord des chemins, ne sont plus de mise. Les rythmes de progression composent avec la densité des trottoirs, ils impliquent parfois de perdre son allure à cause de la foule en attente devant une boutique de restauration ou la devanture alléchante d'un magasin. La ville est le domaine de l'homme pressé et, en voulant gagner du

temps, il lui arrive de bousculer ou de récriminer, rendant parfois inquiète la progression des personnes âgées dont la lenteur paraît anachronique pour la hâte de la plupart des piétons²⁶⁰.

Le Breton fait référence au flâneur baudelairien, qui se dissimule dans la foule « comme un prince qui jouit partout de son incognito »²⁶¹. « Le flâneur, pensait W. Benjamin, est celui qui prête une “âme à la foule”. (Benjamin, 2004, 163). Il ne voit plus sa compacité, mais la singularité de chaque homme, de chaque femme »²⁶². Selon l’auteur :

Le flâneur est l’artiste de la ville, une sorte de détective amoureux qui observe les passants comme le détail des façades ou l’ambiance des rues. Il n’est pas en quête d’un criminel, mais de traces heureuses de vie, de scènes qui l’émeuvent ou le réjouissent, de choses à raconter ou à se remémorer. Les indices qu’il recherche sont sans utilité autre que d’éblouir l’instant²⁶³.

La marche urbaine a un lien avec l’architecture et la socialité. Cependant, elle immerge surtout le corps du marcheur au cœur des gratte-ciels, des foules, des artères : « La relation de l’homme qui marche à sa cité, à ses rues, à ses quartiers, qu’il les connaisse déjà ou les découvre au fil de ses pas, est d’abord une relation affective et une expérience corporelle »²⁶⁴. Le corps est saisi par toutes ses visions et tous ses sens l’éblouissent, quoique peut-être moins le sens du toucher, précise Le Breton²⁶⁵. La marche urbaine est une expérience de l’espace; le corps pénètre à la fois un monde vertical et horizontal, qui est composé de signifiants et de sensations. L’être humain doit faire preuve de sagacité, et la marche peut le conduire à un niveau appréciable de connaissances, de découvertes et d’émerveillements. Elle est une manière de stimuler la sensibilité du corps face à l’immensité des choses visibles.

L’expérience de la marche urbaine sollicite le corps en son entier, elle est une mise en jeu constante du sens et des sens. La ville n’est pas hors de l’homme, elle est en lui, elle imprègne son regard, son ouïe, et ses autres sens, il se l’approprie et agit sur elle selon les significations qu’il lui confère²⁶⁶.

²⁶⁰ Le Breton, D. (2012). *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*. Paris. Éditions Métailié. 119.

²⁶¹ *Ibid.* 120.

²⁶² *Ibid.* 121.

²⁶³ *Ibid.* 119-120.

²⁶⁴ Le Breton, D. (2000). *Éloge de la marche*. Paris. Éditions Métailié. 121.

²⁶⁵ Le Breton, D. (2012). *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*. Paris. Éditions Métailié. 126.

²⁶⁶ Le Breton, D. (2000). *Éloge de la marche*. Paris. Éditions Métailié. 121-122.

La personne qui marche en ville n'est pas nécessairement sensible aux monuments. Elle peut être plutôt à la recherche du mouvement et de sensations multiples :

Le marcheur en ville par exemple est rarement un homme ou une femme des sites ou des monuments, même s'il y jette un coup d'œil en passant et pose sa besace pour satisfaire au rituel de la contemplation, il est davantage à l'affût des sensations minimales, des impressions fugaces qui le traversent dans sa confrontation aux lieux²⁶⁷.

Le Breton mentionne aussi que la marche urbaine a sa part de mystère et d'inconnu. Les parcours de déambulation sont nombreux et les hasards des rencontres semblent infinis.

Marcher en ville ouvre la possibilité de rencontres inattendues, avancer au hasard des rues est comme jeter les dés dans la quête du mémorable. En prenant une rue plutôt qu'une autre, le flâneur ignore les découvertes qui seront les siennes ou celles qu'il aura manquées²⁶⁸.

2.6.1 Walter Benjamin, Charles Baudelaire et le flâneur

Walter Benjamin fut un marcheur à la découverte de Paris, de son architecture et de son histoire. Il a marché en compagnie de Franz Hessel²⁶⁹, qui lui a fait découvrir les passages, les marchés, les places, les rues et les ruelles de la capitale culturelle européenne. [Hessel] « initie Benjamin à cette flânerie contemplative qui constitue depuis longtemps, et de plus en plus, l'essentiel de sa vie »²⁷⁰. Ses flâneries urbaines dans la capitale française ont contribué à alimenter ses réflexions sur le flâneur baudelairien. Il a parcouru Paris comme un théoricien-arpenteur qui marche dans sa ville et qui la cartographie. Les passages parisiens révèlent l'un des aspects de la ville parisienne, lesquels ayant inspiré son ouvrage *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*²⁷¹, constitué de fragments théoriques et historiques sur l'urbanité de la capitale française. Les passages sont ces espaces rue-galerie, comme l'indiquait Joseph Fourier, qui, de conception moderne, apparaissent au début du XIX^e siècle. Ils deviennent des lieux de passage pour les flâneurs qui cèdent au « lèche-vitrine » pour entamer une marche lente et ponctuée d'arrêts planifiés, afin de musarder dans ces « couloirs » construits avec des matériaux modernes comme le verre et le fer.

²⁶⁷ Le Breton, D. (2012). *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*. Paris. Éditions Métailié. 33-34.

²⁶⁸ *Ibid.* 122.

²⁶⁹ Franz Hessel, ami de Benjamin, mari d'Hélène Hessel, et père de l'écrivain Stéphane Hessel, aborde « la promenade » plutôt que « la flânerie » dans ses écrits.

²⁷⁰ Peteuil, M-F. (2011). *Helen Hessel, la femme qui aima Jules et Jim : biographie*. Paris. Grasset. 200-202.

²⁷¹ Benjamin, W. (2009). *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*. Paris. Les éditions du Cerf.

Ainsi se présentent les « passages », première mise en œuvre de la construction en fer; ainsi se présentent les expositions universelles, dont l'accouplement avec les industries de plaisance est significatif; dans le même ordre de phénomènes, l'expérience du flâneur, qui s'abandonne aux fantasmagories du marché²⁷².

Comme le soulève David Le Breton, « le flâneur marche dans la ville comme il le ferait dans une forêt, en disponibilité de découvertes. Il "herborise sur le bitume". (Benjamin, 1979, 57) à l'affût des visages ou des lieux, en quête de curiosités personnelles »²⁷³. La flânerie, pour Baudelaire et Benjamin, semble propre à la ville de Paris. Baudelaire fait usage du mot « flâneur » pour qualifier un artiste²⁷⁴ qui préfère conserver son anonymat. Il le désigne par les lettres M.G. Celui-ci rappelle le personnage mystérieux dans la nouvelle d'Edgar Allan Poe *L'Homme des foules* (1840), en décrivant le comportement du flâneur ainsi :

La foule²⁷⁵ est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif, et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir²⁷⁶.

Paris serait la ville du flâneur doté d'une curiosité insatiable. Comme un labyrinthe, elle se donne au déchiffrement du flâneur qui a le sens de la vue très sollicitée. Son regard dans la cité est précieux autant que la démarche lente de son corps mobile et rythmé par ses pieds est fondamentale pour la pratique de l'observation. « Flâner nomme l'art de marcher en ville »²⁷⁷. Toutefois, le flâneur peut ressentir le doute :

²⁷² Benjamin, W. (2009). « Exposé de 1939 : Paris, capitale du XIX^e siècle ». Dans *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*. Paris. Les éditions du Cerf. 47.

²⁷³ Le Breton, D. (2000). *Éloge de la marche*. Paris. Éditions Métailié. 124.

²⁷⁴ Le dessinateur Constantin Guys. Voir Lamoure, C. (2013). « Flâneur ». Dans *Dictionnaire philosophique et vagabond de la marche (et du marcheur...)*. Toulouse. Éditions Milan. 68.

²⁷⁵ « Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée ». Baudelaire, C. (2010). « Les foules ». Dans *Le Spleen de Paris*. Paris. Gallimard. 36.

²⁷⁶ Baudelaire, C. (2011). « Le peintre de la vie moderne ». Dans *Critique d'art*, suivie de *Critique musicale*. Paris. Gallimard. 351-352.

²⁷⁷ Le Breton, D. (2000). *Éloge de la marche*. Paris. Éditions Métailié. 124.

« L'irrésolution particulière au flâneur. De même que l'attente semble être l'état véritable du contemplatif immobile, le doute semble être celui du flâneur »²⁷⁸.

Selon Benjamin, le flâneur de Baudelaire est inspiré par la modernité et l'urbanité de la ville de Paris de la première moitié du XIX^e siècle.

Pour la première fois chez Baudelaire, Paris devient objet de poésie lyrique. Cette poésie locale est à l'encontre de toute poésie de terroir. Le regard que le génie allégorique plonge dans la ville trahit bien plutôt le sentiment d'une profonde aliénation. C'est là le regard d'un flâneur, dont le genre de vie dissimule derrière un mirage bienfaisant la détresse des habitants futurs de nos métropoles. Le flâneur cherche un refuge dans la foule. La foule est le voile à travers lequel la ville familière se meut pour le flâneur en fantasmagorie²⁷⁹.

Comme suggéré par Benjamin, Poe est l'un des premiers à suggérer « une physiognomonie de la foule »²⁸⁰. La marche urbaine est symptomatique de signes à identifier et à interpréter. Le flâneur vit une expérience qui est à la fois esthétique et spatio-temporelle. Il se trouve dans un processus de découverte des éléments architecturaux et sociaux qui composent sa ville. L'art de flâner s'acquiert dans une marche oisive qui suscite l'émerveillement.

Ce sont des présentations de la ville telle qu'elle se donne à voir au flâneur : une collection éparpillée de signes. Flâner devient un art, réclame une éducation, mais promet à celui qui se livre à cet exercice des grâces renouvelées. Marcher revient alors à effeuiller délicatement les secrets des villes²⁸¹.

L'image dialectique à l'arrêt, incarnée dans le tableau de Paul Klee, *l'Angelus Novus*, qui a suivi Benjamin au cours de ses voyages, pose une interrogation d'ordre temporel qui met en relation le flâneur avec le concept d'histoire. Il existe également une

²⁷⁸ Benjamin, W. (2009). « M. [Le flâneur] ». Dans *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*. Paris. Les éditions du Cerf. 443.

²⁷⁹ Benjamin, W. (2009). « Exposé de 1939 : Paris, capitale du XIX^e siècle ». Dans *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*. Paris. Les éditions du Cerf. 54.

²⁸⁰ Benjamin, W. (2009). « Exposé de 1935 : Paris, capitale du XIX^e siècle ». Dans *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*. Paris. Les éditions du Cerf. 42.

²⁸¹ Gros, F. (2011). « Walter Benjamin ». Dans *Petite bibliothèque du marcheur*. Paris. Flammarion. 99.

Dialectique de la « flânerie » : d'un côté, l'homme qui se sent regardé par tout et par tous, comme un vrai suspect, de l'autre, l'homme qu'on ne parvient pas à trouver, celui qui est dissimulé. C'est probablement cette dialectique-là que développe « L'Homme des foules »²⁸².

Il faut rappeler que le point de vue de Benjamin sur le flâneur est changeant. Dans l'espace d'une décennie, sa réflexion évolue. Il s'intéresse d'abord à la figure d'un flâneur poétique (1927) inspiré et influencé par Louis Aragon et Franz Hessel, une figure qu'il dénoncera quelques années plus tard et qu'il tentera d'historiciser²⁸³. Pour Benjamin, le flâneur est « l'observateur du marché. Son savoir est proche de la science occulte de la conjoncture. Il est l'espion que le capitalisme envoie dans le monde du consommateur »²⁸⁴. Il se dissimule dans la foule, une notion qui a été interprétée par Baudelaire. « Flâner est un art et l'artiste est un flâneur, telle leçon de Baudelaire. Les choses ne sont donc plus simples qu'elles apparaissent et il ne suffit pas de marcher pour savoir flâner », ²⁸⁵ précise Christophe Lamoure. Toujours selon ce dernier, « la flânerie mérite d'être appréhendée comme un acte de création, certes modeste ou mineur, mais réel dans la mesure où l'on s'y confronterait à la vie et à la possibilité de l'événement »²⁸⁶. Elle est un mode de la marche et se distingue de la promenade : « La promenade ne bénéficie pas de l'aura de la flânerie. Elle éprouve parfois le besoin de se justifier à l'aide de considérations hygiéniques : assurer une bonne digestion, emplir ses poumons d'un air que l'on décrète pur »²⁸⁷. La flânerie est l'art de marcher dans la ville et de prendre le pouls de son urbanité.

En fait, le bonheur de la flânerie ne surgit pas de ce que nous dénichons par le regard, mais dans la marche elle-même, dans une respiration libre, dans un regard que rien n'offusque, dans le sentiment d'être à l'aise en ce monde, comme s'il était légitime que nous en retirions l'usufruit²⁸⁸.

²⁸² Benjamin, W. (2009). « M. [Le flâneur] ». Dans *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*. Paris. Les éditions du Cerf. 438.

²⁸³ Berdet, M. (2014). « Paris, Baudelaire et les passages ». Dans *Walter Benjamin. La Passion dialectique*. Paris. Armand Colin. 140.

²⁸⁴ Benjamin, W. (2009). « M. [Le flâneur] ». Dans *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*. Paris. Les éditions du Cerf. 445.

²⁸⁵ Lamoure, C. (2013). « Flâneur ». Dans *Dictionnaire philosophique et vagabond de la marche (et du marcheur...)*. Toulouse. Éditions Milan. 71.

²⁸⁶ *Ibid.* 72.

²⁸⁷ Sansot, P. (2000). « Flâner ». Dans *Du bon usage de la lenteur*. Paris. Payot et Rivages (l'édition de poche). 36-37.

²⁸⁸ *Ibid.* 35.

La flânerie est une façon de pénétrer dans une ville qui touche la sensibilité humaine.

Le flâneur chemine dans la ville en fonction de ses intuitions, de ses obsessions, de ses affections, de ses attentes, organisées et désorganisées, fondant son être dans la géographie d'une ville éminemment kaléidoscopique. Tout est filtré par l'ambiance et la disposition du moment, la disponibilité, la vacance ou la concentration de son attention, ce qui recompose sans cesse la ville au pli du corps et de l'esprit qui y marchent. La ville devient la projection intime du flâneur, ainsi que l'explique magnifiquement Benjamin en une image obsédante : la cité comme appartement du marcheur²⁸⁹.

Une mise en contexte, même sommaire, au sujet de la période dans laquelle est apparue la notion de flânerie chez Benjamin m'apparaît nécessaire. Au tournant du XX^e siècle, Franz Hessel, qui initiera Walter Benjamin à la flânerie contemplative dans les rues de Paris, « élève le sens de la flânerie dans la grande ville moderne au rang d'une philosophie de l'espace et du temps »²⁹⁰ dans ses manuscrits comme *Promenades dans Berlin*. Siegfried Kracauer poursuivra également une réflexion sur la flânerie²⁹¹.

Le théoricien qui a conceptualisé la flânerie est Walter Benjamin dans *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*²⁹². Nul autre avant lui ne l'avait fait avec une aussi grande profondeur théorique. Benjamin, qui s'est frayé un chemin dans les passages avec Franz Hessel, en acquérant un goût pour la flânerie contemplative, de type balzacien, change de point de vue en cours de route et conçoit une théorie de la flânerie révolutionnaire²⁹³, dont les éléments qui la sous-tendent sont essentiellement l'image dialectique à l'arrêt²⁹⁴ et le concept d'histoire²⁹⁵.

Dans ce rapport et cette réflexion sur le temps, Walter Benjamin livre sa vision d'une dialectique de l'image à l'arrêt, soit une image arrêtée sur le temps et illustrée par l'Ange de l'Histoire (l'*Angelus Novus*) de Paul

²⁸⁹ Baecque, A. de. (2016). « Flâneries et autres démarches urbaines ». Dans *Une histoire de la marche*. Paris. Perrin (France Culture). 247.

²⁹⁰ Hessel, F. [1929] (1989). *Promenades dans Berlin*. Grenoble. Presses universitaires de Grenoble. [la quatrième de couverture]

²⁹¹ Kracauer, S. [Vers les années 1930] (2013). *Rues de Berlin et d'ailleurs*. Paris. Belles Lettres.

²⁹² Benjamin, W. (2013). *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*. Paris. Les éditions du Cerf. 445.

²⁹³ Berdet, M. (2014). « Paris, Baudelaire et les passages ». Dans *Walter Benjamin. La Passion dialectique*. Paris. Armand Colin. 142.

²⁹⁴ Illustrée par l'*Angelus Novus*, un tableau de Paul Klee, que Benjamin transportait avec lui lors de ses déplacements.

²⁹⁵ Benjamin, W. (2013). *Sur le concept d'histoire*. Paris. Éditions Payot et Rivages.

Klee. Il s'agit d'une œuvre d'art expressionniste qui avait appartenu au philosophe, le confrontant au passé et faisant naître chez lui une réflexion sur le matérialisme historique. « La véritable image du passé se faufile devant nous. Le passé peut seulement être retenu comme une image qui brille tel un éclair, pour ne plus jamais revenir, à l'instant précis où elle devient reconnaissable »²⁹⁶. L'Ange doit ainsi faire face à la tempête de l'histoire (et du progrès) qui est une accumulation de ruines [...] ²⁹⁷, tout en reculant²⁹⁸.

Dans le livre de Laurent Turcot, *Le promeneur à Paris au XVIII^e siècle* (2007), il est question des promeneurs de civilité ou de divertissement. Au XVIII^e siècle, la promenade exigeait des promeneurs une conduite exemplaire, « un comportement historiquement construit »²⁹⁹, en lien avec plusieurs traités de civilité. Il n'est pas question de la flânerie ni du flâneur au cours de ce siècle, mais de la figure du promeneur qui doit avoir une discipline corporelle intégrée aux mœurs de l'époque :

Une identité se construit, avec ses comportements, ses manières d'être, ses regards et sa gestuelle. Le promeneur s'avance, il prend place dans le Paris du XVIII^e siècle, précédant la figure emblématique du siècle suivant, chère à Walter Benjamin : il devient une figure qui définit la capitale française à l'époque moderne³⁰⁰.

Flâneries parisiennes me fait découvrir la flânerie contemplative de Franz Hessel. Walter Benjamin avait reconnu qu'Hessel l'avait initié à cette flânerie urbaine et que celle-ci l'avait inspirée³⁰¹. Mais la manière de penser et de pratiquer la flânerie évolue chez Walter Benjamin en fonction d'une orientation philosophique. *Rues de Berlin et d'ailleurs*³⁰² de Kracauer paraît pour la première fois en 1964, en version allemande. La figure du promeneur chez Kracauer succède au flâneur contemplatif de Franz Hessel. Elle se situe dans la continuité de la figure du flâneur adoptée par Walter Benjamin pour élaborer sa propre théorie. Les sections

²⁹⁶ *Ibid.* 59.

²⁹⁷ *Ibid.* 65-66.

²⁹⁸ *Ibid.* 65-66.

²⁹⁹ Turcot, L. Farge, A. (2007). « Préface ». Dans *Le promeneur à Paris au XVIII^e siècle*. Paris. Le Promeneur [Gallimard]. 7-10.

³⁰⁰ *Ibid.* 7-10.

³⁰¹ Hessel, F. Renouard, M. [1930] (2013). « Préface ». Dans *Flâneries parisiennes*. Précédé de *L'art de se promener*. Paris. Payot et Rivages. 7-14.

³⁰² Kracauer, S. [Vers les années 1930] (2013). *Rues de Berlin et d'ailleurs*. Paris. Belles Lettres.

rues et lieux sont celles qui sont en rapport avec le thème de la promenade philosophique. Enfin, Louis Aragon, de son côté, conçoit la flânerie surréaliste dans son livre *Le Paysan de Paris*³⁰³.

2.6.2 Régine Robin : flânerie et dérive situationniste dans les mégapoles

Régine Robin est « historienne, sociologue, écrivain, flâneur sociologique »³⁰⁴ en « travelling permanent »³⁰⁵. Elle a écrit sur la flânerie qu'elle a expérimentée dans les grandes villes et les mégapoles du monde visitées. Envers ces dernières, elle révèle son amour et sa passion.

Désir d'arpenter, d'explorer, de flâner, de parcourir, de monter et descendre des avenues, des rues, en bus, en tramway, en trolley, désir de traverser en métro, en taxi, de filmer, de photographier, de voir des films dans les grands cinémas ou des cinémas de quartier, de rester au fond des bistrots, de rencontrer des gens, de vivre de cette pulsation, de ce rythme de la mégalopole, d'expérimenter, de « performer »³⁰⁶.

Ses expériences sociologiques des villes, comparables à des « performances », lui ont fait découvrir le plaisir de la marche. Cet « art de marcher » en milieu urbain se nomme la flânerie. Au centre de l'agglomération de ces grandes mégapoles, de ces postmétropoles³⁰⁷, elle se questionne :

J'évoquerai ensuite le devenir problématique du flâneur dans les mégapoles d'aujourd'hui, en abordant quelques expériences de dérives, de détournements, de parcours insolites et déambulations à contraintes. Peut-on encore flâner dans les mégapoles?³⁰⁸

Thierry Paquot, dans un article intitulé « L'art de marcher dans la ville », signale en introduction « l'hégémonie de l'automobile » comme point commun des formes d'urbanisation des cités européennes. Il s'interroge ainsi : « Peut-on habiter ce monde urbain sans pouvoir l'appréhender physiquement, sensiblement, charnellement? »³⁰⁹ Régine Robin exprime sa joie et son envie de partir à la découverte des grandes villes du monde, de les habiter et de les expérimenter, voire « de les performer. » Son corpus

³⁰³ Aragon, L. [1926] (1953). *Le Paysan de Paris*. Paris. Gallimard.

³⁰⁴ Robin, R. (2009). « L'amour des villes ». Dans *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*. Paris. Stock. 21.

³⁰⁵ « Ne me demandez pas ce qu'est le cinéma. Je suis le cinéma. Je suis un travelling permanent ». *Ibid.* « Ville réelle, fille fantasmée, ville-écran ». 34.

³⁰⁶ *Ibid.* « L'amour des villes ». 18.

³⁰⁷ *Ibid.* 21.

³⁰⁸ *Ibid.* 25.

³⁰⁹ Paquot, T. (2004). « L'art de marcher dans la ville ». Dans *Esprit*. 303.

présente cinq grandes villes du monde, ou cinq récits autobiographiques d'un « post-flâneur » dérivant dans les mégapoles : New York, Los Angeles, Tokyo, Buenos Aires et Londres. À propos des « post-flâneurs », elle révèle ceci :

Ces « post-flâneurs » qui déambulent à des rythmes divers ne se situent pas au même moment de la transformation et du devenir gigantesque des villes; ils ne mettent pas en œuvre des dispositifs similaires pour traverser les mégapoles, arpenter un quartier, une avenue, une zone désolée ou une bretelle d'autoroute³¹⁰.

Dans le troisième chapitre de la première partie intitulé « Du flâneur au nomade », Régine Robin démontre que la figure du flâneur s'est transformée depuis sa formalisation par Walter Benjamin. Elle donne quelques exemples de projets d'artistes et de groupes qui ont « performé » dans les grandes villes au cours des dernières décennies : un projet de film³¹¹ sur Patrick Straram (un compagnon de Guy Debord) réalisé à Montréal, qui documente la fin de sa vie dans sa ville d'adoption; les prestations surprenantes et déroutantes de Francis Alÿs dans la ville de Mexico; le laboratoire Stalker, qui organise des marches en Italie et dans des terrains abandonnés, à la manière des situationnistes; l'artiste Bruce Bégout, qui explore le motel américain comme lieu commun et qui oppose le flâneur baudelairien au nomade moderne, ambulant et circulant³¹².

Le flâneur a sombré dans le devenir de l'après-ville, dans les arcanes du réseau des autoroutes, des stations-service, des motels et des centres commerciaux. Du flâneur au nomade, de la dérive à la déglingue, ce serait un des itinéraires de notre postmodernité³¹³.

³¹⁰ Robin, R. (2009). « Première partie : Vers une poétique des mégapoles ». Dans *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*. Paris. Stock. 103.

³¹¹ Ce film de Jean-Gaétan Séguin s'intitule *Mourir en vie, Patrick Straram le Bison ravi*. Le tournage s'est effectué entre 1987 et 1888. *Ibid.* 90-94. <https://collections.cinematheque.qc.ca/recherche/oeuvres/fiche/50191-patrick-straram-le-bison-ravi>

J'ai pu visionner des segments de ce « très » long métrage dans le cadre d'une projection double à la Cinémathèque québécoise qui s'intitulait « Les Ratés du Situationnisme ». Le 25 octobre 2022.

<https://www.cinematheque.qc.ca/fr/cycles/les-rates-du-situationnisme/>

Une journée d'étude sur Patrick Straram a lieu le 6 avril 2023 à la Cinémathèque québécoise, en collaboration avec l'UQAM, à laquelle j'ai assisté. D'autres segments [du film de Séguin] ont été programmés.

<https://www.cinematheque.qc.ca/workspace/uploads/files/les-cine-mas-de-straram.pdf>

³¹² Robin, R. (2009). « Première partie : Vers une poétique des mégapoles ». Dans *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*. Paris. Stock. 101.

³¹³ *Ibid.* 104.

Régine Robin aborde la flânerie dans certains passages de son ouvrage *Cybermigrances. Traversées fugitives*³¹⁴, qu'il s'agisse des segments « Poétiques de la ville et déambulations » et « Écriture hybride et nouveaux flâneurs » dans la partie intitulée « Introduction : le texte nomade ». La flânerie est toujours au cœur de son propos et l'auteure fait référence à Benjamin, à Kracauer et à Hessel qui, comme elle, dans leur propre contemporanéité, ont marché dans la ville de Berlin.

Thierry Paquot soulève que les surréalistes sont de grands marcheurs³¹⁵. Ayant parcouru les ruines ou les secteurs clairsemés de Paris, conscients des transformations de cette grande ville européenne dans les années 1930, ils sont les précurseurs du groupe de l'Internationale situationniste. « La dérive situationniste est un acte de prise de possession de la ville en la détournant de ses fonctions et usages imposés par l'urbanisme. Le dériveur construit une nouvelle "situation", qui le désaliène du monde de la marchandise et de sa mise en spectacle. »³¹⁶ Régine Robin ajoute :

Guy Debord est le témoin des transformations urbaines de Paris à la fin des années cinquante et au début des années soixante. Ses dérives sont des résistances à la normalisation, à l'uniformisation consécutives aux refontes urbanistiques. Elles se situent, sauf exception, au cœur de Paris, d'un Paris à l'abri de ces gigantesques remaniements, en particulier dans le quartier de la Contrescarpe. Ce sont des déambulations modernistes, avant-gardistes qui prennent le relais des déambulations surréalistes³¹⁷.

Au mois de novembre 1956, dans la revue *Les Lèvres nues*, Guy Debord présente sa « théorie de la dérive » :

Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade³¹⁸.

³¹⁴ Robin, R. (2004). *Cybermigrances. Traversées fugitives*. Montréal. VLB éditeur.

³¹⁵ Paquot, T. (2004). « L'art de marcher dans la ville ». Dans *Esprit*. 303. 210.

³¹⁶ *Ibid.* 211.

³¹⁷ Robin, R. (2009). « Du flâneur au nomade ». Dans *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*. Paris. Stock. 103.

³¹⁸ Debord, G. [1956, novembre]. (2006). « Théorie de la dérive ». Dans *Les Lèvres nues* (no 9). Paris. Quarto Gallimard. 251.

Les dériveurs se laissent « aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent »³¹⁹ : « Mais la dérive, dans son unité, comprend à la fois ce laisser-aller et sa contradiction nécessaire : la domination des variations psychogéographiques par la connaissance et le calcul de leurs possibilités »³²⁰. Régine Robin, en parcourant à pied les mégapoles du monde, observe les rythmes, les codes, les signaux et les symboles qui structurent la vie urbaine et son défilement. L'observation psychogéographique est un mode opératoire du concept de dérive, dont elle semble faire un usage important dans sa pratique de la marche. Le flâneur, une figure transformée au cours des métamorphoses des grandes villes en mégapoles, doit s'adapter à ces nouvelles réalités de la fulgurance urbaine, de « la perte d'authenticité »³²¹ et des simulacres envahissants. Elle explique et résume ici sa méthode personnelle et son itinéraire :

Je vais partir à l'assaut de cinq de ces mégapoles, à pied, le long des rues et des avenues, sur les esplanades, en taxi, dans les tunnels du métro ou aux terminus de ses lignes, dans les bus, mais aussi dans les centres commerciaux, le long de leurs escalators, dans les banlieues délabrées ou les quartiers chics, au centre des villes comme dans les friches de leurs périphéries. Nomade postmoderne ou flâneuse non contemporaine, passante invisible ou arpenteuse de l'éphémère, je vais traverser sans relâche ces villes immenses, seule, en compagnie d'êtres fictifs, d'images qui sortiront de l'écran ou poursuivie par mes doubles. Réapprendre à se perdre et à perdre son temps au milieu de la foule. Ne jamais oublier que, dans les plis sinueux des vieilles capitales, comme disait le poète, tout, même l'horreur, tourne aux enchantements³²².

À partir de cette posture de flâneur assumé, de marcheur infatigable, je souligne que Michel de Certeau a proposé une énonciation piétonnière susceptible de servir à étudier la démarche de Régine Robin lorsqu'il écrit :

La marche affirme, suspecte, hasarde, transgresse, respecte, etc., les trajectoires qu'elle « parle ». Toutes les modalités y jouent, changeante de pas en pas, et réparties dans des proportions et des successions et avec des intensités qui varient selon les moments, les parcours, les marcheurs. Indéfinie diversité de ces opérations énonciatrices. On ne saurait donc les réduire à leur trace graphique³²³.

³¹⁹ *Ibid.* 251.

³²⁰ *Ibid.* 251.

³²¹ En ayant recours à cette expression, Régine Robin semble faire référence à la perte de « l'aura » des œuvres d'art évoquée par Walter Benjamin.

³²² Robin, R. (2009). « Du flâneur au nomade ». Dans *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*. Paris. Stock. 104.

³²³ Certeau, M. de. (1990). « Marches dans la ville ». Dans *L'invention du Quotidien. 1. Arts de Faire*. Paris. Gallimard. 150-151.

2.6.3 Marche et patrimoine urbain

La marche en ville peut être pensée dans sa relation avec le patrimoine urbain. Dans *Mémoire d'un piéton*³²⁴, l'urbaniste Jean Cimon aborde ses promenades dans la ville de Québec en focalisant sur le patrimoine urbain de la Capitale-Nationale. Celles-ci deviennent des explorations urbaines lui donnant l'occasion de découvrir la ville, mais aussi son patrimoine bâti, architectural et vivant. Je fais référence à l'urbaniste Jean Cimon, car en marchant dans la ville de Québec (ainsi que dans d'autres villes), il a pu renouer avec sa ville d'origine et s'émerveiller devant son architecture et son patrimoine urbains. Dans son ouvrage, Cimon traite de divers dossiers qui sont liés à l'histoire de Québec et à la démolition de ses biens immobiliers. Il y aborde ses souvenirs du Vieux-Québec, dans le Quartier latin, dans lequel convergeaient les étudiants massés en nombre important au début du XX^e siècle. En outre, il y décrit ses marches de la capitale vers la région. Mais de façon plus élargie, il esquisse un portrait de la vie intellectuelle de l'époque et des premiers acteurs qui ont œuvré dans le milieu des sciences sociales. Selon lui, la ville de Québec est idéale pour la marche³²⁵. Cimon écrivait avec passion au sujet de son patrimoine immobilier et architectural urbains, parce qu'il avait parcouru et vu le patrimoine du Vieux-Québec. Les réflexions de l'auteur m'ont inspiré l'idée voulant que le patrimoine urbain, dans ses intrications avec l'urbanisme, doit être visité à pied. Ses réflexions sur ses marches à Québec sont une prise de conscience du rapport du public à l'histoire des lieux et des espaces urbains. Cimon mentionne le projet Larochelle (1999) en ces termes³²⁶ :

Il propose une amélioration radicale de la qualité de vie du piéton et incite les autorités de l'Université Laval à jouer un rôle stratégique dans la densification résidentielle du campus lui-même en récupérant à des fins d'habitation une partie des vastes terrains de stationnement à ciel ouvert³²⁷.

Tout au long de cet ouvrage, l'auteur³²⁸ parle de ses luttes urbaines. Pour lui, « Québec est une ville qui se marche en quelques heures d'enchantement »³²⁹. Cimon écrit ensuite :

³²⁴ Cimon, J. (2007). *Mémoires d'un piéton*. Québec. Septentrion.

³²⁵ *Ibid.* 52-55.

³²⁶ *Ibid.* 108-109.

³²⁷ *Ibid.* 108-109.

³²⁸ Jean Cimon fut également l'ancien président de la Commission d'aménagement de la Communauté urbaine de Québec (1970-1977). Tremblay Lamarche, A. (2017, hiver). « Jean Cimon (1923-2016), l'urbaniste qui aimait le patrimoine ». Québec. Dans *Cap-aux-Diamants*. 128.

³²⁹ Cimon, J. (2007). *Mémoires d'un piéton*. Québec. Septentrion. 152.

La place du piéton dans le Vieux-Québec fait l'objet d'une lutte urbaine intermittente qui date de la fin de la Seconde Guerre mondiale, alors qu'un tsunami automobile s'est engouffré dans les rues étroites, les places et les jardins. Ce déferlement motorisé s'est amplifié avec la construction du boulevard Champlain qui relie désormais les ponts de Québec et Pierre-Laporte à la basse-ville portuaire³³⁰.

Dans *Mémoires d'un piéton* (2007), Cimon craint aussi la muséification du Vieux-Québec, « une ville idéale pour la marche »³³¹. La perspective sociologique de l'urbaniste sur sa ville natale m'apparaît pertinente pour évoquer le processus de mise en valeur de la métropole. Lors de la création de vastes chantiers urbains de construction des voies autoroutières qui ont déchiré le cœur métropolitain, Montréal fut un cas discutable par rapport à la mise en valeur de ces lieux et de ces espaces.

Le fait d'arpenter une ville à pied facilite la découverte non seulement d'un bien architectural donné, mais également d'un riche patrimoine qui allie des éléments matériels à des éléments immatériels. Pénétrer dans la ville, c'est découvrir sa syntaxe, comme l'a écrit Thierry Paquot³³². La marche urbaine dans les grandes villes nord-américaines est associée à des sentiers qui sont balisés et aménagés³³³ et à des parcours pédestres autonomes ou guidés, parfois agrémentés de panneaux informatifs. Le patrimoine se présente aux yeux des marcheurs, qui découvrent leur ville grâce à ses parcours inventés (et à leurs jambes...). Il existe également des friches urbaines ou industrielles, sans aucune balise ou indication, que certains marcheurs n'hésitent pas à découvrir et dans lesquelles ils s'aventurent volontiers.

La portée centrale de la marche dans les études muséales ou patrimoniales, comme pratique qui vise à faire mieux connaître un ensemble patrimonial ou un ensemble de biens patrimoniaux en particulier, répertoriés dans différentes zones urbaines, est en somme l'un des moteurs de cette thèse. Dans les études patrimoniales, la marche est peu théorisée, tandis que l'on s'est davantage intéressé à son sujet dans les études urbaines et dans l'aménagement. En marchant dans Montréal, on peut sans contredit découvrir ses quartiers ainsi que les éléments patrimoniaux, architecturaux ou autres qui les caractérisent. Il existe, année après année, des visites guidées originales, souvent programmées, qui se réalisent dans différents secteurs de la ville. Ces visites offrent un regard différent ou une perspective singulière sur le

³³⁰ *Ibid.* 154.

³³¹ *Ibid.* 52-55.

³³² Paquot, T. (2006). *Des corps urbains : sensibilités entre béton et bitume*. Paris. Autrement. 73.

³³³ Je fais allusion à la Promenade Dufferin à Québec.

patrimoine urbain de la métropole. Je remarque que les jeunes générations devront porter une attention orientée non pas vers le ciel³³⁴, mais vers le sol³³⁵, peu importe, finalement, qu'on se trouve en zone urbaine, périurbaine, semi-urbaine, ou même dans la lointaine campagne ou forêt.

2.6.4 La marche urbaine à Montréal

À Montréal, plusieurs artistes, marcheurs ou curieux du patrimoine ont exploré et explorent toujours son territoire. Différents groupes existent et différentes activités ont lieu annuellement, facilitant une pratique diversifiée de la marche en ville. Depuis quelques années, il est possible de réaliser une promenade³³⁶ qui commence près du fleuve Saint-Laurent (dans le Vieux-Port de Montréal, à la place d'Youville) pour se rendre près du mont Royal (l'avenue des Pins). Sur la page d'un site Web³³⁷ de la ville de Montréal sont proposés des parcours histoire et nature³³⁸. Les Promenades de Jane³³⁹ ont lieu à Montréal au cours de la saison estivale. À l'initiative de « tout un chacun », il est possible de suggérer à cet organisme montréalais un circuit d'animation pédestre dans un des quartiers de la métropole. Plusieurs promenades historiques³⁴⁰ sont proposées et animées chaque année par des guides bénévoles. Elles rendent hommage à l'urbaniste et journaliste Jane Jacobs. Il est possible d'organiser une marche ou simplement de participer à une visite guidée. Des promenades historiques sont aussi offertes par différentes institutions muséales montréalaises³⁴¹. Je ne voudrais pas écarter d'autres projets comme celui de Cité Mémoire³⁴², qui propose

³³⁴ Ceci symbolise la vitesse de la circulation aérienne et le voyage du touriste incarné par le déplacement aéronautique.

³³⁵ J'écris « vers le sol », car il sera nécessaire de réaliser des marches engagées et écologiques qui sensibilisent à l'environnement terrestre, tout en récupérant d'innombrables déchets polluants qui jonchent le sol de nombreux espaces.

³³⁶ Il s'agit de la promenade Fleuve-montagne : <https://montreal.ca/articles/la-promenade-fleuve-montagne-24009>

³³⁷ <https://montreal.ca/articles/la-marche-pour-decouvrir-la-ville-autrement-9062>

³³⁸ Ceux-ci comprennent :

- le parcours riverain (application mobile, parcours pédestre pour découvrir le patrimoine riverain de la ville);
- Complètement nature (rallye numérique faisant découvrir l'histoire du nord de l'île de Montréal).

³³⁹ <https://promenades.ecologieurbaine.net/>

³⁴⁰ Par exemple, une promenade, parmi d'autres propositions de visites, a été planifiée dans le quartier Milton Parc au mois de mai 2022, dans le cadre de la 14^e édition des Promenades de Jane.

³⁴¹ À l'instar d'autres musées, le Musée McCord Stuart offrait en 2022 deux visites guidées de 90 minutes : l'une portant sur le quartier Milton-Parc et l'autre, sur le Mille Carré Doré.

³⁴² <https://montreal.ca/articles/la-marche-pour-decouvrir-la-ville-autrement-9062>

des projections³⁴³ multimédias, une création de Michel Lemieux et de Victor Pilon, en collaboration avec Michel Marc Bouchard. Ces œuvres, qui font découvrir des personnages historiques, peuvent solliciter la mobilité des spectateurs se déplaçant d'une projection à l'autre, dans une trajectoire définie.

Des visites guidées autonomes sont organisées par des bénévoles ou des professionnels dans les rues et les ruelles de Montréal³⁴⁴, afin de les contempler en fonction de perspectives historiques et patrimoniales. Plusieurs visites ont lieu au cours de la saison estivale. Dans une publication Facebook du groupe *Marcher autrement au Québec*³⁴⁵, l'un de ses membres a partagé des tracés qui illustrent sur des cartes les différentes randonnées urbaines qu'il a effectuées dans des secteurs variés de l'île de Montréal. Un autre groupe³⁴⁶ se nomme « les galopins » et inclut des femmes et des hommes queers qui organisent différentes activités sportives, dont la course et la marche. Un chapitre d'un Guide Ulysse³⁴⁷ sur la marche à Montréal³⁴⁸ est à scruter. Des adresses de lieux à visiter et de nombreuses randonnées de type « urbaines » sont proposées. Une proposition consiste à parcourir longitudinalement le boulevard Saint-Laurent ou la rue Saint-Denis, toutes deux des artères d'une distance de onze kilomètres, traversant la ville du nord au sud. Grâce à toutes ces offres qui invitent à la marche en ville, on peut découvrir des pans du patrimoine urbain montréalais. Qu'il soit question de promenades planifiées ou de marches autonomes, le patrimoine urbain est mis en lumière. Des guides-animateurs le mettent en valeur. Des promeneurs le perçoivent sous une autre lunette. Marcher aide à percevoir différemment les choses vues, avec une certaine finesse, une agilité ou un goût pour la découverte. Sans les propositions de visites montréalaises ou les événements phares qui se déroulent dans Montréal, il serait plus difficile de faire

³⁴³ À l'automne 2021, j'avais observé les projections sur les façades de deux bâtiments de la ville de Montréal. Ces projections étaient liées à un parcours organisé par le Festival de films francophones Cinemania. À la Place des Arts, les stations à découvrir invitaient les visiteurs à explorer les productions cinématographiques québécoises qui ont été réalisées dans différents quartiers de la métropole. Elles ont été installées dans différents quartiers de la ville de Montréal et étaient liées au balado Action Montréal, qui fut la partie audio de l'exposition. Il s'agissait de montrer Montréal par ses différents lieux de tournages cinématographiques, en proposant le visionnement de différentes scènes de films variés. <https://www.baladosactionmontrealcinemania.com/>

³⁴⁴ <https://www.guidesulysse.com/fr/fiche-contenu.aspx?id=100139>

³⁴⁵ <https://www.facebook.com/groups/marcherautrementauquebec>

³⁴⁶ <https://www.facebook.com/galopinsmontreal>

³⁴⁷ Séguin, Y. (2019). *Marcher dans le centre de l'île de Montréal*. Montréal. Guides de voyage Ulysse.

³⁴⁸ Je signale le travail d'arpenteur de Rodolphe Lasnes qui a collaboré à la création des Guides Ulysse sur Montréal et qui a traversé l'île de Montréal à pied : Lasnes, R. (2022). *J'habite une île. Récit de voyage géopoétique*. Montréal. Leméac.

valoir la dimension patrimoniale présente au cœur de la cité. Tout compte fait, plusieurs propositions sont liées au cinéma³⁴⁹.

Le fait de s'adonner à la marche dans Montréal contribue à l'apprentissage des lieux, des édifices et des espaces urbains. Cette action offre l'occasion de se déplacer à pied dans la ville, d'arpenter son sol, d'étudier la toponymie et les zones de circulation. Un point de vue esthétique peut être pris en compte. J'aimerais donner l'exemple de la rue Sainte-Catherine. Si un matin, une personne marche lentement sur la rue Sainte-Catherine, à partir du métro Atwater pour se rendre à pied dans le Village, elle peut remarquer les transformations qui ont été effectuées (les chantiers en cours, les bâtiments qui ont été démolis, les nouvelles constructions...). Elle peut également remarquer que la rue Sainte-Catherine est d'une allure commerciale dans la direction ouest, tandis qu'elle a une ambiance plus culturelle près de L'esplanade Tranquille. Elle peut d'ailleurs reconnaître une certaine désaffection à son arrivée près de la station Berri-UQAM, dans l'axe est, avant de se diriger vers le Village. Plusieurs changements peuvent être observés; une simple marche linéaire sur la rue Sainte-Catherine peut s'avérer révélatrice quant aux significations urbaines observées. Une lecture sémiotique de ce parcours pourrait être, par ailleurs, très enrichissante dans un autre contexte de recherche.

2.7 L'expérience artistique et le contexte urbain

L'expérience artistique en contexte urbain est liée au mouvement pédestre des artistes-marcheurs dans divers espaces urbains d'une ville. Les artistes dont j'étudie les œuvres dans le corpus de cette thèse conçoivent au préalable un parcours ou un itinéraire qu'ils mettent à exécution lorsqu'ils se déplacent dans la ville en fonction d'une trajectoire donnée. Ces mêmes artistes, qui ont arpenté les espaces urbains de Montréal et qui les ont traversé de part en part, ont souvent marché sur de longues trajectoires. Les performances et les itinéraires réalisés par des artistes sur le territoire de la ville de Montréal ont été exécutés en fonction de différents parcours donnant la possibilité de traverser plusieurs secteurs urbains. Les itinéraires proposés demeurent en lien avec la notion de ville sensible, car ils se produisent en mouvement et sensoriellement dans les espaces fragmentés de la cité. Ils ont été planifiés et articulés en fonction d'un projet artistique et esthétique. Ces itinéraires deviennent tantôt des promenades, tantôt des dérives qui ont une dimension potentiellement ludique. Ces derniers façonnent la mobilité des corps

³⁴⁹ Je pense spontanément à cette exposition immersive dans le cadre du Festival Cinemania ou aux projections dans le cadre de Cité Mémoire, que j'ai évoquées précédemment.

des artistes pendant la durée de leur prestation. Ceux-ci ont pour but de découvrir et d'expérimenter les espaces et les rues de la ville de Montréal. Par ailleurs, ils performant à leur manière dans une ville qu'ils ont habité et qu'ils ont appris à découvrir.

2.7.1 L'esthétique de la marche³⁵⁰

L'esthétique de la marche a été pensée par différents auteurs, dont Thierry Davila³⁵¹, Paul Ardenne³⁵² et Francesco Careri³⁵³. Dans ce contexte, le fait de se déplacer consiste à réaliser une expérience esthétique. L'action de marcher consiste à faire œuvre. Chez Davila, les œuvres d'artistes sont présentées en fonction d'une cinématique³⁵⁴. Pour Ardenne, l'esthétique de la marche ou du déplacement est présentée en fonction de différents thèmes³⁵⁵. Dans l'ouvrage de Careri, il est question des pratiques esthétiques de la marche, de Dada et de l'évolution de Dada jusqu'à l'Internationale situationniste (IS)³⁵⁶. Careri aborde la marche comme une pratique esthétique³⁵⁷ et non pas seulement comme le fait de marcher. La marche, geste simple du quotidien qui se voudrait banal, est une action présente dans les œuvres d'art. Les œuvres qui se réclament d'une esthétique relationnelle³⁵⁸ s'inscrivent potentiellement dans une esthétique du déplacement, car la marche peut être sollicitée. Je précise que les liens entre marche et architecture sont particulièrement importants dans sa proposition théorique. Or, Careri élabore sa réflexion en fonction de

³⁵⁰ On doit distinguer une esthétique de la marche par rapport aux études récentes, diverses et actuelles sur la marche urbaine.

³⁵¹ Davila, T. (2002). *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*. Paris. Éditions du Regard.

³⁵² Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Paris. Flammarion.

³⁵³ Careri, F. (2013). *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*. Paris. J. Chambon; Arles. Acte Sud.

³⁵⁴ Davila, T. (2002). *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*. Paris. Éditions du Regard.

³⁵⁵ Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Paris. Flammarion.

³⁵⁶ Careri, F. (2013). *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*. Paris. J. Chambon; Arles. Acte Sud.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ L'esthétique relationnelle peut comporter une mobilité urbaine ainsi que des déplacements à pied. De nombreuses performances artistiques, qui se rattachent à l'esthétique relationnelle, ont été réalisées dans différentes villes. Je pense, entre autres, aux filatures de Sophie Calle (*Filatures parisiennes*, 1978-1979; *Suite Vénitienne*, 1980; *La filature*, avril 1980). L'esthétique relationnelle comprend un lien social entre l'artiste et la personne qui participe, directement ou indirectement, à la prestation. Par rapport à cette notion : Bourriaud, N. (2001). « La forme relationnelle ». Dans *Esthétique relationnelle*. Dijon. Les presses du réel. 11-41.

trois démarches dans *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*³⁵⁹ : l'Anti-Walk, le Land Walk et la Transurbance. L'Anti-Walk représente les pratiques déambulatoires des dadaïstes jusqu'à l'Internationale situationniste. Le Land Walk évoque les pratiques qui ont transformé le territoire (par exemple, le land art). La Transurbance exprime plusieurs formes de déambulation ou de dérive dans l'espace urbain (par exemple, celle des situationnistes). Careri aborde la démarche des artistes qui ont une pratique esthétique et politique de la marche. Le paysage, rural ou urbain, est souvent intégré dans le cadre de ces pratiques artistiques.

Je fais allusion, d'une manière brève et élargie, aux diverses formes de mobilité artistique qui ont été étudiées et documentées dans les ouvrages d'historiens et de critiques d'art. Des performances réalisées par des artistes dans les rues de New York, de Paris, de Montréal ou de Mexico ont intégré le geste de la marche. Or, il faut distinguer les mobilités urbaines et les mobilités artistiques. Les premières sont les façons de circuler dans la ville, tandis que les secondes sont les façons de proposer par la marche une déambulation urbaine sous-entendant un projet ou une démarche artistique. La recherche actuelle en études urbaines me semble se pencher davantage sur la question du piéton³⁶⁰. D'ailleurs, l'actualité³⁶¹ sur les enjeux de piétonnisation à Montréal est foisonnante. Enfin, l'esthétique de la marche ou la dimension artistique de la marche semble moins abordée et s'inscrit dans un paradigme non fonctionnaliste.

2.7.2 La traversée, la mobilité, l'itinéraire

Les écrits de Régine Robin, qui portent sur l'idée de « traversée » dans les mégapoles du monde, amènent une acception bien particulière de la marche urbaine, à partir d'une posture minoritaire comme intellectuelle qui « performe » dans de vastes espaces urbains. Dans *Mégapolis*, Robin mentionne le mot « traversée » de façon récurrente pour caractériser ses déambulations dans diverses mégapoles du monde. La notion de traversée dont traite l'auteure dans certains de ses écrits est celle d'un flâneur des villes, en quête de découvertes et de rencontres. Robin, en tant que « performeuse » des villes, sillonne avec ses pieds les grandes métropoles du monde. Qu'il s'agisse de New York, Buenos Aires, San Francisco, Londres ou Tokyo³⁶², elle traverse les territoires urbains de ces mégapoles en fréquentant les transports publics ou en se déplaçant

³⁵⁹ Careri, F. (2013). *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*. Paris. J. Chambon; Arles. Acte Sud.

³⁶⁰ Je propose une ressource parmi les écrits plus récents sur les enjeux piétonniers : Fériel, C. (2022). *La ville piétonne. Une autre histoire urbaine du XX^e siècle?* Paris. Éditions de la Sorbonne.

³⁶¹ Il s'agit des articles de presse consultés sur le sujet entre 2019 et 2025.

³⁶² Il s'agit des mégapoles traversées et abordées par Régine Robin dans son ouvrage *Mégapolis*.

à pied. La traversée se produit au hasard des rencontres et des situations. Elle comporte des risques, mais aussi de la spontanéité et de l'aventure. Ses traversées se produisaient de manière aléatoire ou à la recherche d'indices ou d'individus. Dans *La Québécoise*³⁶³, « qui est à sa façon une dérive dans les rues de Montréal »³⁶⁴, on découvre son intérêt pour Montréal par les personnages qui apparaissent et fréquentent divers quartiers (dont Outremont, qu'elle a habité et arpenté) et espaces propices à la déambulation.

Je propose ainsi de considérer une traversée comme une manière de parcourir la ville ainsi que de la découvrir sous de nombreux angles et sur une vaste superficie. Celle-ci n'est pas nécessairement traversée de manière linéaire; une traversée peut être constituée de bifurcations, d'arrêts, de circonvolutions ou de retours sur les pas du marcheur. Les frontières sont poreuses; la géographie des villes et des mégapoles est multiforme. La traversée, par les ruelles, par les rues ou par les boulevards, suppose de marcher dans des environnements variés. Les villes sont stratifiées : différentes lignes, segmentations et délimitations sont à concevoir. Il importe de les découvrir en marchant ou en voyageant par l'intermédiaire des transports collectifs. La traversée d'une ville peut signifier de voyager de part en part des limites établies de la cité. Celle-ci peut s'effectuer par un déplacement qui s'apparente à la flânerie ou à la dérive. Or, une traversée ne s'effectue pas nécessairement à pied : elle peut se produire en voiture ou taxi, en autobus, en tramway, à vélo, etc. Elle se rapproche thématiquement de la dérive des situationnistes, car les hasards et les situations de rencontre peuvent se multiplier. On la traverse pour la découvrir ou par pure curiosité. Elle n'est pas qu'un déplacement strictement fonctionnel ou banal d'un bout à l'autre d'une ville, d'une métropole ou d'une mégapole. Les mots clés comme circulation, fluidité, mobilité peuvent être explorés quand il s'agit d'aborder la traversée. La circulation sur les routes, les chemins ou les voies publiques peut se produire dans une traversée. La circulation des voitures et des camions et le sifflement qu'ils émettent lorsqu'ils sont en mouvement font partie du décor sensoriel. Le mot « circulation » porte d'ailleurs différents sens, mais son synonyme le plus proche est celui de transport. En contexte urbain, j'aperçois la fluidité dans le va-et-vient des foules et dans la circulation des transports routiers, au cœur des différents segments de la ville où les humains et les animaux circulent et se déplacent. La mobilité est cette capacité de circulation et de déplacement dans différents espaces, dont ceux de la ville. Selon Marc Augé,

³⁶³ Robin, R. [1993] (2019). *La Québécoise*. Montréal. Bibliothèque québécoise [XYZ].

³⁶⁴ Robin, R. (2009). « Du flâneur au nomade ». Dans *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*. Paris. Stock. 90.

Penser la mobilité dans l'espace, mais être incapable de la concevoir dans le temps, telle est finalement la caractéristique de la pensée contemporaine prise au piège d'une accélération qui la sidère et la paralyse. Mais, pour cette raison même, c'est dans l'espace qu'elle trahit d'abord son infirmité. Devant l'émergence d'un monde humain consciemment coextensif à la planète tout entière, tout se passe comme si nous reculions devant la nécessité de l'organiser, en nous réfugiant derrière les vieilles divisions spatiales (frontières, cultures, identités) qui jusqu'à présent ont toujours été le ferment actif des affrontements et des violences³⁶⁵.

L'accélération et la mobilité sont aujourd'hui prises en compte dans une même logique d'un monde de vitesse, dont les espaces sont changeants, réaménagés et redimensionnés. Les promoteurs participent à cette accélération de la disparition du bâti ancien et de l'apparition de nouvelles infrastructures, de nouveaux complexes monumentaux et d'architecture simplifiée et banalisée, dans une logique de la croissance infinie. La circulation dans les villes peut se complexifier lorsque les blocages de la circulation entraînent des scénarios variés. Ces entraves limitent la fluidité et occasionnent des variations de la mobilité urbaine, car les usagers des routes sont contraints de modifier leur trajectoire. La mobilité porte son lot de risques, d'aléatoires et d'accidents. Plus l'industrie capitaliste produit des biens de consommation, plus les vitesses redoutables l'attirent et plus elle semble confrontée à des incidents susceptibles de sembler des plus inattendus et des plus graves.

Mais selon cet accroissement des vitesses facilitant la touristification, Montréal n'est pas une ville-musée, car plusieurs de ses anciens quartiers furent victimes de démolition sous l'administration du maire Jean Drapeau. Des chantiers colossaux et anarchiques l'ont transformé depuis la Révolution tranquille. La marche devient nécessaire pour comprendre les transformations radicales qui se sont opérées au cours des années. Mais comment déambuler dans Montréal sensiblement comme une déambulation dans une ville-musée, voire Venise? Comment penser la déambulation dans les arrondissements montréalais protégés par rapport à ceux qui ne le sont pas? Comment s'effectuent les itinéraires dans une ville qui, dans son vaste ensemble, n'a pas été muséifiée?

Dans une ville qui ne possède aucun quartier patrimonialisé ou qui comporte un ou plusieurs quartiers patrimonialisés, la marche s'exerce différemment dans ces espaces urbains singulièrement configurés et aménagés. Le marcheur peut se sensibiliser aux lieux dénaturés, aux vestiges ou aux espaces quelconques ou en friche. Il peut tenter de déceler les améliorations qui ont été apportées dans des secteurs du patrimoine bâti où la patrimonialisation suit son cours. Cette marche donne lieu bien plus au goût de

³⁶⁵ Augé, M. (2009). *Pour une anthropologie de la mobilité*. Paris. Éditions Payot et Rivages. 85-86.

l'exploration et de l'aléatoire qu'à une marche dans une ville-musée, où la patrimonialisation touristique est à son comble, où les parcours sont balisés et définis et où il est probablement plus difficile de flâner à cause de l'omniprésence des touristes qui limite la possible concrétisation des démarches singulières. La marche adopte une valeur esthétique dans une telle ville et l'itinéraire devient artistiquement engagé. L'itinéraire participe à sa cinétique³⁶⁶. La réflexion sur la ville et sur son patrimoine suppose de penser à la mobilité des êtres et des choses. L'itinéraire qui engendre cette mobilité, c'est-à-dire ce déhanchement du corps d'un piéton, d'un artiste ou d'un intellectuel, est intégré dans son univers bâti et dans son cadre architectural. Une telle réflexion s'attarde à la lenteur des promeneurs qui l'arpentent d'une façon singulière, en portant une attention à l'architecture et aux signes urbains. Enfin, la marche est assimilée à une expérience sensorielle. Elle favorise l'acquisition d'une sensibilité propre à la ville, car elle semble stimuler la mémoire et la perception esthétique, voire sensorielle. Le corps mobile du marcheur est saisi par la démesure de la ville à travers laquelle il déambule. Pour le marcheur, elle est constituée de nombreuses significations qui sont données à voir. Les éléments (bâtiments, rues, foules...) qui la composent peuvent être étudiés en fonction des mots-outils suivants : traversée, mobilité et itinéraire.

Dans les villes, les mouvements des piétons, de la foule et des voitures deviennent récurrents et s'harmonisent dans un chaos organisé et structuré. Le mouvement accéléré, cadencé, le bruit des voitures, des sirènes : voilà des éléments visuels ou sonores que l'on capte en marchant ou même en étant assis, par exemple en dégustant un café dans un restaurant dont la vue donne sur la rue Saint-Urbain. Parfois, ce mouvement est étourdissant, car il y a beaucoup de va-et-vient, d'agitation et d'excès de vitesse. Pour penser la mobilité dans la ville, à laquelle je songe sous différents angles, je fais allusion à l'idée de mobilité proposée dans un article³⁶⁷ de John Urry. La question du mouvement devient alors une affaire de ville, bien que sa forme ait évolué radicalement de décennie en décennie. Mouvement et vitesse sont attirés par une même force attractive. Un ouvrage³⁶⁸ de Paul Virilio a contribué à ma réflexion sur la vitesse dans les villes. Virilio, à son époque, critiquait cette tyrannie de la vitesse. Pourtant, l'époque actuelle, en Occident, est soumise à une vitesse impitoyable et dramatiquement incrustée dans toutes les sphères de notre vie sociale. Pourrait-on dire que la course, comprise aussi au sens d'une marche accélérée, a succédé à la marche en ville? Car j'émetts l'hypothèse que l'on coure sans relâche (les facteurs et livreurs d'Amazon)

³⁶⁶ « Qui met en mouvement » ou « qui est en mouvement ». Voir Souriau, É. Souriau, A. (dir.). (1990). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris. Presses universitaires de France. 387-389.

³⁶⁷ Urry, J. (2005). « Les systèmes de la mobilité ». Dans *Cahiers internationaux de sociologie*. 1. 118. 23-35.

³⁶⁸ Virilio, P. (1989). *Esthétique de la disparition*. Paris. Galilée.

travaillent « au pas de course ») et que l'on ne reconnaît pas la cause exacte de ce rythme effréné tandis que l'on est confronté à une impasse civilisationnelle. Les pratiques esthétiques de la marche vont souvent à l'encontre de cette vitesse, car elles supposent la lenteur, la contemplation et la résistance face au système politique qui exige rentabilité et productivité de la part des citoyens. Virilio constatait le danger de la vitesse particulièrement en lien avec les télécommunications. Il annonçait qu'il fallait critiquer la technique susceptible d'asservir les humains. Les technologies, toujours selon Virilio, pourraient comporter une part de risque et, par ailleurs, entraîner divers accidents³⁶⁹. Il est clair, pour moi, que la flânerie du XIX^e siècle vient s'opposer à la tyrannie de la vitesse induite par la société de consommation actuelle. Mais, en fait, qu'est-il advenu de la flânerie au XXI^e siècle? La méfiance envers la vitesse est présente dans l'œuvre de Virilio, car la vitesse peut être à l'origine d'une décadence des humains et de leur environnement.

2.7.3 Les modes de la marche : errance, nomadisme, flânerie, dérive

J'établirai des nuances entre ces notions pour montrer que les modes de la marche peuvent varier en fonction des œuvres des artistes qui demeurent, somme toute, diversifiées. Dans cette étude, l'errance est l'un des modes de la marche. L'errance des groupes nomades est associée à leurs déplacements et à la recherche de nourriture, mais ce type d'errance est organisée et planifiée en fonction des saisons. Par ailleurs, les groupes se déplacent en bandes. Il peut exister des errances individualisées. Dans ce cadrage conceptuel sur la marche urbaine, l'errance³⁷⁰ est plutôt pensée à partir de l'action de marcher sans but et au hasard dans la ville, ce qui la réduit à un temps et à un espace particulier. Ce qui m'amène à distinguer l'errance du nomadisme. Si la logique du déplacement pédestre s'applique aux deux notions, la première est le fruit du hasard et la seconde est de nature plus organisée. Mais qui sont les nomades de la ville d'aujourd'hui ? Des artistes ou des groupes de piétons qui sillonnent leur cité et qui l'arpentent dans le but de la découvrir ou des itinérants en perpétuelle quête de nourriture ? Aujourd'hui, le nomadisme concerne ceux qui parcourent la ville, en quête de beauté, de relations et de territoires infréquentés, réaménagés ou en friche. Retrouve-t-on un peu d'errance dans ce qu'on pourrait qualifier de nomadisme urbain ?

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ Dans mes recherches antérieures, j'avais proposé trois formes d'errance : axiologique, fantomatique et poétique : la forme axiologique pour une opposition de valeurs; la forme fantomatique pour l'effacement des dépossédés; la forme poétique pour l'artiste engagé dans une vie pleinement artistique. En outre, l'errance peut être perçue sous sa forme négative comme sous sa forme positive. Celle-ci a deux racines (*errare* et *iterare*) qu'il faut étudier pour approfondir ce concept. Sa racine *errare* apporte la dimension de l'erreur et sa racine *iterare*, la dimension du projet initiatique.

Je souhaite maintenant aborder un autre mode de la marche urbaine qui met en perspective le corps en mouvement, soit celui de la flânerie. Tandis que les flâneries balzacienne ou baudelairienne des XVIII^e et XIX^e siècles disparaissent, sous leurs formes initiales, la randonnée, qu'elle soit urbaine, rurale ou alpine, leur succède et devient un bien de consommation rêvé et mis en marché par l'industrie touristique. La flânerie baudelairienne pensée par Benjamin se positionnait contre le désir de consommation, même si paradoxalement la flânerie à cette époque était réservée à une élite privilégiée. La vitesse des activités quotidiennes réduit la capacité d'étonnement, d'émerveillement ou de contemplation dans les mondes capitalistes antiécologiques et décadents par rapport à l'éthique environnementale et au dérèglement climatique. La flânerie dans un tel contexte devient de plus en plus difficile. Les derniers flâneurs sont des résistants de ce monde en perdition. Mais existent-ils vraiment en tant que « post-flâneurs »³⁷¹? Peut-être que les derniers vestiges de la flânerie se trouvent dans la théorie de la dérive³⁷² des situationnistes, dont Guy Debord fut l'éminent représentant. La pratique de la dérive au hasard des événements et avec la spontanéité des aventures urbaines, en guise de pratique d'anti-Walk ou d'anti-randonnée³⁷³, est une façon de redécouvrir des espaces urbains et des éléments de patrimoine urbain à revisiter à pied. Ces pratiques de la marche (en modes de dérive ou de flânerie) constituent la rareté de notre époque. Les modes de la marche les plus en usage (la randonnée et le pèlerinage) font partie d'une économie entrepreneuriale, cléricale, commerciale ou nationale, associée à l'industrie touristique, mais aussi en vogue dans les villes qui veulent reverdir leur image.

La marche devient essentielle à celles et ceux qui désirent contempler la ville et comprendre son histoire. Flâner ou nomadiser dans un monde marqué par la vitesse de l'information et des modes de vie en accéléré est complexe, mais la flânerie devrait pourtant s'imposer aujourd'hui comme une forme d'activisme contre le système capitaliste, voire comme un contre-modèle de la société de consommation. Il existe encore des poches de résistance où des individus flâneurs investissent les espaces de production ou de communication du capitalisme, entre autres dans de plus petites villes qui n'ont pas encore été prises d'assaut par l'éclatement périphérique des centres urbains.

³⁷¹ Robin, R. (2009). « Du flâneur au nomade ». Dans *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*. Paris. Stock. 103.

³⁷² Debord, G. [1956] (2006). « Théorie de la dérive ». Dans *Les Lèvres nues (no 9)*. Paris. Quarto Gallimard. 251-257.

³⁷³ Careri, F. (2013). *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*. Paris. J. Chambon; Arles. Acte Sud.

2.8 Conclusion préliminaire

Dans ce chapitre consacré au cadre théorique, j'ai abordé la notion de patrimoine, ses définitions et ses origines. J'ai présenté différents points de vue théoriques et critiques avant de proposer un historique et une perspective théorique de la notion de patrimoine urbain. J'ai abordé brièvement ses origines, ses significations, et j'ai exposé une littérature récente de la notion qui a été principalement produite en France et au Québec. Ce qui m'a amené aux idées de patrimonialisation de l'urbain ainsi que de paysage urbain. J'ai signifié que le patrimoine urbain m'apparaît fusionné aux espaces de la ville. Associé aux patrimoines bâti et architectural, il englobe différents éléments structurants de la métropole québécoise. J'ai traité de la notion de patrimoine urbain en relation avec la ville choisie : Montréal. Quant à la notion de ville sensible abordée principalement par Pierre Sansot, elle est étudiée en fonction des différents aspects intrinsèques à la sensibilité urbaine. Les aspects traités sont liés aux espaces, lieux et sensorialités. Je fus passionné par l'idée de ville cinéma proposée par Régine Robin pour signifier qu'à Montréal on se situe plutôt dans une période postérieure par rapport à laquelle émerge l'idée de « ville sensible ». Je poursuis avec la notion de marche urbaine, en me penchant sur une revue de littérature des écrits sur le thème. Puis, je présente des définitions de la notion de marche urbaine en focalisant sur les écrits essentiels d'auteurs tels que Walter Benjamin, David Le Breton et Régine Robin. J'aborde les relations entre celle-ci et le patrimoine urbain. Je traite de la notion à Montréal. Je propose différents modes de déplacement dans la ville. Je termine ce chapitre en focalisant sur l'expérience artistique dans une ville sensible : Montréal, en déclinant différents termes tels que l'esthétique de la marche, l'itinéraire, la traversée, etc. Éclairé par ce cadrage, et l'ensemble des notions clés qui s'y déclinent, le prochain chapitre met à plat ma méthodologie de recherche dans son ensemble, ainsi que la méthode d'analyse des éléments du corpus. Ce qui amène aux analyses, œuvre par œuvre : films, vidéos, performances et expériences artistiques.

CHAPITRE 3

MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE ET ANALYSE DES ŒUVRES

Dans ce troisième chapitre sont présentées la méthodologie de recherche et la méthode d'analyse³⁷⁴. Suivent les analyses des œuvres. Celles-ci sont étudiées en fonction de catégories et en respectant cet ordre : films, vidéos, performances et expériences. Par leur apport documentaire, elles offrent des points de vue qui éclairent la connaissance visuelle de Montréal. Conséquemment, l'imaginaire urbain des regardeurs de ces œuvres tend à s'enrichir.

3.1 Méthodologie de recherche et méthode d'analyse

Ma méthodologie de recherche s'organise en fonction d'une sélection de films, de vidéos et de performances puisés d'un grand ensemble d'œuvres dont j'ai fait moi-même la découverte et qui révèlent des pans de Montréal. En temps de pandémie, j'ai effectué principalement mes recherches initiales sur le site Web de la BANQ, sur la plateforme Vithèque de Vidéographe, sur le site Web de l'ONF et à l'aide du moteur de recherche Sofia de la bibliothèque de l'UQAM. Puis, à partir du printemps 2023, j'ai procédé en effectuant une cueillette d'archives rattachées à des films et à des vidéos disponibles à la Médiathèque de la Cinémathèque québécoise. Les archives sur les films ou les vidéos m'ont donné plusieurs occasions de découverte d'une documentation variée sur les œuvres. Les lectures effectuées dans des ouvrages plus généraux (*Dictionnaire de muséologie* ou Dictionnaires du cinéma québécois) ou dans des ouvrages plus particuliers (sur le cinéma, la vidéo ou la performance artistique) sont un aspect de ma méthodologie de recherche. Le travail documentaire (articles de périodiques, journaux, ouvrages collectifs, dossiers institutionnels, archives personnelles léguées aux institutions) est essentiel dans ma démarche méthodologique pour comprendre les œuvres. On peut remarquer chez moi un désir d'agglutiner des objets divers dans un même corpus, dans l'objectif de les faire dialoguer et de faire voir Montréal sous divers angles (surtout artistique, esthétique et historique).

³⁷⁴ J'aimerais préciser que j'ai adopté le principe de ne jamais recourir à l'intelligence artificielle, notamment au logiciel ChatGPT, ni dans le cadre de la recherche ni dans le contexte de l'analyse des œuvres dans cette thèse. J'adhère à l'idée d'un « je » authentique, le « je » personnalisant le chercheur autonome qui prend ses distances du support de l'IA. Je crois avoir utilisé consciemment le « je » tout au long de ce travail et renoncé au « nous » normalement prescrit dans l'exercice de rédaction d'une thèse, parce qu'il s'agit bien du « je » du chercheur (et marcheur) en formation. Pour moi, le travail d'originalité et d'innovation qui en découle se réalise sans le recours à ces interfaces qui modifient grandement son rapport à la recherche, à la création des idées (ou des concepts) ainsi qu'à l'effort soutenu qu'exige l'activité de l'écriture.

Mon analyse est à la fois visuelle et cinématographique : elle porte sur des images fixes ou des séquences de films ou de vidéos que j'examine. Les séquences ou les images choisies sont révélatrices d'une présence de Montréal, de ses différents espaces, de ses paysages ou de ses signifiants urbains. Par ailleurs, elles peuvent évoquer des enjeux patrimoniaux. Dans ce troisième chapitre, ce sont également des performances artistiques réalisées dans Montréal qui sont décodées à l'aide d'une documentation visuelle : principalement des photographies. J'ai réalisé l'analyse des images en effectuant une brève description des segments ou des plans choisis, suivie d'une étude attentive (une analyse interprétative et visuelle) de plans ou de séquences et de l'aspect discursif qui s'est rattaché, s'il y a lieu, à ces éléments sélectionnés mis à l'examen.

3.1.1 Approche interdisciplinaire et perspective intermédiaire

J'aimerais préciser à cette étape ce que j'entends par intermédialité et par interdisciplinarité pour aborder l'analyse des œuvres audiovisuelles et artistiques. François Jost fait remarquer que l'intermédialité vaut autant pour les médias que pour les concepts déployés dans ce cadre théorique et cette analyse³⁷⁵. Néanmoins, résume-t-on, « la première vertu heuristique du concept est celle de la narratologie comparée »³⁷⁶.

La diversité des médias peut donc être pensée sur deux modes : l'un, qui est celui de Schæffer, que j'appellerai ségrégationniste, qui s'efforce de montrer que chaque média a une spécificité telle qu'il impose des concepts inexportables, et l'autre, celle que j'ai mise en œuvre sous le nom de narratologie comparée, que j'appellerai heuristique, puisqu'elle consiste à faire varier en extension et en compréhension des concepts peu ou prou universels³⁷⁷.

Je comprends la notion d'intermédialité dans le sens des relations entre les différents médias de mon corpus : films, vidéos, performances et textes variés. « Le passage d'un média à l'autre devient une démarche heuristique nécessaire à la construction d'une relation intelligible entre des causes et des effets. »³⁷⁸ Or, cette approche intermédiaire s'apparente-t-elle à une perspective sémiotique ? Par rapport au second mode d'intermédialité décrit par Jost, je déduis qu'elle aide à faire dialoguer, ou comparer, les médias entre eux plutôt que de focaliser sur des signifiants dans une seule œuvre. Donc, elle contribue à enrichir le corpus à l'étude par sa dimension interdisciplinaire.

³⁷⁵ Jost, F. (2005). « Des vertus heuristiques de l'intermédialité ». Dans *Intermédialités. Intermediality*. 6. 109-119.

³⁷⁶ *Ibid.* Résumé de l'article.

³⁷⁷ *Ibid.* 116.

³⁷⁸ *Ibid.* 119.

Je cherche des liens probants entre les œuvres, car celles-ci jouent un rôle important en tant que médias : elles donnent la possibilité d'un enrichissement supplémentaire sur le patrimoine et l'environnement urbains de Montréal et sur la configuration de la ville à partir des années 1960 au Québec. Les images sélectionnées, fixes ou animées, révèlent des aspects parfois oubliés ou méconnus de Montréal. L'intermédialité est en somme une approche qui facilite a priori une étude croisée des œuvres d'art. Effectivement, lorsque j'explore l'intermédialité, je réalise qu'il y est souvent à la base de la question de l'interdisciplinarité. Mes recherches évoluent dans les champs du patrimoine et de la muséologie; toutefois elles évoluent davantage dans le premier champ que dans le second, en établissant des liens avec les disciplines dont les objets concernés sont scrutés dans cette étude. Par ailleurs, des idées sont parfois empruntées à différentes disciplines des sciences humaines (urbanisme, sociologie urbaine, histoire de l'art).

Mon corpus est composé de plusieurs objets artistiques, dont les relations jusqu'à maintenant demeurent à tisser. L'intermédialité devient alors plus qu'une approche, mais une méthode pour faire en sorte que la recherche puisse juxtaposer des œuvres diverses et de les lier par une idée ou par un thème plus englobant. J'emprunte ainsi un regard et une posture de recherche intermédiaire³⁷⁹. Elle consiste en une analyse de divers objets artistiques qui font en sorte d'en éclairer d'autres, et bien entendu, de les décrire et de les comparer. Les croisements deviennent nécessaires, car ils engendrent des relations entre les médias de mon corpus : films, vidéos et performances. Parfois, ces performances réalisées dans la ville, je les qualifierais d'expériences sociologiques, mémorielles ou éphémères. D'ailleurs, ce regard des cinéastes et des vidéastes sur la ville de Montréal a une possible dimension sociologique, parce qu'il semble prendre en considération l'humain dans son organisation sociale. L'aspect mémoriel se rattache aux réminiscences des performances artistiques, souvent évanescences, mais qui ont laissé des traces en fonction desquelles les artistes ont pu documenter leur démarche artistique. La dimension éphémère concerne essentiellement les œuvres d'art performance ou d'art vidéo.

L'approche intermédiaire se rattache à une perspective interdisciplinaire plutôt qu'à une perspective multidisciplinaire. Dans un chapitre intitulé « Multidisciplinarité et doctorat » d'un ouvrage collectif,

³⁷⁹ Viva Paci, dans la série de courts essais vidéo qu'a produit le Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les technologies (CRIalt, cf. la série *Cap sur l'intermédialité*) de l'Université de Montréal, qualifie d'intermédiaire -de manière plus générale- le regard que le chercheur pose sur ses objets. Cf. Paci, V. (2021). *Intermédialités*. Follies. <https://crialt-intermedialite.org/intermedialite-follies/>

l’auteure Emmanuelle Berheim établit une distinction entre interdisciplinarité et multidisciplinarité³⁸⁰. L’art de manier des outils théoriques de disciplines diverses ne se compare pas à la capacité d’être compétent dans différents domaines, d’avoir suivi différentes formations universitaires ou de maîtriser et de mettre en pratique le savoir de plusieurs disciplines.

L’interdisciplinarité est le plus souvent conceptualisée comme une pratique de recherche par laquelle les chercheurs empruntent ponctuellement des outils méthodologiques ou théoriques provenant de différentes disciplines. Elle implique nécessairement l’ancrage des chercheurs dans une discipline unique, s’opposant ainsi à la multidisciplinarité, qui suppose l’acquisition et la maîtrise des spécificités de plus d’une discipline. Ce qui caractérise le chercheur multidisciplinaire, c’est justement un ancrage disciplinaire hétérogène et une capacité à composer avec différentes disciplines³⁸¹.

Je remarque des nuances à apporter entre interdisciplinarité et multidisciplinarité, mais contrairement à la distinction entre les deux termes évoqués par Berheim, je ne vois pas comment ils peuvent s’opposer complètement. Je suggère plutôt que ma trajectoire, en tant que jeune chercheur, est liée à une perspective multidisciplinaire; par contraste, ma méthodologie de recherche est interdisciplinaire, car elle s’intéresse à des outils et à des emprunts conceptuels dans différentes disciplines constituées propres à établir des liens pluriels et stimulants entre les théories évoquées et déployées dans mon cadre théorique. Elles sont intégrées de manière plus précise dans les champs de spécialisation du patrimoine et de la muséologie. Pour cette recherche, l’angle théorique le plus perméable au champ patrimonial est celui des études urbaines, car ce champ disciplinaire se situe au carrefour de toutes les composantes urbaines à explorer et à étudier.

3.1.2 Étude intermédiaire et interprétative des œuvres

Dans cette recherche consacrée au patrimoine urbain et à la marche urbaine, une approche intermédiaire est proposée telle qu’annoncée précédemment. Cette approche est associée à une étude croisée des œuvres artistiques, distinctes par leur genre ou leur format. Je les rattache entre elles en fonction des notions clés (patrimoine urbain, ville sensible, marche urbaine) de mon cadre théorique. Pour consolider cette perspective intermédiaire dans ma recherche, j’établis des stratégies discursives et interprétatives. En ayant recours à la discursivité, et donc en lien avec les textes sur lesquels je me penche, je peux m’assurer d’explorer les relations entre la marche et le patrimoine urbains, de nommer les notions opérationnalisées dans cette étude et de faire référence aux passages les plus judicieux de la documentation recueillie.

³⁸⁰ Berheim, E. (2016). « Multidisciplinarité et doctorat ». Dans *La thèse. Un guide pour y entrer... et s’en sortir*. Presses de l’Université de Montréal. Montréal. 315-327.

³⁸¹ *Ibid.* 315-327.

L'analyse discursive des textes choisis jette un éclairage sur ce qui a déjà été écrit à propos des œuvres sélectionnées. Pour la plupart d'entre elles, je révèle les idées les plus importantes et les citations qui me semblent les plus enclines à soutenir mon argumentaire. L'analyse visuelle et interprétative porte sur des segments d'œuvres constituant mon corpus et comporte un volet sur les images en mouvement. L'analyse interprétative de séquences ou de plans illustrant Montréal, à partir de films ou de vidéos, s'inspire d'une méthode d'analyse cinématographique de photogrammes ou de séquences. Elle porte également sur des textes rattachés aux performances artistiques. La perspective employée devient une étude de fragments textuels qui s'ajoute et s'imbrique à même l'analyse cinématographique des images en mouvement (films, vidéos, certaines performances). Ces stratégies discursives et interprétatives ont un objectif double : mettre en valeur le patrimoine urbain d'une métropole comme Montréal et observer le mouvement en ville, dont celui de la performance artistique ou du simple déplacement à pied d'un citoyen dans un film, et voir comment ce mouvement s'articule dans l'espace urbain.

L'analyse des œuvres s'effectue en scrutant les images, fixes ou en mouvement, les signes urbains et les éléments de patrimoine propres à la ville. L'analyse théorique des œuvres manuscrites (transposition écrite et mise en récit d'expériences de déambulation urbaine) se réalise sensiblement de la même façon, c'est-à-dire en repérant des passages clés à propos de Montréal en fonction des contextes de marche vécus par les auteurs. L'interprétation des images s'appuie sur des connaissances en histoire de l'art et en histoire du cinéma. La dimension patrimoniale doit être envisagée dans ce cadre; elle doit d'ailleurs prendre en compte une constellation de connaissances en matière de patrimoine bâti, d'architecture urbaine et d'urbanisme. L'interprétation des textes et des images consiste, d'une part, à prendre en compte les significations dont elles sont chargées et, d'autre part, à les décoder et à les analyser de façon à découvrir l'urbanisme et le patrimoine urbain montréalais. Cette analyse des œuvres s'effectue par le biais d'une méthode d'analyse rigoureuse de segments ciblés en fonction de leur valeur archivistique intrinsèque et de leur évocation de l'urbanité montréalaise. Qu'ont-ils à dire sur la ville? Que signifient-ils en matière de patrimoine urbain? Donc, cette méthode interprétative inclut une lecture à la fois descriptive et analytique des œuvres qui abordent et représentent la ville de Montréal.

3.1.3 Analyse cinématographique des œuvres audiovisuelles

L'analyse cinématographique des œuvres audiovisuelles, caractérisée par une méthode interprétative, offre l'occasion de mettre en lumière le patrimoine urbain de la ville de Montréal par les images en mouvement liées au cinéma et à la vidéo. L'étude des documents et des archives rattachées aux œuvres mises à

contribution dans cette thèse sert l'analyse des séquences et des plans. Les œuvres analysées peuvent être comparées à des documents à explorer, à examiner et à décrypter pour leurs valeurs documentaire, esthétique, sociologique ou historique. La dimension archivistique de ces documents est essentielle dans ce processus de reconnaissance des œuvres parfois plus méconnues ou oubliées par des générations qui se succèdent au cours des décennies. Enfin, l'analyse du mouvement propre au cinéma (déplacements d'une caméra ou d'un caméscope, effets visuels engendrés par le montage ou la postproduction) pourrait être mise en parallèle avec l'étude du mouvement engendré par la marche en ville.

3.2 Approfondissement de la méthodologie de recherche

La méthodologie de recherche doit être pensée et approfondie en fonction des perspectives et de la posture de recherche, mais également à partir de la documentation et des archives qui donnent accès à la connaissance du sujet investi. Selon moi, elle concerne l'ensemble du travail effectué en amont, c'est-à-dire avant le commencement des analyses. Elle s'applique principalement à la documentation et aux dossiers afférents à mon travail de recherche documentaire et de collecte des archives.

3.2.1 Perspectives de recherche

La perspective qui est proposée dans ce travail porte essentiellement sur le patrimoine urbain. Comment penser la notion à partir des images fixes et animées ? Dans le sens de sa double articulation sur l'urbanité et sur la ville, elle doit être interrogée sur le plan méthodologique. Avec quels angles d'approche ? Quelles orientations à définir ? Quels paramètres à déterminer ? Ces questions font partie de la méthodologie pour alimenter un processus de réflexion sur le patrimoine urbain ainsi que sur les relations qui ont été tissées avec les autres notions abordées dans mon cadre théorique. La recherche en patrimoine a été effectuée de façon élargie pour tenter d'ouvrir les horizons de ce champ d'études. Découlant de la première, la recherche sur le patrimoine urbain fut ainsi prise en compte. Selon mes recherches, la réflexion sur des questions de patrimoine urbain signifie de penser à des considérations d'ordre philosophique, sociologique, historique et humaine.

La sociologie urbaine, en tant que discipline influente dans cette recherche et à laquelle j'emprunte certaines idées, sera intégrée partiellement et en complémentarité avec les études patrimoniales et urbaines. En effet, les outils théoriques de la discipline font en sorte de mieux comprendre et d'étudier les composantes patrimoniales de la ville. Les perspectives de recherche sont variées et aident à établir des relations avec le patrimoine urbain, comme l'aspect déambulatoire, le mouvement et l'anonymat dans les

rues. La composition de la ville prête mon attention du fait de sa morphologie. Je me suis inspiré entre autres des écrits de Hervé Marchal et de Jean-Marc Stébé pour comprendre globalement les fondements de la sociologie urbaine³⁸². Des précurseurs allemands, comme Georges Simmel³⁸³ et Siegfried Kracauer, ont apporté des réflexions innovantes sur la ville et ont fait part d'une dimension sensorielle ou sensible. Plus tard, des auteurs comme Pierre Sansot³⁸⁴ ont abordé la ville sensible. Régine Robin fut admirative des écrits de ces auteurs allemands, car ils sont parmi les premiers à exprimer l'expérience sociologique des espaces urbains. Dans cette lignée théorique, le théoricien et le philosophe des villes Thierry Paquot fait également part de ses réflexions et de ses expériences urbaines dans plusieurs de ses écrits³⁸⁵ sur les villes. Ce regard théorique dans la sociologie ou la philosophie urbaine facilite l'étude des œuvres qui portent en elles une dimension urbaine. Grâce à la sociologie urbaine, des idées ou des notions qui servent à l'analyse des images et des textes de mon corpus sont déployées. En même temps, la ville comporte une dimension psychologique importante que Siegfried Kracauer révèle dans sa notion d'étrangeté³⁸⁶. Il est difficile de faire abstraction des théories de cette discipline quand il est question de sensorialité³⁸⁷ ou d'émotionnalité³⁸⁸. Par ailleurs, les liens entre sociologie et psychologie sont fort intéressants, mais je ne commente pas l'aspect psychologique qui pourrait prendre une place importante. La sociologie urbaine aide sans doute à mieux comprendre des phénomènes ou des comportements sociaux qui se produisent dans la cité urbaine. Elle tisse des liens avec le champ du patrimoine et avec les représentations cinématographiques et vidéographiques de la ville en focalisant, par exemple, sur les déplacements des citadins ou sur certains espaces urbains, que ceux-ci soient culturels, historiques, naturels, commerciaux ou industriels. L'étude du patrimoine urbain outillé par la sociologie urbaine apporte un nouveau point de vue sur la ville, en donnant une compréhension des dynamiques sociales et des rapports au corps dans l'environnement urbain de la ville sensible. La réflexion sur la sociologie urbaine, quoique complémentaire dans cette étude, consiste à inventer une méthode qui facilite l'analyse de la ville et l'étude de la vie sociale

³⁸² Marchal, H. Stébé, J-M. (2022). *La sociologie urbaine*. Paris. Presses universitaires de France.

³⁸³ Simmel, G. (2018). *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, suivi de *Sociologie des sens*. Paris. Éditions Payot et Rivages.

³⁸⁴ Sansot, P. (2008). *Rêveries dans la ville*. Villa Cœur-de-Vey. Carnets Nord; Sansot, P. (2004). *Poétique de la ville*. Paris. Éditions Payot et Rivages (l'Édition de poche).

³⁸⁵ Paquot, T. (2006). *Des corps urbains : sensibilités entre béton et bitume*. Paris. Autrement ; Damon, J. Paquot, T. (2021). *Les 100 mots de la ville*. Paris. Presses universitaires de France.

³⁸⁶ Kracauer, S. (2010). « Affinités intrinsèques ». Dans *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*. Paris. Flammarion. 108-127.

³⁸⁷ Simmel, G. (2018). *Les grandes villes et la vie de l'esprit* suivi de *Sociologie des sens*. Paris. Éditions Payot et Rivages.

³⁸⁸ Sansot, P. (2008). *Rêveries dans la ville*. Villa Cœur-de-Vey. Carnets Nord.

intrinsèque à sa dynamique propre. Les études urbaines portent plutôt sur la théorisation de l'urbain ainsi que sur l'étude du patrimoine urbain à partir du cadre bâti. J'intuitionne que la ville de Montréal doit être prise en compte pour ses caractéristiques architecturales et pour la valeur et la fonction de ses formes matérielles, par le flux d'activités humaines qui s'y déroulent de manière journalière. La sociologie urbaine contribue possiblement à mieux rattacher le patrimoine urbain à la ville étudiée ainsi qu'à mieux cadrer l'analyse intermédiaire des images, fixes ou animées.

3.2.2 Documentation et archives

La documentation (articles académiques et de presse, monographies) et les archives institutionnelles font en sorte d'enrichir les connaissances et d'apporter de nouveaux renseignements sur les œuvres étudiées. La méthode de travail porte sur une recherche documentaire en lien avec une réflexion concernant le rôle de l'archive. Les films, les vidéos et les performances, à la fois perçus comme des documents pour l'histoire, sont à prendre en compte pour les traces, les indices ou les identifications de lieux, de bâtiments et de vestiges.

La méthodologie de recherche qui consiste à repérer et à étudier l'archive se déroule en plusieurs étapes : le repérage, la consultation, la sélection et la lecture. Les données découlant du traitement des archives peuvent s'avérer précieuses pour un chercheur. Celle-ci comporte un travail à la fois manuel et intellectuel. Le plaisir de découvrir l'archive convoitée, recherchée, suscite un enthousiasme pendant la réalisation de ce travail mené à long terme. La recherche d'une information convoitée suppose au préalable le dépouillement d'un fond ou d'un dossier particulier. L'enthousiasme de la découverte de l'archive inconnue suscite parfois un grand étonnement et peut même modifier la trajectoire du chercheur. Sans aller plus loin dans ces considérations concernant l'archive, une notion que j'aborderai également dans la seconde partie de la conclusion, je reviens à l'articulation de la méthodologie de recherche employée en songeant à ses axes de développement. Celle-ci comprend plus d'une dimension : un apport théorique important découlant du traitement documentaire et, de manière parallèle, une réflexion sur l'analyse à venir des œuvres ainsi que sur une mise en application des outils théoriques. Or, une compréhension approfondie du patrimoine urbain, de son histoire et de ses caractéristiques dans la ville est nécessaire. Issue et inspirée des études cinématographiques et de l'histoire de l'art, la méthodologie de recherche donne à étudier la ville selon ses représentations visuelles. Il devient nécessaire de s'appuyer sur des théories concernant le patrimoine urbain, la ville et l'urbanisme : une recherche de monographies, d'articles académiques et de presse s'impose alors. En outre, il faut distinguer la méthodologie de

recherche de la méthodologie d'analyse, bien qu'elles soient toutes les deux liées. D'ailleurs, il me semble important de poursuivre la recherche sur la méthodologie dans son sens large, sur ses pratiques, sur ses théories et sur ses usages, dans le cadre d'un travail en continu. L'idée est de bien saisir les tenants et les aboutissants de la recherche en sciences humaines qui, dans le cas de cette thèse, porte de façon significative sur un corpus hybride en fonction d'une perspective intermédiaire et interdisciplinaire.

La réflexion sur la méthodologie en lien avec le cadre théorique, et plus particulièrement en fonction du thème de la marche, est moins évidente, car les perspectives théoriques sur la marche sont très diverses et enrichies par des disciplines distinctes. L'articulation du thème par rapport au champ patrimonial fait partie d'un processus méthodologique, puisque le choix d'un corpus d'œuvres en lien avec ce thème a été privilégié aux dépens d'expériences vécues dans la ville. Ainsi, l'articulation de la théorie autour de la marche urbaine est une contribution différente dans les études muséales et patrimoniales et peut inciter à repenser la perception spatiale et sensorielle par rapport aux musées et aux villes. Enfin, la méthodologie qui comprend un processus de recherche et de lecture conduisant à une sélection d'ouvrages sur la notion est issue de choix qui ont été effectués à partir d'un ensemble de lectures diversifiées sur le thème plus général de la marche.

Cette thèse relève d'une problématique portant non seulement sur les relations entre le patrimoine urbain, la ville sensible et la marche urbaine, mais également sur l'apport significatif des images, fixes et animées, ainsi que sur l'archive documentaire. Celles-ci sont explorées comme potentiel de signification de l'espace et du paysage urbains de Montréal. Dans l'ensemble, il s'agit d'une méthode inspirée par l'analyse visuelle et cinématographique de l'image. Celle-ci a ce pouvoir de laisser lire la ville par l'entremise des éléments patrimoniaux qui la composent.

En relation avec les significations des images fixes ou animées, qui sont repérées et analysées dans cette thèse, les archives ont le pouvoir de révéler le contenu de ces images, voire de ces images-paysages³⁸⁹ de la ville qui m'intriguent. En effet, les archives détiennent le pouvoir³⁹⁰ de révéler des traces qu'elles portent en elles-mêmes, voire des données et des renseignements que les œuvres ne révèlent et ne corroborent

³⁸⁹ Antonioli, M. (dir.) Jacques, V. (dir.). Milon, A. (dir.). (2014). « Images-paysages de la ville ». Dans *Paysages variations. Autour du paysage comme variation artistique*. Paris. Éditions Loco. 104-107.

³⁹⁰ Je fais référence au film *Le pouvoir des archives*, car celui-ci révèle l'importance des archives pour différentes communautés en situation minoritaire au Canada. Gray, H. Tzadok, E. (2022). *Le pouvoir des archives*. Canada. Office national du film du Canada. <https://www.onf.ca/film/le-pouvoir-des-archives/>

pas nécessairement. Je reconnais et distingue les archives qui apportent un aspect informatif à l'analyse des œuvres de mon corpus. Leur utilisation dans cette recherche, dont celle d'outils de travail et de documents historiques, fut essentielle et incontournable à mon processus d'analyse. L'archive manuscrite ou visuelle renseigne. Elle fait également en sorte de documenter et de déterminer des lieux et des espaces de l'univers urbain. Elle apporte un éclairage ou un nouvel horizon sur les espaces urbains explorés. La documentation archivistique est la matière première de mes réflexions sur la ville. Elle vient appuyer, de façon complémentaire, les textes et les articles théoriques sur le patrimoine urbain. Elle peut être inédite ou méconnue, ou encore elle peut dévoiler des formes urbaines inconnues à ce jour. Elle peut documenter le contexte sociohistorique de Montréal tout en ayant un attrait formel et, en particulier, un aspect esthétique lorsqu'il s'agit d'archives visuelles ou artistiques.

Tout travail avec l'archive³⁹¹, pour un jeune chercheur, consiste à dépouiller et à manipuler des boîtes ainsi qu'à consulter des chemises, des fiches ou des documents d'archives (imprimés, documents, photos, etc.). Or, une dimension émotionnelle est rattachée à l'expérience de la consultation archivistique. Arlette Farge parle justement d'émotion³⁹² en rapport avec le traitement de l'archive. Certains objets d'études sont richement appuyés d'une documentation archivistique, tandis que d'autres ne le sont que minimalement. Il arrive que ces mêmes objets d'étude soient parfois abordés ou étudiés dans des mémoires, des thèses, des monographies ou des articles divers.

Mes déplacements vers les institutions culturelles m'ont amené d'un établissement à un autre pour découvrir des documents liés à des fonds d'archives divers, que ce soient les archives de la Cinémathèque québécoise, de Vidéographe, de l'Université Concordia, du Musée des beaux-arts de Montréal ou du Musée d'art contemporain de Montréal. Se rattache même à ces visites institutionnelles une dimension performative : l'action de marcher en direction d'un lieu de conservation qui est dépositaire des fonds d'archives, le dépouillement des dossiers, la conversation avec l'archiviste ou le documentaliste, le rapport sensoriel ou émotionnel à l'archive et les conditions de conservation; enfin, la manipulation précautionneuse des documents consultés et leur prise en photo, aux fins d'un archivage et d'une classification personnalisés.

³⁹¹ « Point d'archive sans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité. Nulle archive sans dehors ». Derrida, J. (1995). *Mal d'archive*. Paris. Éditions Galilée. 26.

³⁹² Farge, A. (1989). *Le goût de l'archive*. Paris. Seuil. 38. Je suggère de visionner le documentaire de Frédéric Biamonti, intitulé *Arlette Farge, l'échappée belle* (2009). Il y est question de cette émotivité intrinsèque à la manipulation sensible et tactile de l'archive lors de la consultation.

Je réfléchis désormais à une voie théorique pour penser l'archive. J'acquies le goût de l'archive, pour reprendre le titre évoqué de l'ouvrage d'Arlette Farge. Je pense son usage comme une stratégie pour mieux comprendre et visualiser les « images-paysages » de Montréal et comme un outil discursif pour mieux analyser les œuvres audiovisuelles ou artistiques. La valeur ou la forme de l'archive est importante à mes yeux, car j'examine et je manipule des archives cinématographiques, vidéographiques et artistiques qui sont associées à des œuvres d'art. J'établis un contact sensoriel avec des documents qui sont des traces de ces œuvres d'art et qui sont nécessaires à l'analyse, car ils aident à mieux comprendre le patrimoine et l'environnement urbains montréalais. D'une certaine façon, l'usage de l'archive s'effectue au bénéfice des notions de patrimoine et de patrimoine urbain, de même à celui de l'interprétation des signifiants urbains.

Nathalie Piégay-Gros écrit ceci à leur propos :

Les archives sont affaire de poussière, de solitude et de secret. Déposées dans une institution officielle qui les préserve des regards indiscrets ou interdits, elles attendent, orphelines, muettes, qu'un chercheur vienne les consulter, qu'un citoyen vienne vérifier une date de naissance, s'informer sur une filiation, enquêter sur une disparition ou établir un relevé de cadastre. Elles sont la trace conservée du passé. Ce sont les historiens plus que des écrivains qui travaillent avec elles : les premiers vont « aux archives », les seconds travaillent dans les bibliothèques qui recueilleront leurs manuscrits et toutes les chutes de leur œuvre³⁹³.

Grâce à mon travail de recherche, j'étudie des archives cinématographiques, vidéographiques et artistiques qui constituent des traces de Montréal et qui enrichissent la documentation historique sur la métropole, mais qui sortent du cadre archivistique habituel (archives historiques comprenant les photos, les journaux, les caricatures, les archives juridiques, etc.). Il consiste à comparer les archives et les autres documents recensés qui ont servi aux analyses. Ainsi, de façon générale, les archives liées aux œuvres contribuent à éclairer leur contenu et à décoder certaines significations ignorées jusque-là, avant de concrétiser cette expérience sensorielle, voire haptique.

3.2.3 Posture de recherche

À partir de mes propres observations, je propose de dévoiler des scènes de déambulation dans les films ou les vidéos qui font partie d'un premier échantillonnage d'œuvres de mon corpus. La déambulation de protagonistes qui marchent ou de piétons anonymes qui se déplacent en ville est une action dans l'environnement urbain, sur laquelle je porte mon attention. Ce regard sur le mouvement des piétons aide

³⁹³ Piégay-Gros, N. Martel, J. (2012). *Le futur antérieur de l'archive*. Rimouski. Tangence éditeur. 17.

à identifier le type de marche exercée. La plupart des films ou des vidéos présentent la marche à partir d'un mouvement du corps humain (piéton ou artiste) en quête de déplacement d'un lieu vers un autre. Les films dont les segments choisis ne correspondent pas à une marche urbaine peuvent concorder plutôt à une forme d'errance. Les segments retenus dévoilent des éléments du patrimoine mobilier ou immobilier, vivant, ainsi que naturel ou culturel. Donc, ma recherche est centrée sur un corpus d'œuvres qui représentent Montréal à partir de la marche urbaine. Ainsi, la posture de recherche adoptée est sciemment théorique et se concentre sur l'analyse d'objets artistiques et textuels. La perspective de déambuler sur le terrain montréalais et de découvrir son patrimoine urbain en marchant a donc été écartée au cours de mon processus méthodologique.

3.3 Corpus d'œuvres

Ma méthodologie d'analyse est définie par les paramètres de délimitation de mon corpus d'œuvres ainsi que par les choix qui ont été effectués pour le constituer. Pour la mettre à exécution, j'ai recours à des stratégies d'analyse interprétatives et discursives des images. Je dirige mon attention sur des extraits vidéo ou filmiques et sur des vidéogrammes ou des photogrammes. J'approfondis les contenus en documentant la plupart des œuvres d'une manière discursive. Elle est aussi menée en fonction d'archives photographiques ou de captures d'écran que j'utilise de façon récurrente pour décrypter les éléments visuels qui font partie du matériel documentaire.

3.3.1 Les paramètres de délimitation du corpus

Les paramètres de délimitation font en sorte de définir les limites de mon projet de thèse. Or certains choix ont été difficiles à réaliser au cours de mon cheminement. Un nombre important d'œuvres audiovisuelles ont été prises en compte³⁹⁴, mais seulement quelques-unes ont été retenues à des fins d'analyse. Quelques films documentaires, expérimentaux et de fiction, faisant partie d'un ensemble composite, ont été réalisés entre les années 1960 et 2010. Il ne figure pas d'exception au sein du corpus. Je n'ai pas choisi de films produits avant les années 1960, car je me suis attardé à la période moderne au Québec qui est apparue avec la Révolution tranquille. Les œuvres choisies sont liées à des technologies avancées et l'effet du numérique, qui s'inscrit dans le paysage technologique plus tardivement, a modifié les façons de concevoir et de percevoir les films et les vidéos. D'ailleurs, pour la plupart d'entre eux, les films réalisés avant les années

³⁹⁴ L'Annexe A (liste des œuvres audiovisuelles : films et vidéos) est à consulter pour avoir une meilleure compréhension du travail de recherche effectué.

1960 ne semblent pas solliciter le thème de la marche. L'intérêt pour la marche et le patrimoine, des notions plus récentes dans l'histoire occidentale, est né d'un goût pour des explorations sur le terrain. Ce sont les relations tissées entre ces notions qui méritent une plus grande attention par rapport à la définition de ce qu'est une ville sensible, définie préalablement dans mon cadre théorique.

Parmi d'autres limites que je me suis fixées, les films et les vidéos doivent aborder la marche en ville par le biais du geste mécanique de marcher d'un individu ou encore d'une performance artistique ou d'une figuration de la marche (en solo ou en groupe). Cela nécessite de présenter des personnes qui marchent dans un espace urbain donné. Les photogrammes et les séquences choisis illustrent Montréal à partir d'une esthétique qui varie d'une œuvre à l'autre, en fonction d'un désir d'esthétisation de chaque cinéaste ou vidéaste. Le contexte urbain illustré dans le film ou la vidéo présente un aspect particulier de la ville, qu'il s'agisse d'un objet du patrimoine, d'un bâtiment disparu, d'une ruine ou même d'un lieu quelconque difficile à identifier. Je dois donc tenir compte de l'environnement urbain de la ville et de sa spatialité. L'espace de la ville peut être à la fois vaste et étroit et il comporte ses propres délimitations territoriales. Impérativement, se restreindre à certains espaces dans les quartiers centraux aide sans doute à mieux approfondir ceux-ci. En outre, la limitation à un certain nombre d'objets n'est pas évidente, car il faut les choisir et les justifier en fonction des mêmes paramètres de délimitation. Je remarque que les choix que j'ai effectués pour la composition du corpus semblent avoir modifié mon rapport à la thèse, car les films, les vidéos et quelques performances suggèrent différentes perspectives sur la métropole qui ont transformé mon propre regard sur Montréal. La modification des critères de sélection aide à mieux comprendre les objets, mais il faut également tenter de saisir le fonctionnement d'un ensemble hétéroclite d'œuvres et établir des relations entre elles.

Le corpus que je propose comprend les films et les vidéos qui constituent un premier volet de l'analyse, tandis que les performances artistiques, qui comprennent des vidéos ou des photos, regroupent un second volet. Ce corpus composite, influencé par une perspective intermédiaire, comporte donc des films, des vidéos ainsi que des performances. Toutes les œuvres choisies sont issues de productions et créations québécoises. Dans le cadre de ce processus analytique, des pans d'images animées qui ont retenu mon attention suggèrent divers points de vue sur la ville de Montréal. Ces perspectives visuelles ont comme lieu commun l'espace urbain de la métropole. Le cloisonnement de ma recherche s'applique uniquement au territoire de Montréal qui comprend principalement ses quartiers centraux, mais n'exclut pas d'emblée ses quartiers périphériques. La déambulation urbaine peut se manifester visuellement par une démarche artistique ou un

déplacement fonctionnel des piétons dans les voies publiques de la ville, ou encore, devant la caméra des cinéastes ou le caméscope des vidéastes qui arpentent les rues et les boulevards.

Pendant plusieurs mois, j'avais réfléchi à un corpus de films et de vidéos limité à des œuvres documentaires et expérimentales. Je voyais malaisément comment exclure les films de fiction québécois que j'ai ajoutés consciencieusement, dont des extraits de scènes font découvrir différents espaces urbains ou paysages de Montréal. Je fais référence à *Strass Café* (1980) de Léa Pool et à *Moi, un jour* (1967) de Mireille Dansereau, qu'on découvrira dans les pages suivantes. Au fil de mes réflexions, j'ai mis en doute l'idée initiale de présenter les films uniquement en fonction de la thématique d'un quartier. Parmi tous les films qui représentent l'espace urbain d'un quartier, quelques œuvres ont été sélectionnées : *Griffintown* (1972) de Michel Régnier, *Village mosaïque Côte-des-Neiges, Montréal* (1996) de Lucie Lachapelle ainsi que *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces* (1992) de Bernard Émond. Certains quartiers ont dû composer, par le passé, avec des secteurs qui furent détruits. À eux seuls, ils sont révélateurs des changements urbains qui s'y sont produits au cours des dernières décennies.

3.3.2 Films et vidéos représentatifs de Montréal

Plusieurs films documentaires de l'Office national du film du Canada (ONF) illustrent la vie sociale dans quelques quartiers montréalais, comme *La P'tite Bourgogne* (1968) de Maurice Bulbulian ou présentent différents espaces (rues, boulevards, chantiers de construction) où les piétons circulent dans quelques scènes de *Vivre sa ville* (1967) de Jacques Godbout. Il y est d'ailleurs question de rénovation urbaine, quelques années avant la réalisation de la série *Urbanose* par Michel Régnier. Les documentaires de création, les films dits d'essai ou de montage et les films expérimentaux, tous produits par l'ONF, sont de véritables documents d'archives qui révèlent Montréal par le biais de séquences ou de plans riches en signes urbains. *La mémoire des anges* (2008) de Luc Bourdon expose la métropole des années 1950 et 1960 uniquement à partir d'archives tirées de cent vingt films sources produits par l'ONF. Les trois films de l'ONF susmentionnés proposent un point de vue général sur l'état du patrimoine montréalais, du caractère urbain et d'une mémoire cinématographique de la métropole. Toutefois, ces films ne seront pas examinés dans mes analyses.

En dehors de l'institution fédérale du cinéma, des œuvres audiovisuelles singulières³⁹⁵ qui représentent Montréal de façon originale existent, mais elles sont moins connues. Si elles abordent des enjeux mémoriaux, patrimoniaux ou sociaux dans Montréal, et cela de façon éloquente, elles ne sont pas liées à la notion de marche urbaine. En voici trois exemples. *Loin d'où ?* (1989) de Michka Saäl suggère le thème de l'exil et brosse un portrait hivernal de Montréal en comparaison avec le sable et la chaleur du Maroc. *Requiem pour un édifice* (1997) de Georges Léonard révèle l'Hospice Auclair, un bâtiment historique qui a été construit en 1895 par l'architecte Casimir Saint-Jean et qui a eu une vocation sociale. En vain, il serait voué à la démolition. Il s'agit d'une œuvre expérimentale avec une trame musicale et une dimension théâtrale. *L'art en action* (2009) de Magnus Isacsson et Simon Bujold est un film documentaire sur l'art militant du collectif Atsa (Annie Roy et Pierre Allard) s'étant beaucoup engagé pendant plus d'une décennie. Parmi de nombreux projets politiques et sociaux réalisés dans Montréal par le duo d'artistes, un projet rassembleur, inclusif et associé à l'itinérance s'est concrétisé durant plusieurs hivers à la place Émilie-Gamelin³⁹⁶, un espace public du Quartier latin, adjacent à l'UQAM, où se produisent plusieurs événements festifs au cours de la saison estivale, mais il demeure aussi un lieu d'errances³⁹⁷ (toxicomanie, itinérance) le reste de l'année.

Les films dits expérimentaux sont congruents pour ma recherche, mais l'aspect patrimonial n'est pas toujours pris en compte directement, et ne se trouve pas toujours au cœur de leur propos. Ce qui importe est la façon dont la ville est illustrée. Je choisis des œuvres vidéographiques présentes dans les collections du centre d'artistes Vidéographe qui ont pour sujet la métropole québécoise. J'aimerais très brièvement en donner deux exemples, qui seront analysés plus loin. Les courtes bandes vidéo *Au travers des décors* et *Trip* montrent une dimension singulière de la marche dans un environnement urbain. L'une, qui rassemble de nombreuses photographies, ressemble à une traversée urbaine dans divers quartiers, tandis que l'autre est une déambulation plutôt physique dans un parc près d'une autoroute.

³⁹⁵ Elles intégreraient bien un corpus d'œuvres sur les représentations visuelles de Montréal dans une publication future.

³⁹⁶ La place Émilie-Gamelin est ceinturée par la rue Sainte-Catherine (au sud), le boulevard de Maisonneuve (au nord), la rue Berri (à l'est) et la rue Saint-Hubert (à l'ouest).

³⁹⁷ Par rapport à la question de l'itinérance, du travail du sexe et de la toxicomanie dans le quartier Centre-Sud à Montréal, la notion de déambulation peut être évoquée dans la série Web intitulée « Épopée » disponible sur la plateforme Vithèque du Vidéographe. Voir également <https://epopee.me/index-version-francaise.html>

Je suggère ensuite quelques distinctions à établir entre les films et les vidéos. Ces derniers sont des médias singuliers, dont les dispositifs ne fonctionnent pas de la même manière et n'appartiennent pas à la même technologie (par exemple, le caméscope est plus léger et mobile que la caméra). Les premiers sont liés au dispositif de la caméra, tandis que les seconds sont liés au dispositif du caméscope. C'est la relation entre le dispositif de tournage et le milieu urbain dans lequel ce dernier capte les images qui tend à les distinguer. C'est également la relation entre l'opérateur (ou le directeur photo) et la caméra ou entre le vidéaste et le caméscope qui est à prendre en compte. Ces différentes relations par rapport à la captation du réel sont observées dans les analyses audiovisuelles. Je mentionne également l'usage d'un appareil photo qui apporte un autre rapport à l'espace urbain dans une vidéo et quelques performances.

Du point de vue de leur rôle quant à la préservation mémorielle, les films et les vidéos étudiés font partie d'un ensemble patrimonial important pour sa valeur documentaire. Bien que mon corpus composite soit composé d'objets variés, ceux-ci sont liés à un patrimoine audiovisuel qui contribue à conserver des images qui constituent une mémoire de Montréal une fois rassemblées, qu'elles soient fixes ou animées. Il importe de mentionner un enjeu qui n'est pourtant pas l'objet de cette thèse : éviter la disparition ou la dégradation de ces œuvres³⁹⁸.

3.3.3 Réflexions sur les analyses projetées

En réalisant les analyses filmographiques et vidéographiques, je présente les relations entre les notions de patrimoine urbain et la marche urbaine qui m'apparaissent étriquées dans un corpus d'œuvres audiovisuelles et de performances artistiques. La notion de ville sensible est mise à contribution dans l'analyse des œuvres. La marche en ville, qui comprend différents modes de déplacement, est examinée dans ces séquences et plans de films et de vidéos aux genres variés que j'ai sélectionnés. En ce qui a trait au patrimoine urbain, il fut souvent malmené dans l'histoire de Montréal. Les films *Griffintown* et *Les amoureux de Montréal*, respectivement réalisés par Michel Régnier et Jacques Giraldeau, reconnaissent l'ampleur du saccage généralisé sur les biens immobiliers et l'architecture de la ville.

³⁹⁸ Un autre dossier serait à approfondir : celui des œuvres sur Montréal qui ne sont plus accessibles, comme le cas d'un film de Léa Pool intitulé *À Corps perdu* (1988). Ce sont souvent des œuvres qui n'ont pas été produites par l'ONF. Différentes raisons peuvent être évoquées : droits d'auteurs ou droits détenus par des distributeurs étrangers, premières œuvres encore non numérisées, difficultés à établir un contact avec les maisons de production des artistes, etc.

Ce travail d'analyse visuelle débute par une courte description de la séquence ou de plans examinés du film choisi ou de la vidéo choisie. Elle est suivie par une mise en contexte de la notion de patrimoine qui est révélée directement ou indirectement dans les œuvres ainsi que par un point de vue sur la marche urbaine. L'identification de la ville sensible peut être abordée, mais ne semble pas opérationnelle pour l'ensemble des œuvres. Par la suite, des commentaires ou des observations discursives sur le patrimoine urbain peuvent suivre et compléter l'analyse.

Quant aux analyses des performances artistiques, elles se sont déroulées en deux étapes : la première étape a consisté à consulter la documentation associée à chaque œuvre pour l'apport discursif qui en résulte; la seconde étape a consisté à effectuer les analyses interprétatives. Les images et les textes sélectionnés révèlent des lieux, des paysages ou des espaces urbains explorés par les artistes en déplacement dans la ville de Montréal, en fonction desquels le thème de la marche est omniprésent. Le mouvement est associé au déplacement déambulatoire qui se déroule dans l'espace urbain de la ville. Les performances artistiques se déroulent dans différents secteurs ou quartiers de Montréal. Elles sont liées temporellement à la période moderne du Québec, c'est-à-dire à partir des années 1960.

Les œuvres qui sont majoritairement produites par l'ONF ou qui sont distribuées (parfois, elles sont aussi produites) par le centre d'artiste Vidéographe révèlent des éléments de son parc immobilier et de la vie citadine qui s'y déroule. Dans les films choisis, la ville de Montréal est présentée en fonction de ses quartiers, de son architecture, de son mobilier urbain, et de son territoire. Ruelles, rues, boulevards, canaux, bâtiments industriels, édifices et maisons sont présentés selon différents angles et toujours à partir d'une situation qui fait participer un piéton, un marcheur, un artiste ou une foule en mouvement. J'intuitions ceci : la ville de Montréal peut être étudiée à partir d'œuvres pour saisir comment opère le mouvement (dans) des images. Celles-ci s'avèrent signifiantes quant aux liens qui se nouent entre les modalités de la marche et le patrimoine urbain. L'interprétation du patrimoine urbain montréalais s'effectue par les images, fixes ou animées, mais aussi, je le fais remarquer dans le présent chapitre, par les performances réalisées par des artistes dans la ville.

Ville et patrimoine urbain me semblent des termes indissociables. L'étude de leurs relations par l'intermédiaire des œuvres et des modes de déplacement à pied est une tentative de mise en valeur du patrimoine urbain de Montréal. Elle consiste à émettre des questionnements en fonction des composantes urbaines qui apparaissent dans les œuvres. L'analyse visuelle facilite l'interprétation des signes de la ville,

toujours en prenant conscience que la perspective de recherche sur mon objet d'étude se trouve dans ses composantes urbaines et que je m'inscris, en tant que chercheur néophyte, au cœur des éléments visibles du phénomène urbain, et ce, dans l'époque où je vis et dans l'espace montréalais que j'ai fréquenté. Alain Médam précise mon pressentiment :

Et c'est ce que doit reconnaître le chercheur. On n'est jamais dehors. On est toujours dedans l'objet qu'on observe. On est impliqué. On ne peut donc expliquer depuis l'extérieur, en gardant ses distances, depuis une perspective souveraine. Ce qu'on peut, c'est seulement tenter d'explicitier ce qu'on éprouve, ce qu'on ressent en ce lieu, en cette ville, depuis cette position d'implication qu'elle vous impose. Mais cette reconnaissance de ce que sa propre posture d'implication n'est point indifférente à la qualité ou à la nature de son observation, cette reconnaissance est positive. Loin d'invalider l'approche, elle l'humanise : la relativise, mais la situe mieux. L'incarne mieux³⁹⁹.

Je prends conscience de mon milieu de vie rural par rapport à la ville que j'ai connue et habitée sporadiquement et des retombées de ce positionnement d'habitant de la campagne par rapport à une analyse effectuée sur des objets qui portent sur le territoire urbain : sa signification pour moi, ce qu'elle est devenue aujourd'hui en 2025 et ce qu'il reste de son patrimoine urbain malmené au fil du temps. Depuis les années 1960 et 1970, Montréal s'est grandement transformée. On peut le constater simplement en lisant le texte de Jean-Claude Marsan, *Montréal en évolution*⁴⁰⁰, et les ouvrages d'Alain Médam, *Montréal interdite*⁴⁰¹ et de Martin Drouin, *Le combat du patrimoine à Montréal (1973-2003)*⁴⁰². Ces transformations apparaissent dans les œuvres audiovisuelles et les performatives étudiées.

Mon regard sur les films est teinté par une orientation qui va dans le sens d'une approche intermédiaire que j'ai évoquée précédemment et par mon expérience du phénomène urbain montréalais. Une technique d'observation sur la ville pourrait se comparer à ma façon de visionner les films par le biais d'une sociologie du regard sur la nature du monde urbain. La sociologie urbaine, en ce sens, m'aiderait à mieux articuler le rapport entre le mouvement et l'immobilité des composantes urbaines et à amener une perspective différente sur la réalité montréalaise qui n'est pas propre à l'architecture de la métropole. L'analyse visuelle qui suit est sans doute influencée intrinsèquement par mon bagage d'expériences ainsi que par

³⁹⁹ Médam, A. Nepveu, P. (2004). *Montréal interdite*. Liber. Montréal. 31-32.

⁴⁰⁰ Marsan, J-C. (2012). « Montréal en évolution ». Dans *Montréal et son aménagement. Vivre la ville*. Montréal. Presses de l'Université du Québec. 99-146.

⁴⁰¹ Médam, A. Nepveu, P. (2004). *Montréal interdite*. Liber. Montréal.

⁴⁰² Drouin, M. (2005). *Le combat du patrimoine à Montréal (1973-2003)*. Québec. Presses de l'Université du Québec.

les œuvres d'art et leur pouvoir d'émission de signes urbains. Ceux-ci peuvent avoir la capacité d'exprimer et de signifier le patrimoine urbain en évolution d'une métropole.

Comment la méthode de mon analyse visuelle opère-t-elle ? Elle s'effectue en observant le patrimoine urbain montréalais à partir des composantes de la ville illustrée dans les scènes sélectionnées. Comment décrire le patrimoine urbain dans ces images, ce patrimoine de type multiforme qui, en plus d'englober plusieurs patrimoines, semble regrouper plusieurs formes de la ville (plusieurs villes dans une seule entité d'île) ? Celles-ci sont de nature architecturale, sculpturale ou naturelle et définissent l'espace urbain. Comment percevoir le monde urbain selon ces images animées, qui suggèrent le rythme et le mouvement d'une ville agitée ? Cette méthode fait en sorte d'éviter l'omission des liens entre mémoire et patrimoine, bien que je n'étudie pas en soi la notion de mémoire. Par ailleurs, je ne peux pas exclure des œuvres qui révèlent des images du passé de la ville dont les composantes patrimoniales aujourd'hui se sont volatilisées. L'analyse des segments retenus consiste à faire une lecture du patrimoine urbain de Montréal ainsi qu'à comprendre et à éclaircir certains enjeux qui l'ont concerné. L'analyse projetée consiste également à dévoiler des environnements divers et à révéler la démarche artistique des cinéastes et des vidéastes, qui ont laissé des traces de ces montréalités s'étant temporellement et spatialement succédé.

L'étude du patrimoine urbain de Montréal par les images issues d'un ensemble d'éléments audiovisuels est une première étape dans la reconnaissance d'un patrimoine urbain montréalais pensé et théorisé à partir des images fixes et animées. Or distinguer des éléments de ce patrimoine urbain par l'intermédiaire d'œuvres artistiques est l'étape suivante. Ces éléments sont, bien sûr, aussi liés à l'architecture et à l'environnement bâti. Il s'agit de plusieurs points de vue proposés sur la métropole. Figer des éléments visuels qui ont été mis en mouvement par le montage, afin de mieux les observer et les étudier, est l'une des orientations qui ont été prises. L'espace urbain doit donc être pensé de façon globale par l'entremise du cinéma et de la vidéo. Les représentations qui illustrent Montréal et les significations qui sont à décoder dans ces images deviennent des outils essentiels. Une autre idée à réaliser serait d'aborder la qualité esthétique de ces images urbaines.

L'étude du patrimoine urbain a du sens en fonction de la méthode utilisée. J'ai opté davantage pour une approche consistant à interpréter des images et fournissant des outils d'analyse pour comprendre comment il se manifeste dans les œuvres étudiées. À une autre échelle, je crois qu'il est possible de rendre opératoire le patrimoine urbain en fonction de celles-ci de même que d'examiner son incidence sur les

images perçues et son lien avec l’audiovisuel et l’ensemble des œuvres. La première approche est celle que j’ai adoptée au cours de mon processus, parce que les œuvres d’art font en sorte, selon mes analyses, de le révéler à lui-même. Les images ne renvoient pas uniquement, d’une façon iconique, à l’architecture de la ville et au mobilier urbain. En fonction de ces éléments congruents qui forment, constituent et caractérisent la cité, il semble exister un patrimoine urbain à réfléchir en apportant des nuances. L’interprétation du sens des images aide à comprendre la signification du patrimoine urbain selon ces dernières. Dans son rapport aux images issues de l’audiovisuel, des performances ou des expériences artistiques au sein de la ville, le patrimoine urbain peut être ainsi décodé selon une perspective à la fois tangible et intangible. Il s’agit d’une transmission du savoir différente, voire une approche interprétative des images fixes ou en mouvement sur la notion qui est habituellement étudiée en fonction des biens matériels et immatériels.

Les films et les vidéos illustrent différents secteurs centraux de la métropole du Québec. Ces œuvres audiovisuelles doivent être comprises comme des documents uniques illustrant l’évolution de cette ville. Des points de vue diversifiés, des angles intrigants ou fascinants et des vues d’ensemble sont des aspects à partir desquels je soutire de nombreux renseignements visuels sur la métropole. La matérialité ou la plasticité des œuvres est à prendre en compte, car elle révèle la qualité de chaque œuvre étudiée. Le travail d’analyse devient détaillé et méticuleusement organisé, dans une suite ordonnancée des films et des vidéos présentés. Des précisions peuvent être apportées pour chaque cas décrit, analysé et commenté. Dans certaines œuvres, mon regard porte sur des fragments; pour d’autres œuvres comme les courts-métrages, c’est leur durée entière qui est prise en compte, bien que je traite souvent de ces œuvres à partir des photogrammes. Des parallèles peuvent être évoqués entre certaines œuvres, qu’elles soient documentaires, fictionnelles ou performatives.

Cette méthode comporte sa part de défi dans le processus analytique, car il n’est pas toujours aisé de faire valoir, ou même de voir, le patrimoine urbain émanant des œuvres d’art. Il faut parfois arrêter les images pour (faire) remarquer des éléments d’importance, méconnus ou oubliés. Les images animées, une fois arrêtées, font en sorte de mobiliser une réflexion iconographique sur la ville de Montréal. Les œuvres audiovisuelles expriment dans leur composition des aspects urbains multiples et variés qu’il faut savoir distinguer et interpréter. La sociologie urbaine tire son influence d’une partie de ce processus en s’intéressant non seulement à la ville, mais également aux composantes urbaines (quartiers, rues, piétons, etc.) qui la sous-tendent.

Après la présentation de ma méthodologie (de recherche et d'analyse), je procède à l'analyse interprétative des œuvres audiovisuelles de mon corpus hétéroclite qui est composé d'objets artistiques. L'analyse visuelle devient une tentative d'interprétation de fragments d'œuvres, parfois des œuvres entières comme des courts-métrages. L'analyse se produit donc, tour à tour, pour chaque œuvre présentée selon un format d'œuvre : films documentaires, films hybrides ou films de fiction et vidéos. L'analyse visuelle et discursive des films et des vidéos se produit concurremment. Elle fait appel à certains textes, critiques ou analytiques, dans lesquels les œuvres audiovisuelles ont déjà été commentées ou critiquées. Je fais appel aux points de vue qui portent sur la démarche des œuvres et j'observe si le thème de la marche urbaine est abordé, tout en intégrant des citations tirées de ces textes. Dans certains cas, il se peut qu'il n'existe tout simplement aucun texte pour faire la lumière sur certaines œuvres. Dans d'autres cas, les textes peuvent abonder. Néanmoins, le recours aux textes documentant les œuvres vient enrichir la lecture que j'ai réalisée et me rappeler que d'autres critiques et théoriciens avant moi les ont étudiées à partir de différentes perspectives critiques ou analytiques. Cet apport discursif aide ma compréhension des œuvres et engendre une interprétation peut-être moins subjective de celles-ci. Elle donne l'occasion de les éclairer par le biais d'autres regards et de points de vue diversifiés. Grâce à ces textes et à ces articles, on en apprend davantage sur elles. Cette perspective nourrit ma réflexion et mon analyse des œuvres ou de leurs fragments.

Je tente de trouver la meilleure manière d'aborder le patrimoine urbain : cela me semble en effet possible par les approches phénoménologique, anthropologique et culturelle. Toutefois, mon approche s'inspire principalement de la discipline des études urbaines, qui consiste à repérer et à étudier des éléments urbains et patrimoniaux qui sont présents et visibles sous différentes formes dans les photogrammes sélectionnés. Les images en mouvement, volontairement mises à l'arrêt, font en sorte de déceler un certain nombre d'éléments susceptibles d'être interprétés par des outils ou des théories de l'urbanisme, du cinéma ou de l'histoire de l'art. Pour certaines œuvres, un photogramme suffit ou même deux suffisent à la monstration, tandis que pour d'autres, des extraits ont été sélectionnés et indiqués. Il est important de scruter les fragments pour ce qu'ils révèlent de l'urbain ainsi que de prendre en compte les valeurs esthétique, historique et documentaire des œuvres.

Finalement, j'étudie un échantillon de films et de vidéos, parmi beaucoup d'autres œuvres sur la métropole, dont un certain nombre témoignent d'enjeux patrimoniaux. Parmi ceux-ci, les protagonistes ou les personnages marcheurs peuvent réagir face à leur environnement urbain. Par ailleurs, les rapports

entre l'espace, l'urbanité et les passants sont privilégiés. Certaines œuvres comportent une dimension expérientielle face à des enjeux patrimoniaux qui concernent des démolitions. Les films de fiction présentent des lieux et des espaces urbains qui ont évolué considérablement jusqu'à ce jour. Je poursuis en présentant les vidéos et les vidéoperformances qui se déroulent en contexte urbain montréalais et qui font un lien avec le volet suivant consacré aux performances artistiques. Celles-ci ne portent pas à proprement dit sur des enjeux patrimoniaux, mais de toute évidence, elles décrivent le contexte, l'environnement urbain et l'ambiance dans divers espaces publics et périphériques du centre-ville de Montréal et documentent différents secteurs de la ville. En ce sens, leur documentation est précieuse.

3.4 Analyses audiovisuelles

En fonction de chaque analyse, je propose des catégories qui regroupent les œuvres dans de plus petits ensembles. Je commence par les films documentaires, qui sont les plus directement liés aux enjeux en matière de patrimoine urbain. Je poursuis avec les films de fiction, qui sont portés sur l'urbanité sans que des enjeux patrimoniaux soient évoqués. Je termine par les œuvres vidéographiques dans lesquelles ceux-ci sont parfois abordés. Chaque fois, il s'agit d'un échantillon de films ou de vidéogrammes qui doit être pensé dans un ensemble d'œuvres audiovisuelles plus vaste. L'ordonnement des œuvres a aussi été pris en compte, car en commençant par les œuvres documentaires, dont certaines, produites par l'ONF, sont plus canoniques et facilement accessibles, je termine mes analyses par des œuvres vidéographiques sans doute moins connues. Cet enchaînement rend possible un lien conséquent avec les performances artistiques. Une quinzaine d'œuvres audiovisuelles sont ainsi étudiées.

3.4.1 Films documentaires

Les films documentaires analysés représentent des espaces particuliers de la ville où différentes modalités de la marche sont illustrées. Ces œuvres documentaires formulent des questionnements qui se rapportent directement à l'urbanisme et au patrimoine urbain. Les fragments d'œuvres étudiés portent sur des points de vue parfois plus généraux, d'autres plus propres à des quartiers ou à des secteurs montréalais. La plupart abordent le contexte de dégradation de la métropole en exhibant des scènes de démolition. Il faut prendre en compte que les extraits choisis à partir de ces films documentaires ne révèlent pas toujours des promenades filmées. Ce sont des choix que j'ai assumés méthodologiquement, afin de montrer des perspectives plus élargies sur la métropole québécoise ainsi que différents regards sur la marche urbaine.

3.4.1.1 *Griffintown* (Michel Régnier, 1972)

Ce film de Michel Régnier est le deuxième de la série *Urbanose*⁴⁰³ (1972), qui comprend quinze épisodes produits par l'Office national du film du Canada (ONF) et conçus pour le programme Société Nouvelle / Challenge for change. *Griffintown* est d'une durée de vingt-six minutes. Celle-ci s'applique à l'ensemble des épisodes, à l'exception du dernier, d'une durée de 34 minutes, qui porte sur un entretien avec le sociologue français Henri Lefebvre. Comparativement à d'autres épisodes de cette série où les tournages ont été réalisés en partie à l'international, *Griffintown* a été entièrement tourné à Montréal⁴⁰⁴ et a été conçu pour la télévision⁴⁰⁵. Des chercheurs (Joseph Baker, architecte et professeur à l'Université McGill, et Ken Hampson, son étudiant) ainsi que le président du comité de citoyens (Léon Brault) abordent le déclin de ce quartier du Sud-Ouest de Montréal, qui a été démoli et saccagé sur une partie considérable de son territoire. Au cours des discussions, ils proposent des solutions à l'aménagement urbain. En arpentant à pied les rues du quartier avec le cinéaste, Baker et Hampson remarquent les problèmes et les enjeux auxquels faire face pour améliorer la qualité de vie des gens dans ses limites géographiques, tout en commentant les enjeux de démolition et du zonage industriel. La scène de la visite guidée filmée avec le professeur et l'étudiant révèle l'intérêt de chercheurs et de professionnels envers une gestion de l'habitation plus juste et à une échelle plus humaine.

L'analyse séquentielle [0 : 44 à 9 : 36] porte sur le déplacement des chercheurs dans un environnement urbain détruit, comprenant de nombreux espaces vacants ou demeurés en friche. Ils désignent quelques bâtiments vétustes et en très mauvaises conditions et dénombrent d'autres édifices qui sont mieux conservés quoique toujours habitables. Au cours de leur déplacement, ils s'arrêtent devant une maison modeste, conçue en bois, puis ils désignent l'emplacement vacant de l'ancienne église Sainte-Anne, d'appartenance au culte catholique, où était agglomérée la population du quartier Griffintown. Ils discutent en échangeant leurs points de vue sur des maisons jumelées qui ont fait l'objet d'une restauration. Ils abordent, avec le cinéaste, les démolitions et les restaurations dans le quartier, les terrains zonés industriels, etc. Dans les plans de la séquence étudiée, on

⁴⁰³ Cette série documentaire réalisée par Michel Régnier comprend de nombreux plans et de nombreuses séquences sur les enjeux urbains au commencement des années 1970, à Montréal et dans plusieurs villes du monde. Les quinze épisodes abordent différents sujets qui interrogent les façons de faire de l'urbanisme à l'époque et de l'actualité criante autour de la planification de l'aménagement urbain, soit des sujets sensibles comme la démolition de certains secteurs de Montréal (Milton-Parc dans les épisodes *Concordia 1* et *Concordia 2* ainsi que du quartier Griffintown dans le deuxième film de la série). Dans le cadre de la présente analyse, je me suis limité à ce dernier.

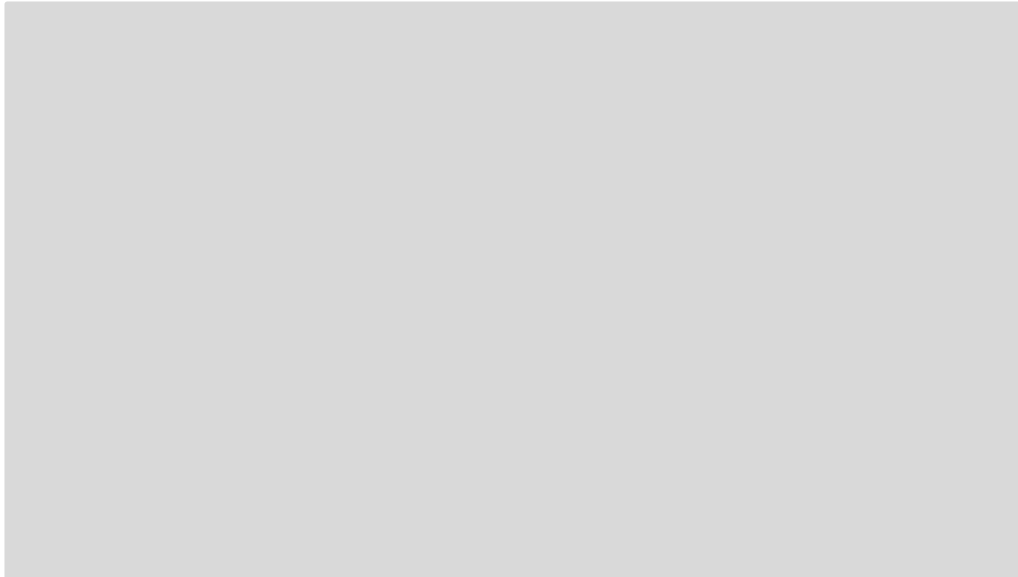
⁴⁰⁴ Régnier, M. (1972). Dossier de l'ONF sur la série *Urbanose*. Épisode 2 : *Griffintown*. Office national du film du Canada. 10-11. Récupéré de <https://www3.nfb.ca/sg/2516.pdf>

⁴⁰⁵ Régnier, M. Filmographie complète (détaillée, permanente). Document Médiathèque de la Cinémathèque québécoise.

remarque les terrains vacants du quartier associés aux récentes démolitions. Le patrimoine bâti de ce quartier, à l'instar de plusieurs autres, a été durement malmené par une série de démolitions. Le cinéaste Michel Régnier, dont la voix est entendue hors champ, interroge les chercheurs et constate lui-même « le champ de ruines » représentatif de ce secteur résidentiel de la ville qui était jadis industrialisé.

D'un point de vue plus large, la série *Urbanose* est avant-gardiste pour l'époque, car elle porte sur des enjeux d'urbanisme et du patrimoine urbain, tout en critiquant la planification urbaine et la société de consommation à l'ère de l'automobile. Michel Régnier compare aussi les films de sa série à des « films-outils »⁴⁰⁶, qui aident les spectateurs à accumuler des connaissances, d'un point de vue didactique, sur l'urbanisme. Selon le document réalisé par le documentariste à l'ONF pour décrire les quinze épisodes, seulement trois⁴⁰⁷ peuvent être consultés indépendamment des autres épisodes de la série et de façon autonome. L'épisode *Griffintown* fait partie de ce nombre. Finalement, le film est un objet audiovisuel conscient de la dimension patrimoniale fragile de ce quartier.

Figure 3.1 Le professeur Joseph Baker dans le quartier Griffintown, en compagnie de son étudiant Ken Hampson situé en hors champ (*Griffintown*, 1972, Michel Régnier)



(<https://www.onf.ca/film/griffintown/>)

Office national du film du Canada

Les droits liés à cette image n'ont pas été libérés.

⁴⁰⁶ Régnier, M. (2000). « Au cœur et dans la passion des villes 1970-1974 ». Dans *L'œil et le cœur. Une passion du cinéma documentaire*. Montréal. Éditions Hurtubise HMH. 147.

⁴⁰⁷ Il s'agit des épisodes *Griffintown*, *L'automobile*, *Les rives*. Régnier, M. (1972). Dossier de l'ONF sur la série *Urbanose*. Office national du film du Canada. 35. Récupéré de <https://www3.nfb.ca/sg/2516.pdf>

Figure 3.2 Le professeur Joseph Baker marchant dans le quartier Griffintown, en compagnie de son étudiant Ken Hampson situé en hors champ (*Griffintown*, 1972, Michel Régner)



(<https://www.onf.ca/film/griffintown/>)
© Office national du film du Canada
[Capture d'écran]

Figure 3.3 Maisons abandonnées à l'intersection des rues Ottawa et Rioux dans le quartier Griffintown (*Griffintown*, 1972, Michel Régner)



(<https://www.onf.ca/film/griffintown/>)
© Office national du film du Canada
[Capture d'écran]

3.4.1.2 *Centre-ville et piétons* (Michel Régnier, 1974)

Centre-ville et piétons est le neuvième épisode de la série *Urba-2.000* (1974), produite par l'ONF, qui inclut dix épisodes dont leur format est en couleur. Sa durée est de cinquante-six minutes. Les tournages ont été réalisés au Canada (Calgary, Montréal), aux Pays-Bas (Amsterdam) et en Allemagne de l'Ouest (Cologne et Bonn). Les séquences tournées en Europe et au Canada donnent à voir les piétons déambuler sur des trottoirs ou dans des passages piétonniers animés. Quelques exemples de villes du monde, qui excellent dans la planification urbaine des voies consacrées aux piétons, suffisent à rappeler que Montréal a toujours eu un rattrapage à effectuer dans le domaine de la piétonnisation de ses artères secondaires et principales.

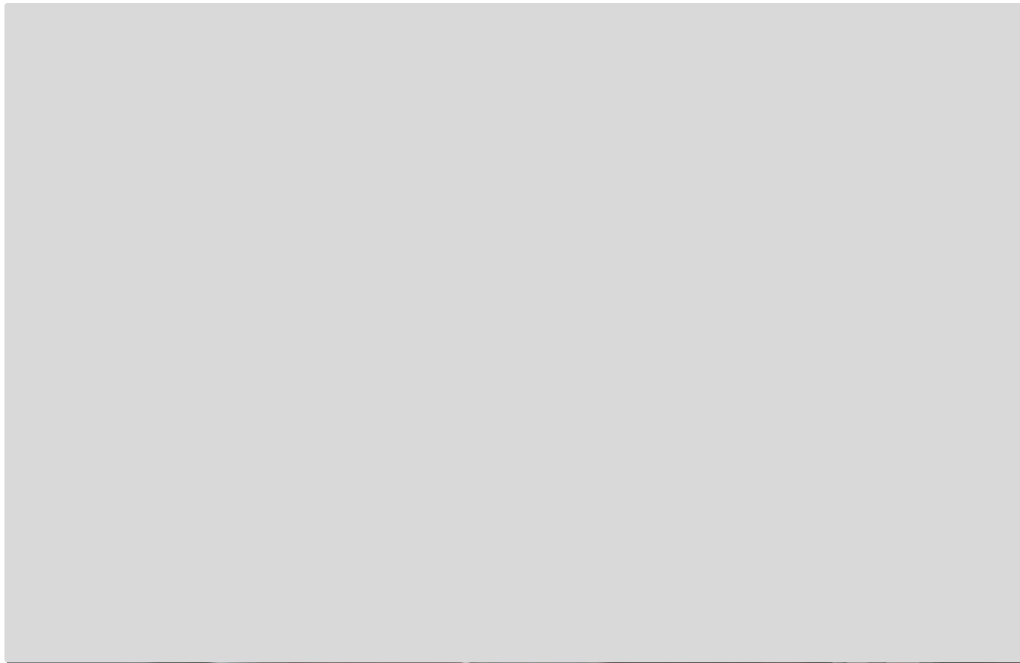
Une image tirée de l'épisode, présentée ci-dessous, montre les usagers du métro qui se déplacent sur le quai d'embarquement et dans les passages souterrains de la station McGill. On peut remarquer, en effet, l'entrée souterraine pour aller au Centre Eaton, espace commercial du centre-ville, accessible depuis les espaces du métro. Les usagers anonymes marchent, dès leur sortie de la locomotive, dans la station McGill. Il s'agit d'une courte séquence choisie [25 : 24 à 26 : 28], dont fut extraite la capture d'écran ci-dessous; cette dernière révèle les déplacements des piétons dans le Montréal souterrain⁴⁰⁸, au début des années 1970. La marche des usagers n'est pas la même que celle effectuée dans les rues de la métropole : elle est plus restreinte et contrainte, car ils affluent les uns derrière les autres dans des espaces plus étroits. Ce que j'ai voulu dévoiler par le choix de cette séquence, c'est le mouvement de la foule bigarrée dans la ville souterraine, dans cet environnement pourvu d'un éclairage artificiel et de vitrines commerciales. Il est question d'une mobilité urbaine par le mouvement des trains et par le passage des usagers. Il s'agit également d'un point de vue sur les piétons qui s'aventurent dans les passages et les couloirs souterrains du métro de Montréal.

Ce film illustre la mobilité montréalaise dans le métro à ses débuts et le passage des usagers qui ont fréquenté ses installations durant cette période. Le cinéaste présente le Montréal souterrain comme signe d'un intérêt pour les déplacements piétonniers, à comprendre dans sa relation avec des villes comprenant une dimension humaine plus importante, comme Amsterdam. Le métro de Montréal est évocateur de ces

⁴⁰⁸ Deux autres courts passages qui suivent [27 : 25 à 28 : 23 et 30 : 07 à 30 : 55] dans cet épisode révèlent le mouvement des usagers dans le métro de Montréal. On pourrait possiblement y observer des déplacements à l'intérieur du Métro Place-des-Arts et à la Place des Arts ainsi que dans d'autres espaces du métro plus difficiles à reconnaître.

changements urbains : un mode de transport électrifié, souterrain et différent de l'automobile. Dans ce contexte, le patrimoine urbain est exemplifié par cette image fixe qui révèle le métro en mouvement.

Figure 3.4 Métro de Montréal, station McGill (*Centre-ville et piétons*, 1974, Michel Régnier)



(https://www.onf.ca/film/centre_ville_et_pietons/)

Office national du film du Canada

Les droits liés à cette image n'ont pas été libérés.

3.4.1.3 *Les amoureux de Montréal* (Jacques Giraldeau, 1992)

« En réponse à un architecte polonais qui lui a demandé des cartes postales de Montréal, un cinéaste filme la ville sous toutes ses facettes et au fil des saisons, croisant pendant le tournage une femme qui écrit des lettres. »⁴⁰⁹ Le film *Les amoureux de Montréal*⁴¹⁰ présente les observations et les impressions du cinéaste sur sa propre ville : Montréal. Dans cette œuvre documentaire, différents points de vue sont proposés sur l'architecture et sur l'urbanisme de la métropole québécoise. Ces propos sur la métropole suscitent des questionnements relatifs au patrimoine urbain.

⁴⁰⁹ Jean, M. (2014). *Le Dictionnaire des films québécois*. Montréal. Somme toute. 37.

⁴¹⁰ Ce dernier est issu de la série *Collage 6* réalisée par Jacques Giraldeau.

Dans cette séquence [15 : 29 à 19 : 57] du film dont la durée est de soixante-dix-neuf minutes, quelques plans en particulier exhibent des piétons qui circulent à proximité de ruines au centre-ville de Montréal, tandis que d'autres plans illustrent des piétons qui se déplacent près de l'ancien pavillon de l'École des sciences de la gestion (ESG) de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) en construction. Des terrains vagues apparaissent à l'écran. Or la séquence n'est pas exclusivement choisie en fonction des plans où l'on aperçoit des piétons, car l'on pourrait proposer cette observation dans tous les films où des piétons circulent dans les rues. Elle est foncièrement intéressante, parce que le propos du cinéaste porte sur la démolition de bâtiments et sur le fait qu'on montre des images de démolition simultanément à la réflexion d'un narrateur qui déclare laconiquement « on a terriblement saccagé Montréal ». La voix d'un narrateur accompagne les plans du film, qui illustrent la circulation automobile dans des lieux qui semblent exclure tout espace pour la marche (structures en béton, voies à circulation rapide, carrefours impraticables : l'échangeur Turcot, l'autoroute Ville-Marie, le pont Jacques-Cartier, l'Hôtel Queens, etc.).

Figure 3.5 Secteur en construction au centre-ville (*Les amoureux de Montréal*, 1992, Jacques Giraldeau)



(https://www.onf.ca/film/amoureux_de_montreal/)

Office national du film du Canada

Les droits liés à cette image n'ont pas été libérés.

Figure 3.6 Le pavillon de l'École des sciences de la gestion (ESG) de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) en construction en 1991-1992 (*Les amoureux de Montréal*, 1992, Jacques Giraldeau)



(https://www.onf.ca/film/amoureux_de_montreal/)

© Office national du film du Canada

[Capture d'écran]

L'enjeu de la démolition de Montréal est révélé par le biais de plans qui suggèrent la destruction de vieux bâtiments ou, simplement, par l'illustration d'édifices abandonnés comme l'Hôtel Queens. Par contraste, on peut apercevoir des édifices en construction à l'arrière-plan d'une image tirée de la fin du segment choisi. Les démolitions s'accompagnent de nouveaux chantiers à proximité. La voix du narrateur rappelle, à juste titre, le problème de la destruction des édifices, qui va à l'encontre de la protection du patrimoine architectural. L'enjeu de la pollution automobile⁴¹¹ est aussi abordé dans cette séquence, comme l'on entrevoit la congestion automobile. Les liens entre marche et patrimoine ne sont pas directs, mais bien plutôt indirects. Le propos du film est critique à l'égard du règne de l'automobile, bien que dans l'extrait sélectionné, quelques rares passants circulent dans les rues. Ce qui peut être retenu comme dénoncé par le narrateur dans cet extrait, c'est la priorité accordée à l'automobile au détriment du piéton. Montréal a

⁴¹¹ L'épisode intitulé *L'automobile*, de la série *Urbanose*, dont le point de vue du cinéaste est assez critique et avant-gardiste pour son époque, établit un parallèle judicieux avec le passage dans lequel un narrateur prend position contre le parc automobile et la circulation dense et étouffante. <https://www.onf.ca/film/lautomobile/>

été aménagée en fonction des automobilistes et n'a pas été conçue pour les piétons. À ce sujet, un narrateur informe que « l'automobile a représenté un grand rêve égalitaire de liberté. Symbole des désirs, des fantasmes, de puissance et de vitesse de la modernité, l'automobile est maintenant asservi à la pénible banalité du trafic sur les boulevards périphériques des grandes villes »⁴¹².

La construction de l'échangeur Turcot a complètement changé la donne, en traversant et en défigurant plusieurs quartiers de la ville par la création d'axes autoroutiers. Par ailleurs, il a été construit en partie sur l'ancien village des Tanneries, qui a donné naissance au quartier Saint-Henri⁴¹³. En plus d'être un symbole de l'ère de l'automobile au détriment du piéton, il est, par sa construction, la conséquence d'une amnésie collective face à l'histoire d'un ancien quartier aujourd'hui pratiquement disparu.

Figure 3.7 L'Hôtel Queens situé à l'angle des rues Saint-Jacques et Peel, démoli en 1988 (*Les amoureux de Montréal*, 1992, Jacques Giraldeau)



(https://www.onf.ca/film/amoureux_de_montreal/)
© Office national du film du Canada
[Capture d'écran]

⁴¹² Giraldeau, J. (1992). *Les amoureux de Montréal*. ONF.

⁴¹³ <https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/le-village-des-tanneries-lorigine-de-saint-henri>

Plusieurs réflexions sur l'urbanisation de Montréal sont partagées pendant la durée du long métrage. La réalité patrimoniale de la métropole québécoise demeure très présente dans ce film documentaire; toutefois, les liens entre la déambulation et le patrimoine urbain sont plus difficilement démontrables, soit par la présence des piétons dans différentes scènes, dont celle qui est présentement décrite. Les propos du narrateur m'amènent à réfléchir à la question des piétons, car Montréal n'est pas présentée comme une ville conçue pour ceux-ci. Sur le plan formel, on peut souligner que la caméra déambule de lieu en lieu et de place en place. Elle se promène semblablement à la caméra du cinéaste, dans *Au hasard du temps*⁴¹⁴, qui capte différents lieux urbains et diverses attractions dans le Vieux-Montréal. Elle donne à voir Montréal dans son évolution moderne, son cadre bâti, son parc automobile ainsi que la vie des citoyens qui y habitent et qui vaquent à leurs occupations journalières. Cependant, je note plus globalement que le cinéaste s'intéresse à la dimension historique de la ville : la vie sociale dans les faubourgs et le Vieux-Montréal, les cinémas, les traces des voies ferroviaires dans l'espace urbain.

Dans un article du journal quotidien *Le Devoir* au sujet de la rétrospective consacrée à Jacques Giraldeau à la Cinémathèque québécoise, le journaliste Jérôme Delgado souligne que « les très urbains *Les amoureux de Montréal* (1992) et *Au hasard du temps* (1964), réunis dans le même programme, révèlent deux passions du cinéaste : l'architecture et l'errance. Le "passer du temps", dans ses mots⁴¹⁵ ». Dans un autre article, celui-ci du journal *Le Quotidien*, il est écrit :

Les amoureux de Montréal, c'est le Montréal oublié et celui de la modernité. C'est le Montréal de nos parents, le nôtre, de nos enfants. De nos souvenirs à faire ou à partager [...] *Les amoureux de Montréal*, c'est aussi, bien sûr, un regard sur l'architecture de notre ville, avec ses pierres du XIX^e siècle, ses corniches multicolores, ses clochers et ses immeubles en miroir, mais, encore une fois, traduit avec sensibilité⁴¹⁶.

La photo⁴¹⁷ présentée ci-dessous, tirée d'un plan du film, semble montrer le portail Roddick de l'Université McGill, avec la Place Mercantile en arrière-plan.

⁴¹⁴ Il s'agit concrètement d'une balade effectuée à bord d'une voiture dans le Vieux-Montréal.

⁴¹⁵ Delgado, J. (2007, 12 avril). « Un demi-siècle d'observations ». Dans *Journal Voir*. 58. Archive Médiathèque de la Cinémathèque québécoise. Dossier portant le titre « Jacques Giraldeau ».

⁴¹⁶ « Montréal vu avec Amour ». Dans *Le Quotidien*. Montréal. 1992. 10. 01. Archive Médiathèque de la Cinémathèque québécoise. Dossier portant le titre « Jacques Giraldeau ».

⁴¹⁷ Cette photo est celle qui est utilisée sur le site de l'ONF pour la diffusion du film et qui est évocatrice de son propos critique sous-entendu. https://www.onf.ca/film/amoureux_de_montreal/

Figure 3.8 Le portail Roddick de l'Université McGill, avec la Place Mercantile en arrière-plan, à l'intersection de la rue Sherbrooke et de l'avenue McGill College (*Les amoureux de Montréal*, 1992, Jacques Giraldeau)



(https://www.onf.ca/film/amoureux_de_montreal/)

Office national du film du Canada

Documentation de la Médiathèque de la Cinémathèque québécoise. Dossier 1994.0392.PH/VO1

Photographie : Carl Valiquet.

Les droits liés à cette image n'ont pas été libérés.

3.4.1.4 *Village mosaïque Côte-des-Neiges, Montréal* (Lucie Lachapelle, 1996)

Une courte séquence [9 : 32 à 10 : 45] du film *Village mosaïque Côte-des-Neiges, Montréal*, de Lucie Lachapelle, d'une durée de cinquante minutes, illustre la déambulation d'un groupe de femmes octogénaires accompagnées de jeunes étudiantes. Elles prennent part à une promenade guidée que leurs aînées ont organisée dans le quartier Côte-des-Neiges. Au commencement de leur visite, elles rappellent qu'on le désignait à l'époque Le Village pour aborder la configuration actuelle du quartier Côte-des-Neiges, ce qui incluait le haut et le bas de la côte. Elles présentent différents lieux rattachés à leurs souvenirs de jeunesse dans ce quartier « avec quelques maisons qui restent », annonce l'une d'entre elles. Car ces femmes se remémorent la construction de l'École des hautes études commerciales de Montréal (HEC Montréal), à une époque où un secteur résidentiel a été rasé pour faire place à un parc⁴¹⁸. Leurs points de vue sur leur quartier

⁴¹⁸ À l'émission radio *Le 15-18* de la Société Radio-Canada, au printemps 2023, le dossier concernant ces démolitions dans l'objectif de créer un parc récréatif est discuté. On y apprend que chaque famille expropriée n'a pas obtenu la moindre compensation financière. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/le-15-18/episodes/706021/rattrapage-lundi-5-juin-2023>

d'origine demeurent intéressants, car ces femmes abordent différentes dimensions de son histoire (principalement agricole). La voix de la narratrice fait découvrir la suite de l'histoire, ponctuée des diverses vagues d'immigration dans cette zone devenue urbaine. La visite guidée dans l'espace urbain est une promenade intergénérationnelle en petit groupe. Ces femmes se promènent dans un quartier en pleine transformation, croisent des bâtiments, des parcs, des marchés (Plaza Côte-des-Neiges), etc. Le patrimoine qui est visible est celui d'un quartier « en évolution », « mouvant » et influencé par la riche immigration ayant contribué à modifier et à agrandir ses installations publiques. Dans la même séquence⁴¹⁹, on peut remarquer de nombreux piétons qui attendent l'autobus à un arrêt ou qui déambulent sur les trottoirs et dans les rues. Il y a beaucoup de mouvement de foule et de va-et-vient constant dans les espaces de circulation qui sont présentés à l'écran. C'est une ville sensible, qui est révélée dans ce quartier où vont ces femmes en marche, interprètes de son passé et de sa mémoire vivante.

Figure 3.9 Promenade guidée intergénérationnelle dans le quartier Côte-des-Neiges (*Village mosaïque Côte-des-Neiges, Montréal, 1996, Lucie Lachapelle*)



(https://www.onf.ca/film/village_mosaïque_cote-des-neiges/)

© Office national du film du Canada

[Capture d'écran]

⁴¹⁹ Un autre bout de cette séquence apparaît quelques secondes plus tard. Il faut poursuivre le visionnement de [11 : 28 à 13 : 24].

Figure 3.10 Promenade guidée intergénérationnelle dans le quartier Côte-des-Neiges (*Village mosaïque Côte-des-Neiges, Montréal, 1996, Lucie Lachapelle*)



(https://www.onf.ca/film/village_mosaïque_cote-des-neiges/)

© Office national du film du Canada

[Capture d'écran]

Cette promenade dans le quartier Côte-des-Neiges, ponctuée de quelques arrêts, peut faire penser à la déambulation du duo d'intellectuels dans *Griffintown*, abordée précédemment. La mémoire des lieux et les souvenirs des femmes qui y ont déjà vécu l'emportent sur les réflexions urbaines des deux universitaires. L'échange d'information et de connaissances entre les générations est révélateur d'un désir de transmission. La marche urbaine, par la même occasion, aide à comprendre l'histoire orale d'une ville et l'histoire des changements qui sont survenus au fil des décennies. Elle s'effectue directement dans la ville, à même son sol bétonné qui s'est superposé à sa terre agricole et à sa terre tout cour, d'origine. Donc, le film porte sur une prise de conscience du quartier et de son évolution, par la mémoire vivante de ces femmes qui marchent en partageant leurs souvenirs et leurs connaissances des lieux. Les jeunes filles qui les accompagnent peuvent découvrir et imaginer, par le biais des interventions de leurs aînées, les nombreuses transformations que leur quartier a subies, au fil des époques successives et les changements apportés au patrimoine urbain qui l'a constitué. Le patrimoine urbain n'est pas un élément figé, car il est habité et fréquenté. Il est aussi vécu dans l'espace et dans la durée. Ainsi, il se transforme. On le croise, on circule à proximité de son mobilier, de ses aires ouvertes, dans un espace urbain devenu cosmopolite et multiethnique, comme le quartier Côte-des-Neiges.

3.4.1.5 *Aube urbaine* (Jeannine Gagné, 1995)

Aube urbaine est un court métrage en couleur. Il est d'une durée de vingt-deux minutes. Il présente plusieurs témoignages de citoyens qui sont superposés à leur passage dans des rues ou dans divers lieux urbains. Les passants anonymes, à la démarche fantomatique, se promènent dans les rues de Montréal par un temps hivernal. De courtes séquences présentent le quotidien de personnes qui y vivent. Ces séquences, réalisées à l'aube du jour, décrivent leur situation sociale. Ce sont divers déplacements et diverses promenades en territoire urbain qui sont illustrés. Une femme marche dans la rue. Une autre est assise dans un autobus en regardant à travers une fenêtre⁴²⁰. Un homme déambule avec son baluchon près d'un espace vacant. Leurs voix sont couplées aux images dévoilant la ville à l'aube et le fourmillement de ses habitants matinaux.

En italien, iranien, vietnamien, québécois, chantées ou murmurées, ces voix se fondent aux images magnifiques de Michel Lamothe et de Serge Giguère. Leur assemblage évoque un hors-champ aussi immense qu'imprenable, peuplé d'existences modestes, d'êtres effacés dont les histoires demeurent mystérieuses⁴²¹.

Cet essai documentaire porte particulièrement sur les citoyens dans la ville, sur la dimension urbaine et sur le rapport sensible à la ville dans laquelle ils habitent. Les relations entre l'espace urbain, la déambulation des piétons et la ville sensible sont privilégiées. Le film de Gagné ne porte pas sur un enjeu patrimonial précis, mais pose un regard sur la ville, son habitat, sa foule imaginée et ses piétons anonymes, en fonction de la marche que chacun effectue. C'est ce regard qui fait en sorte de voir un patrimoine urbain en mouvement dans l'urbanité, soit celui des êtres qui meublent l'espace urbain de la ville et qui s'y agitent quotidiennement parmi le mobilier et l'immobilier. Le film porte également sur un « non-dit », ou encore sur un caractère fugace de la métropole où les êtres humains sont constamment en déplacement. Cette triangulation entre l'espace, l'urbanité et les passants devient le fil conducteur d'une ville sensible, influencée par les dynamiques sociales du monde humain.

L'aspect patrimonial est perçu par le prisme des récits de vie des témoins mis en scène : les formes architecturales apparaissent en fin de nuit (juste avant l'aube) ainsi qu'au début du jour. Le film est une

⁴²⁰ Ce regard interposé par le motif de la fenêtre sur la ville et cette perspective distanciée face au monde urbain, prenant conscience de son tumulte ou de son ordre planifié, sont des manières de voir la ville comme dans un panorama, un voyage dans le temps, peu importe la durée de ce voyage. On peut penser à la séquence dans le train au commencement de *24 heures ou plus* (1973) de Gilles Groulx ou encore à cette femme aisée qui regarde par la grande fenêtre de son condo cossu de l'Île-des-Sœurs dans *Le mépris n'aura qu'un temps* (1970) d'Arthur Lamothe.

⁴²¹ Rendez-vous du cinéma québécois 1995. (1995). Prix Normande-Juneau. Prix Visions du réel. Festival de Nyon. Archive de Jeannine Gagné.

chronique de la vie quotidienne⁴²² des citoyens qui vaquent à leurs occupations ou qui marchent dans les rues de Montréal. Les premiers plans (les premières minutes) montrent des passants qui marchent dans la rue ou dans le parc Lafontaine. Le mouvement des marcheurs dynamise la vie des quartiers. Le patrimoine urbain est inhérent à différents plans : l'urbanité en mouvement par le biais des transports, les bâtiments éclairés la nuit et la gare Centrale, où des passants circulent de manière fantomatique dans la dernière séquence du film. La ville est présentée surtout par ses rues et ses édifices et à partir du cadre bâti imprégné de l'atmosphère matinale : des promeneurs qui marchent et qui regardent à travers les vitrines ou pénètrent dans les commerces. Ce qui est en mouvement est rattaché à cet entremêlement perpétuel entre les marcheurs anonymes et l'espace urbain qu'ils arpentent pas à pas.

Figure 3.11 Une marcheuse dans une rue de Montréal (*Aube urbaine*, 1995, Jeannine Gagné)



(https://www.onf.ca/film/aube_urbaine/)
© Jeannine Gagné. Les Films de l'Autre.
[Capture d'écran]

⁴²² Le film de Jeannine Gagné serait comparable à la série ONF *Chronique de la vie quotidienne* de Jacques Leduc, réalisée en collaboration avec plusieurs cinéastes (Jean Chabot, Roger Frappier...) et dans laquelle le quotidien des habitants ou des citoyens est révélé. Le montage effectué par Louise Dugal est ingénieux. Il fait coïncider les images illustrant des situations quotidiennes variées avec les sons en hors champ.

Les premiers plans du film révèlent cette superposition des voix aux images, qui ponctue l'ensemble de l'œuvre comme on distingue la silhouette de cette femme qui marche, avec son sac sur roues, dans la neige accumulée sur le sol. Cette première scène est silencieuse, tandis que dans les séquences subséquentes, les voix sont audibles. On peut voir que ce personnage commence le bal de cette longue séquence de marcheurs qui déambulent dans les rues de Montréal, particulièrement dans la première moitié du film. La scène se termine lorsque la marcheuse se rend à une intersection.

Le point de vue de la cinéaste à propos de la ville est évoqué de la manière suivante :

Se promener dans la ville à l'aurore. À cette heure matinale où tout semble encore possible. Pour l'atmosphère étrange que dégagent des réverbères encore allumés dans le ciel blafard, cette neige qui recouvre les trottoirs et que personne n'a encore piétinée, ces salles et ces rues tout à l'heure encombrées par la foule, mais pour le moment presque désertes et ces gens, pionniers de l'aube, qui sortent de leur maison avant les autres pour installer et préparer leur venue : livreurs de journaux, de pain, de viande, serveuses, travailleuses d'hôpitaux et de garderies, cheminots et chefs de gare. La ville, c'est surtout les autres, des villes parallèles qui surgissent en écho⁴²³.

Marcel Jean, pour sa part, suggère :

Regard intériorisé sur la ville, *Aube urbaine* propose une expérience purement cinématographique d'associations d'images en mouvement, de fragments de dialogues et de pensées dites à voix haute. La présence d'une jeune femme au début et à la fin du film contribue à rendre plus tangible la réalité du regard⁴²⁴.

Exprimant un autre point de vue, le critique Michel Euvrard révèle que :

Aube urbaine est une suite brève de moments, saisis dans la lumière de l'aube, qui marquent le réveil de la ville et de ses habitants, ils sont reliés par un personnage, une jeune femme (Anne-Marie Provencher) suivie, perdue, retrouvée le long du trajet qu'elle fait chaque matin, à pied et en autobus, esquisse de fiction qui fait « prendre » le documentaire. *Aube urbaine* prouve par l'évidence que le cinéma est aussi simplement cette saisie fugitive, dans la rue, au coin de chez soi, des choses, des gens et de leurs gestes, de la lumière. Un film pour rien, pour le plaisir. Touché par l'aile de l'ange du cinéma⁴²⁵.

⁴²³ Gagné, J. (1993). Correspondance. Documentation de la Médiathèque de la Cinémathèque québécoise.

⁴²⁴ Jean, M. (2014). *Le Dictionnaire des films québécois*. Montréal. Somme toute. 49.

⁴²⁵ Euvrard, M. (1995, hiver-printemps). « Le documentaire dans tous ses états... ou presque ». Dans *Ciné-Bulles*. Montréal. 14. 1. 29.

Ces observations faites à partir de l'œuvre de Jeannine Gagné indiquent ces divers passages qui font découvrir la vie d'individus anonymes et errants, en fonction d'un bricolage d'images et de sons très inventifs. Le patrimoine urbain s'exprime donc par ces « moments urbains » qui suggèrent les déplacements de ces êtres errants.

3.4.1.6 *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces* (Bernard Émond, 1992)

Ce film de Bernard Émond, d'une durée de cinquante-deux minutes, porte sur la vie d'un personnage énigmatique, Henri Turcotte (1913-1990), qui aimait marcher quotidiennement dans sa ville. Les plans tournés représentent différents secteurs de Montréal, dont le quartier Hochelaga-Maisonneuve où il a habité. Les passages du « fantôme »⁴²⁶ d'Henri Turcotte dans les rues de la métropole sont recensés dans quelques scènes. Les spectateurs portent leur attention sur la trajectoire de vie du personnage. Celle-ci est résumée en faisant allusion à son expérience urbaine et à ses multiples parcours urbains. Les traces d'Henri Turcotte sont éparées et effacées dans la ville, à l'exception de quelques objets qui lui ont appartenu et qui ont été conservés par les membres de sa famille après son décès. La sculptrice Catherine Widgery, qui apparaît dans quelques scènes du film, en faisant l'éloge de Turcotte, leur donne une signification particulière dans la réalisation d'un monument⁴²⁷ rendant hommage à l'homme qui, comme tant d'autres comme lui, fut invisibilisé par la société. Widgery s'intéresse « aux reliques » qui font écho à l'homme vivant, œuvrant et ayant disparu dans la rue. Par cette œuvre, Émond s'intéresse à une personne inconnue qui a vécu modestement et qu'il observe humainement et dignement. L'œuvre est la remémoration d'une personne qui n'existe plus et le cinéaste tente de reconstituer et resituer son univers personnel à partir des témoignages et des objets témoins de son existence.

Plusieurs éléments du film attirent mon attention : la narration assurée par la voix d'un autre cinéaste, Pierre Falardeau, sur les images de Bernard Émond ainsi que les passages dans les rues de Montréal avec le fantôme d'Henri Turcotte. Au début du documentaire, la voix de Pierre Falardeau s'adresse directement au spectateur et parle étrangement d'un cauchemar. Les premiers plans commentés par le cinéaste où l'on remarque une pelle mécanique qui accomplit un acte de démolition sur de vieux bâtiments, dans un

⁴²⁶ Une silhouette qui ressemble à Henri Turcotte apparaît de temps à autre à l'écran.

⁴²⁷ Intitulé « Ses choses ». Voir Annexes dans B. Émond. (1991, 23 juillet). *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces*. Document Recherche, scénario et réalisation. Scénario présenté dans le cadre du programme Documentaires en vue. ACPAV. Médiathèque de la Cinémathèque québécoise. PN 1997 C468E4.

quartier qu'on croit reconnaître comme Hochelaga-Maisonneuve. Plus tard, sur la voie longeant l'autoroute, le narrateur raconte la suite du cauchemar du spectateur.

Vous marchez toujours et vous vous rappelez que chez les Aborigènes australiens, la marche est sacrée. Les Aborigènes croient que les Dieux ont créé le monde en marchant et qu'il faut marcher pour maintenir son existence. Ils croient que s'ils ne marchent pas, le monde va cesser d'exister. Vous regardez autour de vous les rues désertes et pendant un bref instant vous avez peur.

Figure 3.12 La caméra qui se déplace à sens contraire de la circulation en bordure d'autoroute (*Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces*, 1992, Bernard Émond)



(<https://www.tenk.ca/fr/documentaires/m-moire/ceux-qui-ont-le-pas-leger-meurent-sans-laisser-de-traces>)

© Association coopérative de productions audio-visuelles (ACPAV)

[Capture d'écran]

Il évoque la marche chez les Aborigènes d'Australie en établissant un parallèle avec l'apogée de l'automobile et en relation avec la dimension incognito du personnage. La caméra avance, à sens inverse, en bordure d'une autoroute tout en filmant la circulation automobile.

Vous avez marché jusqu'au petit matin. Vous vous dites que les aborigènes ont raison et qu'une petite ville où on ne marche pas est une ville en danger. Vous vous dites que ceux qui marchent voient ce qu'il y a à voir et que ceux qui ne marchent pas ne voient rien et peuvent penser que tout va bien. Vous pensez à tous ces gens dans la solitude de leur voiture et vous vous dites qu'à leurs yeux vous avez moins d'existence qu'un panneau de signalisation.

Elle filme aussi l'environnement urbain du personnage et les divers lieux qu'il a fréquentés. Elle fait penser à celle que manœuvraient les cinéastes du cinéma direct, c'est-à-dire une caméra en mouvement et un caméraman en marche, avec l'outil de captation dans les bras. Dans une autre séquence, on voit le fantôme de monsieur Turcotte marcher, mais, concrètement, on comprend que « personne ne marche » à l'écran. La question de la mémoire est abordée, c'est-à-dire celle des membres de sa famille et des gens (des professionnels) qui l'ont connu ou côtoyé et qui révèlent des souvenirs à son sujet.

Figure 3.13 Le fantôme d'Henri Turcotte marchant en direction du Stade olympique de Montréal (*Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces*, 1992, Bernard Émond)



(<https://www.tenk.ca/fr/documentaires/m-moire/ceux-qui-ont-le-pas-leger-meurent-sans-laisser-de-traces>)

© Association coopérative de productions audio-visuelles (ACPAV)

[Capture d'écran]

La dimension anthropologique du film porte sur un homme non conformiste qui, en plus d'avoir occupé plusieurs emplois, a passé sa vie dans les rues de Montréal. Il a beaucoup marché et a entrepris ses marches dans l'objectif de réaliser ses envies du moment ainsi que ses projets personnels. Par ailleurs, un neveu de la famille rappelle qu'Henri Turcotte était un grand promeneur urbain, « tout le temps dans la rue et jamais sur le trottoir... Il marchait jusqu'à Atwater... ». Il n'est pas l'Homme des foules de Poe, mais plutôt l'homme des rues et des ruelles, des commerces locaux et des restaurants, s'imprégnant de la dynamique de vie de quartier. Il ne s'agit pas non plus d'un homme reclus, misanthrope ou doté d'un caractère asocial. Il se promène dans la ville, en côtoyant l'architecture des quartiers et en s'adaptant à la cinétique de la ville. Sa quête, si elle en est une, de collectionnement des objets trouvés, modifie son comportement et son mode de vie en tant que déambulateur des espaces urbains. Cette dimension anthropologique s'exprime dans la démarche de l'homme, dandy à ses heures, et expose ses manières de collecter les rebuts ou de percevoir le monde urbain en fonction des choses récupérées et des objets désirés parmi ceux délaissés dans le mobilier urbain et les brocantes visitées. Cet homme est amoureux des objets étranges et abandonnés, dont la fonction pour chacun a été détournée dans la création de l'artiste-sculpteur. Un homme seul⁴²⁸, avec ses sacs, s'adresse à la caméra, près des commerces d'une artère principale. Il marche sur le trottoir et ensuite sur un chemin dont la vue fait remarquer un parc d'attractions sur l'île Sainte-Hélène. La déambulation urbaine de cet homme vient rappeler, de manière analogique, la démarche errante d'Henri Turcotte. On remarque un point de vue du Stade olympique de Montréal, comme le fantôme de monsieur Turcotte erre dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve.

Un passage écrit du scénario qui est attribué au rôle de la plasticienne Catherine Widgery, mais qui n'apparaît pas dans le film (certaines phrases sont formulées par Pierre Falardeau), révèle ceci :

Moi je pense que les Aborigènes ont raison : un monde où on ne marche pas est un monde en danger. Une ville où on ne marche pas, c'est une ville menacée. Les gens qui marchent voient ce qu'il a à voir. Ils voient, par exemple, la pauvreté, la misère, les différences entre les gens. Ceux qui ne marchent pas, les gens qui ne sortent pas des beaux quartiers, ils ne voient rien. C'est comme si ça n'existait pas. Ils peuvent penser que tout va bien... Au fond, qu'on ne voit pas, c'est comme si ça n'existait pas... Il faut marcher... C'est le fondement de la mémoire⁴²⁹.

⁴²⁸ Jacques Dubé, ramasseur de cannettes, tel qu'identifié dans le scénario archivé à la Médiathèque de la Cinémathèque québécoise. PN 1997 C468E4.

⁴²⁹ Émond, B. (1991, 23 juillet). Scénario. Documentation de la Médiathèque de la Cinémathèque québécoise. PN 1997 C468E4.

Le patrimoine urbain est lié à la description cinématographique de la ville et aux représentations figuratives proposées par le cinéaste Bernard Émond. Il est révélé par l'espace visible dans lequel circule le fantôme du personnage. Le quartier exploré et apprivoisé par l'individu, perçu à l'aide du mouvement de la caméra, soit celui d'Hochelaga-Maisonneuve, incarne cet espace urbain dans lequel s'est promené Henri Turcotte⁴³⁰. Le mobilier et l'immobilier qui l'ont entouré et accompagné lors de ses marches font partie de ce patrimoine urbain. Il faut ajouter que les paroles de Falardeau expriment une vision anthropologique de la ville en rapport avec le mode de vie nomade des Inuits. En ce sens, le film d'Émond ne porte pas un regard direct sur le patrimoine urbain, mais la perspective employée fait en sorte de réfléchir à la sédentarité en ville contournée par des urbains plutôt « nomades », qui sont perpétuellement en mouvement, comme l'a été Henri Turcotte. Le patrimoine urbain est également interprétable en fonction des objets recueillis (bois, débris, objets quelconques) par le marcheur arpentant les rues du quartier. Ces matériaux jonchant le sol de la ville sont donc une facette différente du patrimoine urbain. L'œuvre d'art publique de Widgery, qui reprend certains objets ayant appartenu à Henri Turcotte, rend compte de l'aura de chacun d'eux une fois recouverte de poudre de bronze⁴³¹ et en épurant peu à peu son œuvre sculpturale. La dimension patrimoniale de cette œuvre filmographique se trouve dans les espaces de circulation dans lesquels le personnage d'Henri Turcotte a sillonné les rues et les ruelles longeant le cadre bâti qui leur est attenant. Le patrimoine urbain se trouve dans la circulation piétonnière et dans le mouvement dans les rues. La dimension sensible est évoquée par les perceptions sensorielles du marcheur. Comment percevait-il la ville tandis qu'il la parcourait sans cesse à pied? Dans une scène du film, Monsieur Cyr, en discutant avec d'autres personnes qui l'avaient connu, rappelle : « Y marchait, pis y ramassait, y ramassait, pis y marchait⁴³²... ». Son goût pour les objets hétéroclites, son envie de déambuler durant ses temps libres et sa solitude au cœur de la ville non sans socialité dans les lieux fréquemment visités sont tous des éléments qui ont contribué à façonner son identité de vagabond.

Enfin, l'anthropologue Luce Des Aulniers indique dans une note critique à la fin d'un article concernant le texte lu par le narrateur :

⁴³⁰ Henri Turcotte est une personne errant dans la ville. Il n'avait pas une démarche itinérante, mais plutôt une allure de promeneur et de collectionneur s'adonnant à ses rituels au quotidien.

⁴³¹ Intitulé « Ses choses ». Voir Annexes dans B. Émond. (1991, 23 juillet). *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces*. Document Recherche, scénario et réalisation. Scénario présenté dans le cadre du programme Documentaires en vue. ACPAV. Archives Médiathèque de la Cinémathèque québécoise. PN 1997 C468E4.

⁴³² Citation tirée du scénario d'Émond. *Ibid.*

Commentaire qui m'a parfois semblé agaçant par le décalage entre la voix du narrateur et le contenu du propos; on sent d'ailleurs que l'auteur anthropologue a voulu truffer le discours reconstitué, fictionnel d'Henri Turcotte de références explicites à d'autres cultures, donnant ainsi l'impression d'étalage de savoir, même si l'ensemble est cohérent avec le parcours particulier du personnage. Outre cette réserve, ce film m'est apparu comme une dentelle fraîche, comme un clin d'œil au fleuve, comme un cri à la fois sauvage et modulé par l'humour dans l'urbanité anonyme⁴³³.

Cette note placée en fin de texte m'apparaît un peu sévère à l'égard du propos affirmé par le narrateur (la voix de Pierre Falardeau), tandis qu'il me semble tout à fait pertinent par rapport à la réflexion induite sur l'univers urbain et la marche en ville. Enfin, dans plusieurs films de fiction⁴³⁴ de Bernard Émond, les personnages marchent ou errent dans les rues et dans les artères principales de la ville. Ils dévoilent des quartiers et des espaces de circulation de la ville qui mènent mon analyse à ceux qu'on retrouve également dans le film documentaire *Splash*.

3.4.1.7 *Splash* (Claude Laflamme et Georges Léonard, 1981)

J'assimile *Splash* à un film documentaire ou à une performance conçue précisément pour un film. René Payant la qualifiait de film-performance⁴³⁵ et Marcel Jean, de film sur l'art⁴³⁶. Par ailleurs, les images ayant été captées en couleur ainsi qu'en noir et blanc, le film est d'une durée de treize minutes. Il s'agit d'une production du Mouton rose. L'œuvre a été réalisée et produite par Claude Laflamme et Georges Léonard. L'idée originale est de Claude Lamarche et Marc-André Roy, en collaboration avec les groupes Sonde et InterXsection. La performance artistique se réalise au matin du 19 juin 1980⁴³⁷, vers huit heures et quart. La veille, dans l'atelier des artistes-intervenants, on entend une voix prononcer « intervention urbaine », avertissant de l'exécution d'une performance artistique. Neuf de ses membres⁴³⁸ se rendent au coin des rues

⁴³³ Aulniers, L. des. (1993, automne). « Tartelettes aux pommes, diamants et montgolfières. Du refus de mourir à petit feu selon trois films ». Dans *Frontières*. 6. 2. 54-55.

⁴³⁴ Je fais référence, entre autres, à ces deux films : Émond, B (réalis.). (2003). *20h17 rue Darling*. Montréal. ACPAV; Émond, B (réalis.). (2015). *Le journal d'un vieil homme*. Montréal. ACPAV.

⁴³⁵ Payant, R. (1986). « Les guerriers postmodernes ». Dans *Études littéraires*. 19. 2. 45-65.

⁴³⁶ Jean, M. (2014). *Le Dictionnaire des films québécois*. Montréal. Éditions Somme toute. 396.

⁴³⁷ La veille, un mercredi soir, les artistes se préparent dans leur atelier comme un plan diffuse ce renseignement : « Le 18 juin 1980, en atelier, 10 : 00 pm ».

⁴³⁸ Il s'agit des artistes de rue Robert Deschênes, André Fournelle, Claude-Paul Gauthier, Rock, Claude Lamarche, Pierre Leblanc, Louise Page, Régis Pelletier, Marc-André Roy.

Berri et Sainte-Catherine⁴³⁹. Comme tous les matins, les activités débutent normalement au centre-ville, sur la rue Sainte-Catherine Est. Quelques heures plus tôt, des caméras avaient été installées dans les bâtiments (dont ceux de l'UQAM) longeant le quadrilatère convoité pour diversifier les prises de vue⁴⁴⁰. Puis, à huit heures et quart, les artistes-performeurs⁴⁴¹ se regardent et l'un d'eux donne un signal de départ.

Ils partent à courir avec, dans les bras, des gallons troués de peinture jaune qui se répand en forme de X à l'intersection des deux rues. À la suite de quoi, les intervenants s'enfuient rapidement. Les caméras captent le désordre apparent engendré par l'action déconcertante des artistes. Les piétons sont perplexes et les automobilistes continuent à circuler, parfois en évitant la peinture projetée sur le sol, ce qui contribue à l'étendre dans les rues aspergées. En perte de contrôle de l'étalement du liquide pictural sur la chaussée, les rues sont conséquemment fermées, nettoyées et lavées par des véhicules équipés de la Ville de Montréal.

Ce film n'aborde pas de front la question du patrimoine urbain, mais porte sur la dimension urbaine et sur la transformation de l'environnement urbain, conçu en système d'apparence sécuritaire par l'action artistique qui devient un geste imprévisible et déroutant. L'environnement urbain se trouve radicalement et subitement transformé par cette action artistique, qui sera ultérieurement mise en vidéo. Le film, selon Payant, tire son importance du montage⁴⁴².

Au cœur de l'action artistique revendiquée, militante et collective, l'intersection des rues Berri et Sainte-Catherine se trouve submergée de peinture jaune. D'une certaine façon, le patrimoine urbain peut être mis en question : si la peinture jaune avait été lancée sur des biens mobiliers ou patrimoniaux, la réaction aurait-elle été d'une nature complètement différente ? Dans une autre perspective, l'œuvre est « une représentation du tracé pictural de l'automatisme urbain⁴⁴³ ». Cette relation avec la peinture abstraite, et plus particulièrement avec l'automatisme, donne à comprendre l'esthétique que revêtait l'œuvre. Celle-ci avait son propre processus évolutif. L'action artistique dans les rues de Montréal fut passagère et son résultat donne à lire la ville différemment, car une portion de ces rues devient le support du geste

⁴³⁹ Il est possible d'apercevoir le magasin Archambault – iconique, celui-ci ayant fermé officiellement le 30 juin 2023 à l'angle de ces deux rues. L'intersection choisie au centre-ville, près de l'UQAM, est achalandée à ce moment précis de la captation.

⁴⁴⁰ Payant, R. *Op. cit.* 55.

⁴⁴¹ L'artiste Claude Lamarche est également coordonnateur de la performance.

⁴⁴² Payant, R. *Op.cit.* 54.

⁴⁴³ *Ibid.*

automatiste. Il faut ajouter que la contribution à l'œuvre fut possible avec la participation de différents acteurs et à différents niveaux : les artistes des groupes susmentionnés, mais aussi les piétons, les automobilistes ainsi que les agents de police et du service de nettoyage, etc.

Il révèle l'importance du rôle joué par les artistes par rapport à leur intervention urbaine ainsi que la participation citoyenne à l'œuvre et à sa transformation. En effet, le point de vue de ce film qui documente le centre-ville, dans le Quartier latin de Montréal, donne à voir un environnement bâti transformé par l'action artistique. Un chaos provoqué ou un chaos organisé? « Ce tracé pictural de l'automatisme urbain » qui est annoncé dans le film en faisant sans doute allusion au mouvement automatiste transforme désormais l'apparence de ces voies urbaines conçues normalement pour être fonctionnelles. L'ambiance urbaine est complètement modifiée, la ville sensible semble apparaître à travers ce soudain désordre qui exacerbe les autorités. La marche urbaine dans ce film est visiblement rattachée aux piétons qui participent à étendre la peinture malgré eux, car les artistes qui performent se trouvent à marcher rapidement, puis à courir, en exécutant le geste consistant à renverser la peinture des gallons percés sur la chaussée avant de prendre la fuite dans différentes directions.

Figure 3.14 La coulée de peinture en action (*Splash*, 1981, Claude Laflamme et Georges Léonard)



(https://www.youtube.com/watch?v=_vT_qCDxgMQ)
© Claude Laflamme et Georges Léonard. Le Mouton rose.
[Capture d'écran]

Figure 3.15 La peinture jaune s'étendant à l'angle des rues Sainte-Catherine et Berri (*Splash*, 1981, Claude Laflamme et Georges Léonard)



(https://www.youtube.com/watch?v=_vT_qCDxgMQ)
© Claude Laflamme et Georges Léonard. Le Mouton rose.
[Capture d'écran]

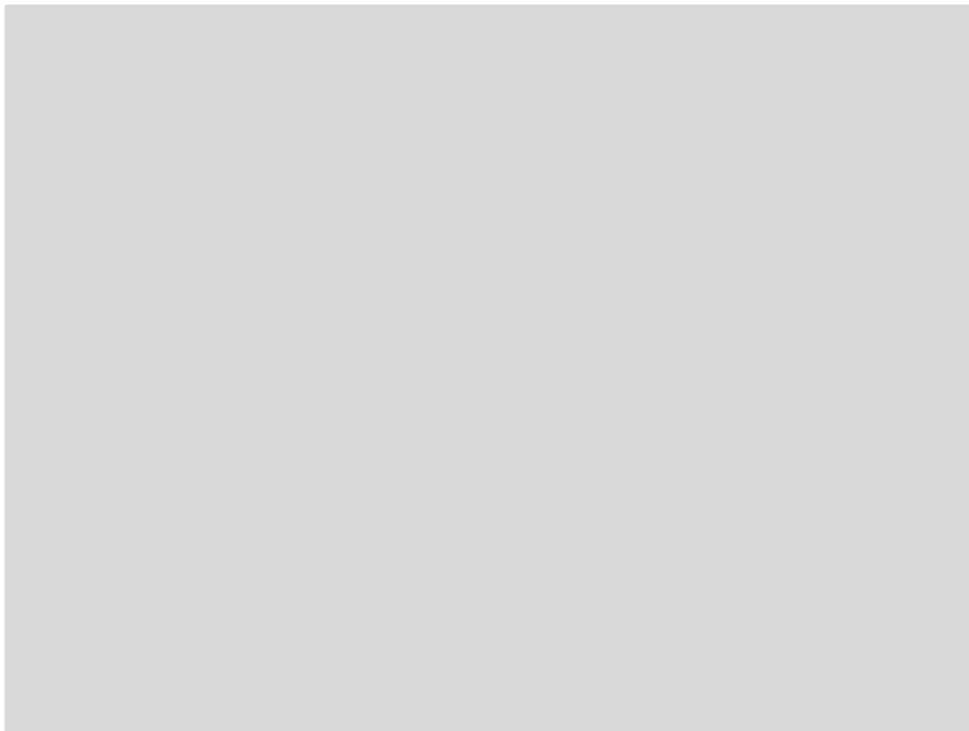
3.4.2 Film hybride et films de fiction

Le film *Passiflora* de Fernand Bélanger et de Dagmar Teufel est un film hybride qui se déroule essentiellement à Montréal, dont le genre entretient une frontière floue parce qu'il mêle fiction et documentaire et dans lequel les éléments sonores et d'animation donnent la nette impression d'un caractère expérimental assumé se prêtant à effectuer une transition entre les œuvres documentaires et fictionnelles. Les films de fiction choisis, *Strass Café* de Léa Pool et *Moi, un jour* de Mireille Dansereau donnent à redécouvrir des espaces urbains comme le Vieux-Montréal et le secteur de Westmount adjacent à la colline du mont Royal. Les films se déroulent dans des environnements contrastés, qui révèlent des éléments du patrimoine immobilier montréalais. Les scènes ou les plans de ces films qui montrent la ville ont une double fonction en se présentant à la fois comme archives visuelles et décors de la cité.

3.4.2.1 *Passiflora* (Fernand Bélanger et Dagmar Teufel, 1985)

Passiflora est une œuvre produite par l'ONF. En couleur, elle est d'une durée d'une heure vingt-quatre minutes. Je m'intéresse aux plans qui illustrent les rues dans le quartier du Plateau Mont-Royal lors des manifestations d'adoration du pape Jean-Paul II aussi bien que des manifestations contre la figure du Saint-Père. En outre, ces marches de manifestants se réalisent dans un contexte social tendu, en raison de l'actualité extravagante de l'arrivée presque simultanée du pape Jean-Paul II et du chanteur Michael Jackson à Montréal. On peut remarquer les bâtiments de ce quartier, résidentiels et commerciaux, durant la décennie des années 1980 ainsi que certains résidents qui apparaissent devant leur résidence. Le film ne porte pas précisément sur des enjeux patrimoniaux montréalais, mais plutôt sur des enjeux médiatiques. Toutefois, les scènes fictives tournées à différents endroits de son territoire révèlent des pans de son environnement bâti (le Plateau Mont-Royal, la rue Saint-Denis, le parc Jarry dans le quartier Villieray). Ces plans sont révélateurs de différents espaces de la métropole ainsi que dans leur rapport avec le contexte social de l'époque. Les aspects de militance, d'agitation et d'effervescence qui s'expriment dans ces plans révèlent une part de la dimension sensible de la métropole montréalaise.

Figure 3.16 Groupe de manifestants (*Passiflora*, 1985, Fernand Bélanger et Dagmar Teufel)



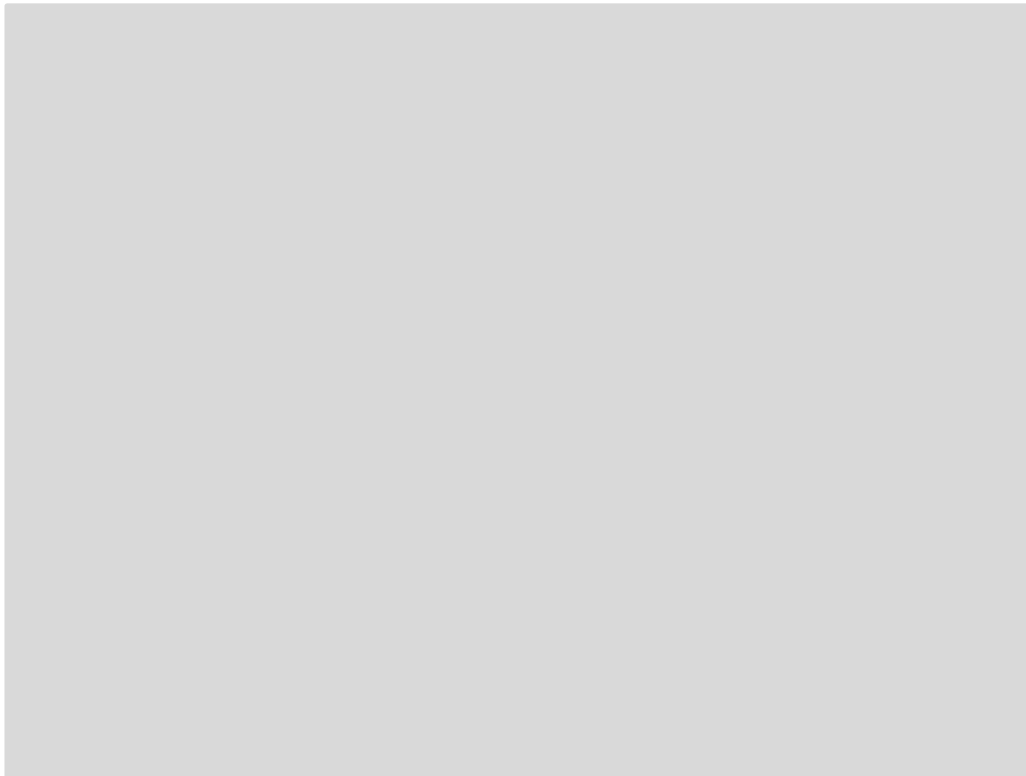
(<https://www.onf.ca/film/passiflora/>)

Office national du film du Canada

Les droits liés à cette image n'ont pas été libérés.

Le patrimoine urbain est visible dans des scènes où il y a beaucoup de mouvement parmi les groupes de fidèles ou d'athées. Ce mouvement est illustré autant par des manifestants en marche, à la posture insoumise, que par de jeunes collégiennes qui distribuent des feuillets parmi une foule de piétons fidèles. Ces marches en groupe, qui ont une dimension sociale, s'inscrivent également dans la dynamique populaire des quartiers centraux de Montréal.

Figure 3.17 Une étudiante bénévole qui vend des objets promotionnels (*Passiflora*, 1985, Fernand Bélanger et Dagmar Teufel)



(<https://www.onf.ca/film/passiflora/>)

Office national du film du Canada

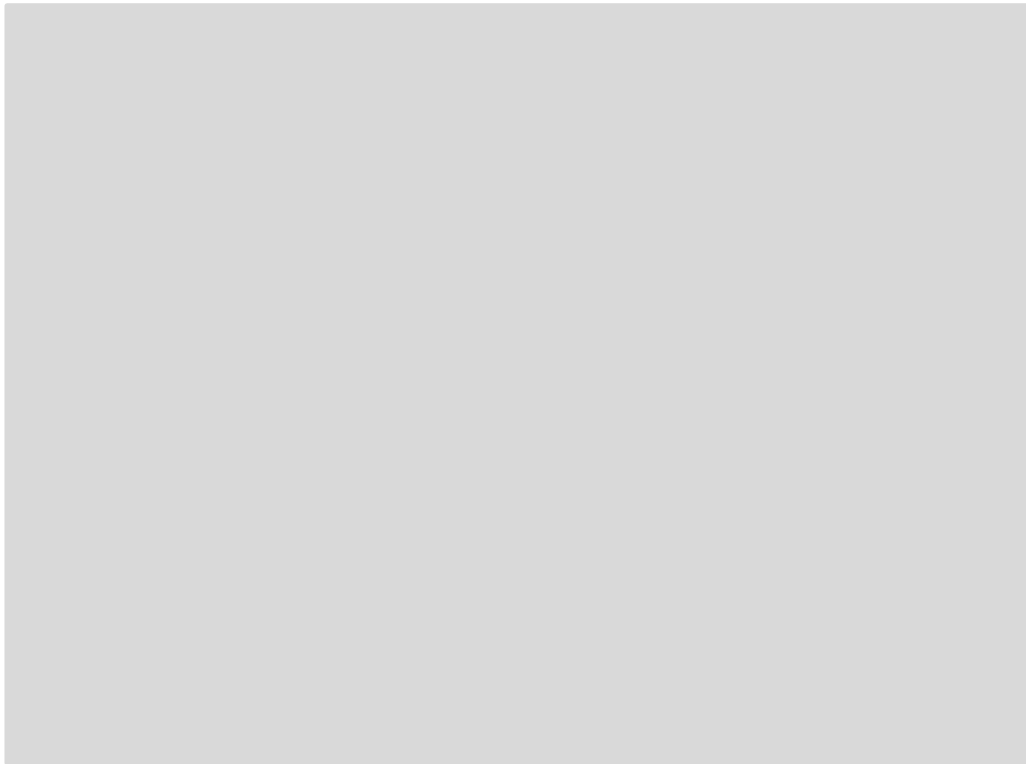
Les droits liés à cette image n'ont pas été libérés.

La manifestation antipapale⁴⁴⁴ est revendicatrice et solidaire, s'assimilant à un soulèvement populaire qui s'est formé en réaction à la venue du pape Jean-Paul II, dans un environnement urbain tendu et surveillé. Plutôt qu'une marche solitaire, il s'agit d'une marche solidaire, soit une avancée collective, en petits

⁴⁴⁴ Concernant le thème des manifestations dans les rues de Montréal, la cinéaste Jeanne Crépeau a aussi capté avec son caméscope une manifestation dans le centre-ville de Montréal contre la guerre en Irak, dans son court-métrage *Amalgames 04*. (Mars 2003). Huit courtes vidéos de la réalisatrice portent le titre *Amalgames*. Consultation de la copie VHS à la Médiathèque de la Cinémathèque québécoise à l'été 2023.

groupes, dans les rues montréalaises. Cette marche contraste au rassemblement des fidèles prostrés, dans des positions d'inertie, de béatitude ou de prière, que les grands événements médiatiques ont fait venir en marchant jusqu'à eux et qui les ont rassemblés au parc Jarry ou dans le Stade olympique de Montréal. Ce qui ressort comme significatif de ces groupes de manifestants, c'est qu'ils se déplacent ou se positionnent dans la ville en créant une ambiance, voire une dynamique urbaine. Le patrimoine urbain s'invite entre les éléments statiques qu'on pourrait apercevoir et les éléments en mouvement (la circulation des piétons ou des voitures), qui les traversent ou qui les contournent. Les courtes scènes de manifestation sont davantage documentaires, et les éléments d'hybridité (trucages sonores, cinéma d'animation) semblent moins présents que dans d'autres scènes ou séquences.

Figure 3.18 Groupe de manifestants (*Passiflora*, 1985, Fernand Bélanger et Dagmar Teufel)

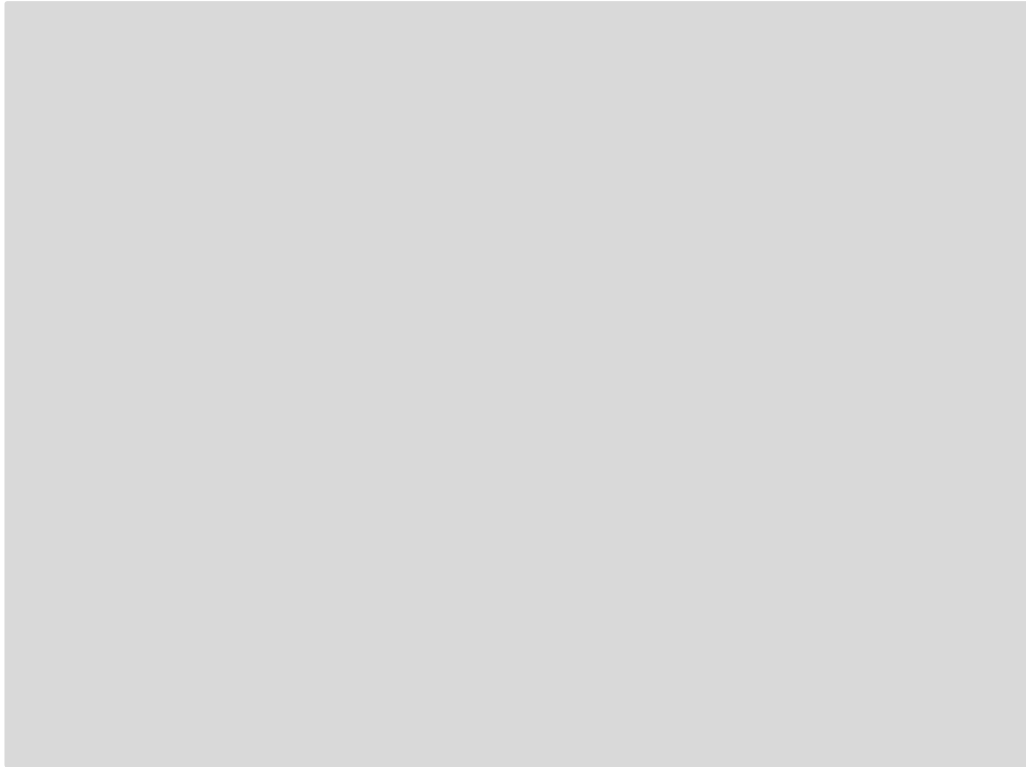


(<https://www.onf.ca/film/passiflora/>)
Office national du film du Canada
Les droits liés à cette image n'ont pas été libérés.

De façon plus générale, le film de Bélanger et de Teufel offre une mémoire de différents lieux montréalais, de passages et de mobilités. Le cas de la papemobile qui circule sur la rue Saint-Denis, suivie par un cortège de fidèles, en même temps qu'une scène de dialogue est captée dans une pièce d'appartement, exhibe

l'intimité d'un couple qui discute d'avortement. Cette courte scène me semble un exemple d'une mémoire événementielle associée à des espaces particuliers (intérieurs et extérieurs) de la ville, où le motif de la fenêtre laisse entrevoir le déplacement de la foule lorgnant la papemobile sur la rue Saint-Denis.

Figure 3.19 Couple d'amoureux dans un appartement de la rue Saint-Denis (*Passiflora*, 1985, Fernand Bélanger et Dagmar Teufel)



(<https://www.onf.ca/film/passiflora/>)

Office national du film du Canada

Les droits liés à cette image n'ont pas été libérés.

D'un point de vue discursif⁴⁴⁵, les textes recensés ne portent pas particulièrement sur les questions du patrimoine urbain ou de la marche en ville. Les scènes « jouées » sont suggestives, car elles dévoilent le décor et les paysages de Montréal, comme dans le cas des films de fiction étudiés dans ce corpus. Ce film a donc

⁴⁴⁵ J'invite les lecteurs à consulter ces références : Froger, M. (1999). *Textes et discours dans Voyage en Amérique avec un cheval emprunté (Québec, 1988) et Passiflora (Québec, 1986)*. Maîtrise en études cinématographiques. UdeM; Lockerbie, I. (1994). « Le documentaire auto-réflexif au Québec ». Dans *Cinémas*. 4. 2; Perreault, L. (15 février 1986). « Des miettes papales au beurre de pinottes : *Passiflora* et celui qui voit les heures ». Dans *La Presse*. F268. El6; Bazzo, M-F. (1985). « Si tu t'ennuies du temps vois *Passiflora* bientôt sur les écrans ». Dans *Format cinéma*. 46; Lemieux, A. (2016). « Les formes axiologique, fantomatique et poétique de l'errance à l'œuvre dans les films de Fernand Bélanger ». Maîtrise en communication, concentration Cinéma et images en mouvement. Montréal. UQAM. 22-30.

été choisi pour ses valeurs sociale et esthétique ainsi que parce qu'il montre l'urbanité montréalaise en fonction de différentes perspectives sur divers lieux. Je mentionne que quatre équipes de tournage ont été mobilisées sur le terrain pour capter les événements consacrés aux deux figures légendaires et starifiées, qui sont incarnées par le pape Jean-Paul II et la vedette de la musique pop Michael Jackson.

Dans un film aussi éclaté sur le plan des significations visuelles et sonores, la méthode d'analyse révèle alors un autre aspect de la ville sensible, soit celui de l'événementiel. Ce dernier engendre des contextes sociaux effervescents ainsi que des actions civiques, comme des manifestations, qui créent une ébullition sociale selon des dynamiques convergentes ou opposantes. Par le biais de différentes images, le patrimoine urbain est cette combinaison du cadre bâti visible dans les lieux filmés et cette mouvance des différentes activités ou actions organisées dans le cadre de ces grands événements.

3.4.2.2 *Strass Café* (Léa Pool, 1980)

Strass Café est un film d'une durée de soixante-deux minutes. Le format du film est en noir et blanc.

Figure 3.20 L'acteur Luc Caron marchant sur une voie ferroviaire (*Strass Café*, 1980, Léa Pool)



(<https://realisatrices-equitables.com/dames-des-vues/films/strass-cafe/>)

© Léa Pool. Les productions Strass.

[Capture d'écran]

Plusieurs points de vue sur d'anciens bâtiments du Vieux-Montréal, dont le bâtiment du Strass Café, y sont présentés. Des plans suggèrent la marche d'un homme errant dans un secteur indéterminé. Il semble qu'il s'agisse d'une errance dans le quartier historique du Vieux-Montréal. Une femme est à la recherche de cet homme énigmatique⁴⁴⁶ qui marche sur les voies d'un chemin de fer.

Elle ne fera pas sa rencontre, mais des plans subséquents font imaginer qu'ils se retrouvent pour une danse dans le Strass Café. On entend plusieurs voix off. Divers lieux sont évoqués autour de cet endroit qui m'apparaît mystérieux. Le lieu du Strass Café a-t-il vraiment existé ?

D'autres lieux gravitent autour du café. Des lieux de transit surtout -la rue, la gare, le port- qui signalent le nomadisme urbain où nous nous engouffrons. Une voix « hors champ » sert de contrepoint narratif avant que la nuit ne revienne affubler les personnages des masques du désir et de l'absence⁴⁴⁷.

Dans ce premier film de fiction de Léa Pool, outre cette allure mystérieuse du secteur dévoilé, je remarque un point de vue singulier sur le Vieux-Montréal, dans un espace urbain à la fois maritime et industriel. On peut reconnaître une grue de chantier dans les premiers plans du film qui dévoilent le port de Montréal ainsi que l'eau du fleuve Saint-Laurent. Quant au Vieux-Montréal, il n'a pas été entièrement défiguré par les démolitions ordonnées sous l'administration du maire Jean Drapeau qui a été en poste pendant vingt-neuf ans à la mairie de Montréal. C'est lui et son équipe qui ont orchestré la démolition de plusieurs quartiers et taudis pour faire place à de vastes chantiers. Ces démolitions ont malmené plusieurs autres quartiers de la métropole, qui ont disparu comme le Faubourg à m'lasse⁴⁴⁸, où fut érigé l'ancien édifice de la télévision d'état, Société Radio-Canada⁴⁴⁹.

⁴⁴⁶ Cet homme énigmatique est interprété par Luc Caron, tandis que cette femme énigmatique est interprétée par Céline Lacoste.

⁴⁴⁷ Pool, L. (1984, décembre). *Strass Café*. Document sur le film. Les films du crépuscule. Montréal. Dossier Strass Café. Documentation de la Médiathèque de la Cinémathèque québécoise.

⁴⁴⁸ Le « Faubourg à m'lasse » était un quartier industriel aux frontières floues et habité principalement par les Canadiens-français pendant plusieurs décennies. Il fut démoli, dans son ensemble, pour laisser place à de vastes chantiers comme celui de la tour de Radio-Canada. Charlebois, C. (dir.). Linteau, P-A. (dir.). (2014). *Quartiers disparus, Red light, Faubourg à m'lasse, Goose Village*. Montréal. Les Éditions Cardinal Inc. 111-172.

⁴⁴⁹ Dans le film militant d'Arthur Lamothe, *Le mépris n'aura qu'un temps* (1970), produit par la Société Générale Cinématographique et la Confédération des syndicats nationaux (CSN), on peut remarquer, dans le dernier tiers de sa durée, le chantier en construction de la future tour de Radio-Canada où les ouvriers convergent en quête d'un emploi.

Figure 3.21 Plan sur le Vieux-Port de Montréal (*Strass Café*, 1980, Léa Pool)



(<https://realisatrices-equitables.com/dames-des-vues/films/strass-cafe/>)

© Léa Pool. Les productions Strass.

[Capture d'écran]

Dans le film de Léa Pool, l'histoire de deux êtres qui s'aiment dans un lieu inconnu et mystérieux du Vieux-Montréal est racontée. Le film est essentiel pour montrer l'urbanité d'une partie de Montréal selon les espaces intérieur ou extérieur du Strass Café ainsi que d'une rue près du fleuve ou encore de la zone d'une gare désaffectée. Examinons les longs plans sur le bâtiment du Strass Café ou la photographie ci-dessous qui dépeint ce lieu.

La voix de la narratrice décrit la marcheuse anonyme qui se promène dans les rues de ce quartier :

Un train passe. Elle marche dans la ville, la solitude. Dans la nuit. Elle n'a pas de lieu, parle, ne dit rien, vient de nulle part, n'a pas d'âge. La solitude. Elle marche dans la ville, dans le désert de la ville. Rôde autour des murs de la ville. Longe le mur de l'absence. Elle est le mur, il est la paroi. Se cherchent, se cachent, derrière les murs, derrière les masques⁴⁵⁰.

⁴⁵⁰ Citation tirée du scénario du film de Léa Pool. Archive Médiathèque de la Cinémathèque québécoise.

C'est le patrimoine urbain du Vieux-Port et du Vieux-Montréal qui y est illustré par des lieux de passage (fleuve, gare, café), un patrimoine qui a été modifié au fil du temps. Montréal a été une ville défaite et reconstruite simultanément. Les plans du film révèlent l'obscurité d'un secteur qui apparaît peu fréquenté, même si dans la narration, le mot « foule » me semble récurrent. Le patrimoine urbain, c'est à la fois l'industrie, la dimension maritime et le cadre bâti qui se confondent dans les plans visionnés. Mais *Strass Café* ne traite pas d'un enjeu patrimonial en particulier. Il décrit bien l'air du temps et l'ambiance qui se dégagent de cet espace urbain historique. Les écrits de Jean-Claude Marsan sur le Vieux-Montréal relatés dans le cadre théorique sont justes à cet égard, puisque ceux-ci évoquent l'état de désuétude du quartier.

Le patrimoine urbain est exprimé dans ces images révélant un secteur de Montréal et jumelées à la voix de la narratrice. Ce sont ces images répétitives et ces mots également récurrents qui connotent la dimension urbaine. Ce patrimoine évoque aussi ces éléments aujourd'hui disparus :

Au niveau de la composition de l'image, il y a les rails, les champs, les rues illuminées avec les réverbères qui semblent ne plus finir. Ces images qui accusent une profondeur de champ marquée nous invitent à les explorer comme une région du passé, une mémoire lointaine⁴⁵¹.

À mes yeux, la notion de ville sensible est exprimée dans ces mots : « Il y avait aussi la ville, la présence de la ville. La foule. Dans sa tête, le bruit de la foule résonne encore, marche dans sa tête, au milieu du silence »⁴⁵². Il est question d'une ville d'un autre temps, d'un autre lieu, difficile à identifier et à circonscrire. L'évocation de la foule exprime ce rapport à la marche dans la ville. L'intensité sonore du mouvement d'une foule et de l'immersion dans la ville. La dimension sensible est évoquée selon un lieu de passage ainsi que dans un espace flottant ou hors du temps. Autant sur le plan communicationnel que sur celui des déplacements de l'homme et de la femme, c'est le mode d'errance (l'action d'errer et l'être errant) qui prédomine :

Mais Pool pousse l'éclatement des relations entre les personnages un cran plus haut : ceux-ci ne se contactent ni ne communiquent tout simplement pas entre eux. Leur rencontre (d'ailleurs hypothétique) est tout juste évoquée. « L'altérité », l'incommunication est achevée. La femme ira rejoindre l'homme dans l'errance urbaine. Il n'y a plus rien, le désert⁴⁵³.

⁴⁵¹ Turcotte, D. (1996, printemps). « Pragmatique et esthétique du film de mémoire. L'exemple de *Strass Café* ». Dans *Cinémas*. 6. 2-3. 207.

⁴⁵² Citation reprise du scénario dans le film *Strass Café* de Léa Pool. Documentation de la Médiathèque de la Cinémathèque québécoise.

⁴⁵³ Pool, L. (1984, décembre). *Strass Café ou les masques de la modernité*. Les films du Crépuscule. Montréal.

En conclusion à cette analyse, Diane Turcotte suggère deux remarques au sujet de la diégèse et de l'errance :

La diégèse au lieu de s'épaissir au fil de l'histoire a tendance à se diluer et même à se raréfier. Des gestes, des regards, des silences si lourds de sens, des lieux de passage qui nous révèlent tout de suite le ton du film. *Strass Café* pose d'emblée les thèmes de l'errance et de l'incommunicabilité⁴⁵⁴.

Ce jeu continu sur la temporalité crée, de façon globale, un brouillage temporel, qui fait référence à une errance interminable, une sorte de souvenir évanescent, de secret enfoui dans la mémoire, que l'on pourrait qualifier d'inconscient filmique⁴⁵⁵.

Figure 3.22 Le Strass Café (*Strass Café*, 1980, Léa Pool)



(<https://realisatrices-equitables.com/dames-des-vues/films/strass-cafe/>)

© Léa Pool. Les productions Strass.

Documentation de la Médiathèque de la Cinémathèque québécoise.

Photographie : François Bouchard.

[Photographie tirée d'archives par l'auteur]

⁴⁵⁴ Turcotte, D. (1996, printemps). « Pragmatique et esthétique du film de mémoire. L'exemple de *Strass Café*. » Dans *Cinémas*. 6. 2-3. 202.

⁴⁵⁵ *Ibid.* 206.

3.4.2.3 *Moi, un jour*⁴⁵⁶ (Mireille Dansereau, 1967)

Le premier film de Mireille Dansereau, *Moi, un jour*, a été présenté à l'Expo 67, au Pavillon de la Jeunesse. Il s'agit d'un court métrage d'une durée de dix minutes et cinquante-cinq secondes. Le format est en noir et blanc. Isabelle, la protagoniste⁴⁵⁷ du film, marche seule dans les rues du quartier Westmount situé non loin du mont Royal. Elle rentre chez elle, dans une maison bourgeoise cossue, où elle dit posséder un étage à elle seule. Elle dîne avec ses parents, avec qui elle ne discute pas⁴⁵⁸. Elle leur annonce toutefois qu'elle ira se promener avec son chien. En partant du domicile familial, elle fuit momentanément sa vie bourgeoise en quête d'une exploration urbaine. Elle accomplit une marche lente, fait des observations pendant que des pensées évanescentes traversent son esprit. Le point de vue quotidien qu'elle dit avoir de Montréal, c'est celui à partir de l'étage de la grande maison de ses parents où elle habite. On la voit danser dans une rue près du mont Royal. Des images de ballerine apparaissent dans son esprit. Elle se promène en rêvassant. Une captation de la caméra, à partir d'un zoom, est effectuée sur un écriteau devant un bâtiment sur lequel il est inscrit « Sœurs de Notre-Dame du Sourire ». La protagoniste, sur un ton méfiant, argue « Les p'tits frères de la Charité, les p'tites sœurs de Notre-Dame du sourire », on dirait qu'ils se servent de diminutifs pour ne pas nous effrayer... ». Elle côtoie le patrimoine urbain et religieux par la fréquentation de l'aspect architectural, mais tout en critiquant le phénomène religieux. Elle évoque son opposition au mariage et indique qu'elle ne laisserait pas son père la marier avec quiconque. En ce sens, elle incarne une nouvelle conscience plus progressiste que j'associe à la décennie 1960 et à la Révolution tranquille en cours durant cette période. Cette promenade avec son animal de compagnie démontre l'environnement urbain et naturel de la colline montréalaise. L'espace verdoyant, le bâti et les infrastructures sont visibles lors de son déplacement sur la colline.

⁴⁵⁶ Un autre titre est associé au film : *Une libellule en cage*. <https://collections.cinematheque.qc.ca/recherche/œuvres/fiche/42901-moi-un-jour>

⁴⁵⁷ Une jeune ballerine contestataire issue de la bourgeoisie montréalaise.

⁴⁵⁸ Les paroles ont été ajoutées après le tournage du film. Dansereau, M. (1967). À propos. *Moi un jour*. Documentation de la Médiathèque de la Cinémathèque québécoise.

Figure 3.23 La protagoniste qui, au cours de sa promenade, se rend au belvédère Kondiaronk sur le mont Royal (*Moi, un jour*, 1967, Mireille Dansereau)



(<https://www.tenk.ca/fr/documentaires/fragments-dune-oeuvre/moi-un-jour>)

© Mireille Dansereau. Productions Les Ciné-Plurielles.

[Capture d'écran]

D'une certaine façon, le film de Dansereau s'oppose au mode de vie bourgeois et à la morale bourgeoise que pourfend l'adolescente. Ce qui est intéressant, dans cette fiction, c'est le point de vue sur Montréal et le contexte social dans lequel évolue la protagoniste. C'est une prise de conscience de cet environnement naturel dans la ville. Isabelle se rend jusqu'au belvédère où elle observe un paysage urbain de Montréal, à partir des lunettes d'observation qui en révèlent un point de vue. C'est l'image consommée de Montréal, cette vue que tous les visiteurs captent et obtiennent lorsqu'ils visitent le sommet du mont Royal. Enfermée à l'intérieur de sa conscience, entre les murs de son confort bourgeois, elle dit ne pas connaître son pays. Enfin, par cette marche intériorisée, je peux comprendre le cheminement psychologique de la jeune protagoniste.

Le patrimoine urbain est identifiable par le cadre bâti entremêlé à l'aspect naturel de la végétation, mais il n'est pas perçu tel quel par la protagoniste, car elle critique surtout les rapports de pouvoir patriarcal et institutionnel (père / patriarcat et mariage / église). Cette perspective de la jeune danseuse qui marche sur le mont Royal et qui se déplace d'un milieu bâti vers une zone peut-être moins anthropisée de la montagne donne un aperçu de ce milieu naturel, en contexte urbain, dans les années 1960. Le patrimoine

urbain est aussi identifiable par les éléments du mobilier urbain. Durant son déplacement dans ce milieu semi-naturel, elle adopte un autre regard sur un ailleurs, de l'autre côté des ponts qui traversent le fleuve; elle confie n'être jamais encore allée là-bas. Comme l'écrivait Jean-Claude Marsan, dans son article *Montréal en évolution*⁴⁵⁹, le patrimoine urbain du mont Royal n'est pas éloigné du patrimoine naturel et de la nature qui l'entoure. Au cours de sa promenade, cette jeune comédienne en fait partie de façon insouciante. Elle s'y incruste graduellement au cours de ses rêvasseries passagères et de ses mouvements dansants, lorsqu'elle accomplit sa promenade bucolique. Le court métrage de Mireille Dansereau offre un point de vue estival et unique sur la colline montréalaise, dans le contexte de l'ouverture d'Expo 67. D'une part, le patrimoine urbain dont je traite comprend le mont Royal, situé près des zones habitées où existe un patrimoine bâti et architectural; d'autre part, il inclut un secteur naturel qui n'a pas été épargné par les transformations de la ville au cours des décennies 1960 et 1970 et qui s'amalgame à la porosité de la ville. Cette frontière poreuse entre le naturel et l'urbain devient visible au cours de cette promenade.

Figure 3.24 Le monastère des Sœurs de Notre-Dame du Sourire (*Moi, un jour*, 1967, Mireille Dansereau)



(<https://www.tenk.ca/fr/documentaires/fragments-dune-oeuvre/moi-un-jour>)
 © Mireille Dansereau. Productions Les Ciné-Plurielles.
 [Capture d'écran]

⁴⁵⁹ Marsan, J.-C. (2012). « Montréal en évolution ». Dans *Montréal et son aménagement. Vivre la ville*. Montréal. Presses de l'Université du Québec. 99-146.

3.4.3 Vidéos

Mon propos est plutôt succinct concernant l'histoire de la vidéo à Montréal ainsi qu'au Québec. J'aimerais rappeler le rôle de divers organismes sur le sol montréalais qui ont contribué à l'essor d'une nouvelle forme artistique et médiatique qu'on désigne sous l'appellation d'art vidéo : d'abord, Véhicule Art, centre d'artistes montréalais dont la galerie était sise rue Sainte-Catherine Ouest, avait une section (Vidéo Véhicule) dédiée à la vidéo qui deviendra P.R.I.M ainsi que le Centre d'artistes Vidéographe créé par l'ONF au début des années 1970. D'autres organismes ont aussi marqué la production et l'histoire de l'art vidéo à Montréal et au Québec.

La vidéo avait en effet été adoptée comme outil d'intervention sociale depuis quelque temps déjà quand l'ONF se procure, dès 1970, « tous les Portapak Sony en vente sur le marché canadien ». Mis sur pied par l'ONF en 1971, le Vidéographe devient un organisme indépendant sans but lucratif en 1973. Naîtront par la suite, au cours des années 1970, d'autres organisations vouées à la vidéo : le Groupe d'intervention vidéo (GIV), en 1975; la Coop Vidéo de Montréal, en 1976; La femme et le film (qui deviendra Vidéo Femmes), en 1979, à Québec; ainsi que Véhicule Art et sa section vidéographique qui deviendra Les Productions et réalisations indépendantes de Montréal (P.R.I.M.)⁴⁶⁰.

Les artistes qui ont gravité autour de la sphère vidéo à Montréal ont été nombreux. Ceux dont j'aborde une œuvre dans cette recherche et qui ont participé aux activités de Véhicule Art sont : marshalore et Bill Vazan, qui y étaient membres (avec Françoise Sullivan, Alex Neumann, Suzy Lake et d'autres). « C'est en 1974 que la vidéo prendra son essor à Véhicule Art, avec l'entrée en scène d'une femme [...] qui jouera un rôle éminent dans l'évolution de l'art vidéo au Québec : Andrée Duchaine »⁴⁶¹.

Représentatives d'un échantillon parmi tout un ensemble d'œuvres, les vidéos choisies sont révélatrices de différents secteurs montréalais. Dans les plans sélectionnés et les scènes choisies, elles dévoilent des éléments urbains du mobilier et de la vie sociale. À l'exception de *Gladys. A Queen in exile*, elles ne sont pas associées directement à des enjeux patrimoniaux. Les regards des vidéastes sont tournés vers les espaces urbains de la métropole québécoise. J'examine leurs œuvres à partir de la démarche performative des vidéastes, qui est liée à la marche en ville, à la mobilité urbaine ou à un mode de déplacement autre. Cela suppose de voir la circulation piétonnière, telle que dans la vidéo intitulée *Distance*. Dans certaines œuvres

⁴⁶⁰ Gagnon, J. (2021). *Vidéocaméléon. Chroniques de l'art vidéo au Québec, de Vidéo Véhicule à Prim Vidéo, 1972-1992*. Montréal. Éditions Somme toute. 21.

⁴⁶¹ *Ibid.* 36.

d'art vidéo, *Street actions* étant un exemple, la performance est concourante à la vidéo. De plus, cette gradation dans la présentation souhaitée des films et des vidéos amène enfin vers les éléments les plus performatifs dans l'objectif d'établir une articulation avec les performances artistiques ayant dynamisé divers quartiers, où les parcours et les itinéraires ont été réalisés dans l'environnement urbain montréalais.

3.4.3.1 *Gladys. A Queen in exile* (Norman B. Levine, vers 1975)

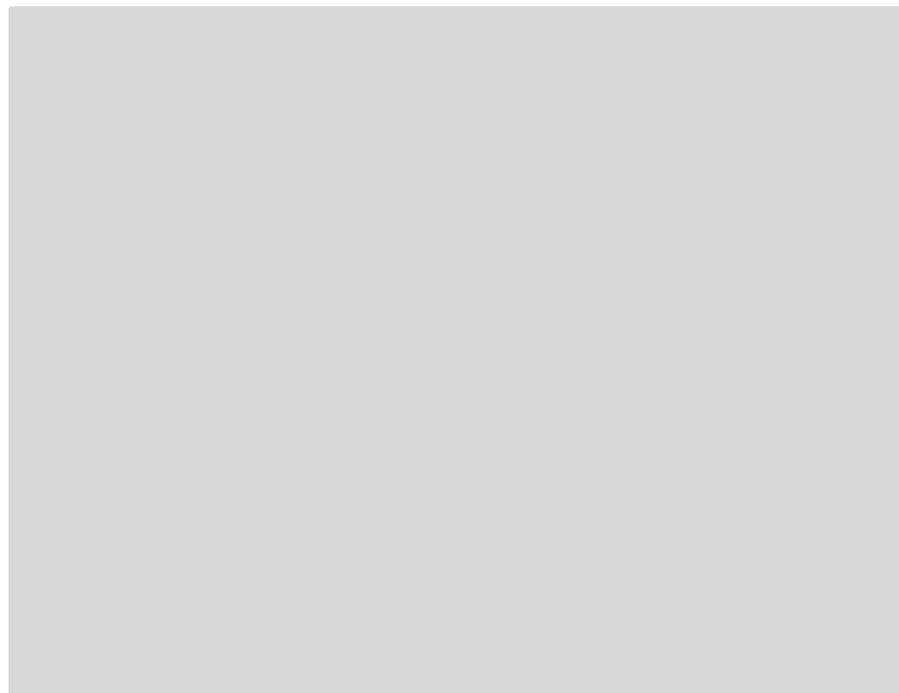
La vidéo documentaire de Norman B. Levine est d'une durée de trente-six minutes et vingt-deux secondes. Elle présente le portrait de Gladys Trudeau, qui fut serveuse au Prince Arthur Restaurant ou le P.A. pendant de nombreuses années. Dans les premiers plans de la vidéo, on remarque, à la réception, la protagoniste qui discute avec les clients du restaurant où elle travaille. Le vidéaste Levine semble avoir filmé la protagoniste à l'ouvrage avant la démolition de l'immeuble. La dernière scène [31 : 34 à 36 : 19] de cette œuvre vidéo m'interpelle, car une comparaison me semble possible avec ce fragment du passé apparaissant dans la séquence initiale. Dans cette dernière scène, j'aperçois la protagoniste qui marche difficilement, en solitaire, devant l'objectif du caméscope; elle se faufile parmi les débris qui ont été engendrés par la démolition planifiée du secteur pour faire place à l'érection du complexe La Cité dans les mois qui suivirent cette démolition, dans le quartier Milton Parc de la ville. Il ne s'agit pas explicitement d'une scène de démolition filmée, mais bien d'une scène qui montre les débris après la démolition, où l'on voit les déchets accumulés et jonchés sur le sol urbain.

Gladys rappelle l'emplacement des anciens commerces à proximité du restaurant. Notons que dans ce secteur, il y a eu également les démolitions associées au chantier pharaonique « Cité Concordia »⁴⁶², qui ne s'est pas concrétisé entièrement. Sur le plan patrimonial, cette démolition est une conséquence malheureuse des projets pharaoniques qui ont eu cours à Montréal durant ces années et des effets dévastateurs, voire tragiques, sur les vies humaines, celle de notre protagoniste avant tout. La scène finale en est une de désolation d'un ancien monde détruit, qui se situe temporellement entre la démolition d'une partie de Milton Parc et la construction du Complexe La Cité. Une grande partie des commerces et des domiciles ont été détruits et constituent les nombreux fragments de débris qui jonchent le sol. Un plan récurrent qui dévoile le mont Royal à partir d'une trouée, dans la zone de démolition, est visible. Auparavant, les bâtiments dont faisait partie le restaurant obstruaient probablement cette vue. De la

⁴⁶² Il faut avoir à l'esprit les deux « films-outils » de Michel Régner, *Concordia 1* et *Concordia 2*, qui sont liés à la série de l'ONF, *Urbanose*.

séquence sélectionnée, je présente un photogramme, soit l'un de ceux où l'on voit Gladys Trudeau qui s'aventure dans les ruines des commerces démolis où était situé le restaurant pour lequel elle travaillait, dans un secteur donné du quartier Milton-Parc. La scène entière est évocatrice d'un environnement récemment défait et qui serait reconstruit incessamment selon les ambitions démesurées des promoteurs. Gladys Trudeau marche péniblement dans ces nombreux débris. « It's terrible », s'indigne-t-elle, avec un regard triste et mélancolique, en s'adressant au réalisateur Norman B. Levine, qui continue de filmer la scène avec son caméscope. En avançant dans la direction du dispositif, elle trébuche presque parmi les pierres des bâtiments qui sont éparpillés et qui entravent sa marche. Elle ajoute : « Nothing, but stones... », en pointant du doigt le site où se trouvait le restaurant. Sur le sol, il ne reste plus qu'une plaque de métal et quelques vestiges de pierre. Sa marche lente dans cet espace de débris est hasardeuse. Elle doit occasionnellement pencher la tête en direction du sol pour éviter de tomber. Le caméscope recule lentement en donnant un cadre triste de la serveuse. Dans un autre plan, un couple de personnes âgées vient retrouver Gladys Trudeau. Le générique de fin apparaît lorsqu'ils s'éloignent en sa compagnie et en se faufilant à travers les détritiques et les pierres.

Figure 3.25 Gladys Trudeau marchant dans les gravats (*Gladys. A Queen in exile*, vers 1975, Norman B. Levine)



(<https://vitheque.com/en/titles/gladys-a-queen-in-exile>)

Norman B. Levine. Vidéographe.

Les droits liés à cette image n'ont pas été libérés.

Patrimoine et mémoire sont fortement étriés, car le patrimoine bâti est défait au profit d'un mégacomplexe et la mémoire de Gladys Trudeau est sollicitée quand elle se promène difficilement dans cet espace urbain anéanti. Les souvenirs émergent de ces lieux démolis. Gladys a perdu son emploi au restaurant « The Prince Arthur Restaurant » (the « P. A ») détruit dans l'élan des démolitions de 1972. Il y a une rupture dans le paysage urbain. La mémoire et l'émotion de Gladys Trudeau face à ces changements reflètent l'état d'esprit de celles et ceux qui habitaient dans ce secteur du quartier Milton-Parc et qui ont malheureusement tout perdu, sans aucune compensation financière ni considération de la part des gouvernements.

3.4.3.2 *Distance* (Luc Bourdon et François Girard, 1984)

Distance est une œuvre vidéographique de Luc Bourdon et de François Girard. Celle-ci est en couleur et est d'une durée de cinq minutes et quinze secondes. Elle porte sur le mouvement dans des voies de circulation du centre-ville de Montréal; le dispositif technologique en capte la circulation routière ou piétonnière, filmée au ralenti à travers le décor urbain changeant. Les plans sur la ville ont été captés à partir de la portière arrière d'une voiture de taxi. On aperçoit le rythme cadencé des piétons, dont celui des gens d'affaires qui marchent dans les rues ainsi que le lent mouvement des voitures, des camions et de leurs pneus. Une personne anonyme traverse la voie entre deux feux de circulation. Le mouvement lors de la traversée piétonne semble décomposé. Il s'agit de la distance séparant le trottoir, sur lequel circulent les piétons, de la voiture de taxi d'où filme le vidéaste. Il faut préciser que *Distance* est une œuvre réalisée avec l'aide d'un magnétoscope prêté par Sony⁴⁶³ qui rendait possible le ralentissement du mouvement⁴⁶⁴. Les images en mouvement de cette vidéo sont effectivement tournées au ralenti. Elles peuvent suggérer une errance lors d'une balade motorisée dans le centre-ville, en direction d'un entrepôt de Sony⁴⁶⁵ dans l'arrondissement de Saint-Laurent⁴⁶⁶.

Or comment interpréter le patrimoine urbain dans ces images ralenties qui illustrent particulièrement le centre-ville de Montréal? Je pense que l'interprétation doit s'effectuer à partir des paysages urbains et du mouvement des piétons selon la cadence de leurs jambes qui s'activent sur le sol bétonné de la ville. Le dispositif technologique que représente ce magnétoscope, sophistiqué pour l'époque et utilisé en tant que

⁴⁶³ L'équipe de Sony fut partenaire du Festival du nouveau cinéma et de la vidéo. À l'été 1984, ce magnétoscope était perçu comme une machine révolutionnaire, selon les renseignements obtenus par le cinéaste et vidéaste Luc Bourdon. Courriel daté du 29 janvier 2021.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ *Ibid.*

nouveauté dans les années 1980, fait en sorte de voir différemment le centre-ville à partir du mouvement d'une voiture. Cette perspective urbaine sur les rues et les édifices a été captée par l'appareil, avec une définition hautement performante : comme résultat une ville mouvante, avec des citoyens en train de marcher qui sont filmés au ralenti, mais aussi des couleurs particulières ainsi qu'une forme urbaine du centre-ville plutôt singulière. Le dispositif donne l'impression que les édifices sont en mouvement. Parfois, lorsque le caméscope capte la chaussée, cette impression de mouvement se manifeste de nouveau. Celui-ci est engendré par les voitures et les camions, parmi les infrastructures routières dont les viaducs et fait partie de la zone autoroutière expérimentée en dehors du centre-ville. Le patrimoine urbain se situe, entre autres, parmi la circulation dans les rues de la ville. Il s'agit d'un patrimoine en mouvement dans la cité qui est elle-même mouvante. Le rythme de la ville est notamment ponctué par le rythme de la marche des piétons. Je conclurais cette analyse en évoquant trois mots clés d'un patrimoine urbain étudié en fonction du mouvement : marche, circulation et errance.

Figure 3.26 Circulation automobile dans le centre-ville (*Distance*, 1984, Luc Bourdon et François Girard)



(<https://vitheque.com/fr/oeuvres/distance>)
© Luc Bourdon et François Girard. Zone Duclou. Vidéographe.
[Capture d'écran]

La ville sensible est perçue par l'intermédiaire du dispositif qui suggère une errance, en dévoilant la marche des piétons et la circulation automobile. Elle donne à voir la ville animée dans une sorte de ralentissement très singulier de même que l'activité piétonnière essentiellement au centre-ville.

Figure 3.27 Déplacement des piétons dans le centre-ville (*Distance*, 1984, Luc Bourdon et François Girard)



(<https://vitheque.com/fr/oeuvres/distance>)

© Luc Bourdon et François Girard. Zone Ducla. Vidéographe.

[Capture d'écran]

3.4.3.3 *Trip* (Donigan Cumming, 1999)

La vidéo de Donigan Cumming, d'une durée de deux minutes, a été réalisée en janvier 1998, soit pendant la crise du verglas. Durant la même période, le vidéaste a réalisé *L'ange capricieux* (1998) qui se déroule dans l'environnement urbain montréalais et reflète le contexte de cette période de crise sociale. L'espace urbain dans lequel évolue le personnage central est glacial. Dans *Trip*, c'est le vidéaste Donigan Cumming qui filme cet environnement, tout en se plaçant derrière le caméscope et sans jamais apparaître à l'écran, comme dans *L'abri* (1999). On entend les gémissements de son corps (souffle, onomatopée...), comme le vidéaste effectue la captation audiovisuelle de la végétation recouverte de verglas. L'artiste filme en

zoomant dans le jardin conçu par l'artiste Melvin Charney⁴⁶⁷ pour le Centre canadien d'architecture (CCA). Ce jardin se situe à proximité d'un promontoire et est adjacent à l'édifice muséal⁴⁶⁸.

Ce court métrage montrant un micro-environnement est le point de vue du vidéaste sur une tragédie qui fut celle de la crise du verglas⁴⁶⁹. À l'écran, on aperçoit un paysage de végétation givrée près d'une zone autoroutière de la métropole. Le vidéaste effectue la captation sonore de cet environnement réalisé à l'aide de l'appareil vidéographique. On remarque le paysage urbain dès les premiers plans de la vidéo, avant que le caméscope soit en déplacement dans ce jardin quasi labyrinthique et composé d'arbustes buissonneux recouverts de verglas. On entend également les pas crispés de Donigan Cumming, qui semble perdre l'équilibre sur le sol givré. Concomitamment aux sonorités du corps du vidéaste, on entend les bruits de l'autoroute (sirènes, klaxons, bruits de moteurs et de camions). On remarque, dans ce décor urbain, le terrain vague près du jardin, en bordure d'autoroute, qui illustre la transformation de la ville de Montréal et des autoroutes qui la sillonnent de part en part.

Ce n'est pas seulement un passage entre des buissons en bordure d'autoroute, près d'un terrain vague adjacent à l'autoroute. Il s'agit d'un chemin de nature anthropisé qui est physiquement exploré par le vidéaste. Un chemin de neige et de glace, typique de l'hiver québécois, mais recouvert d'une épaisse couche atypique de verglas. On remarque un décor de plantes givrées au pourtour de ce sentier aménagé. Celles-ci font penser à des formes glacées pour le moins étranges. Un plan illustre un panneau autoroutier et des édifices urbains à l'arrière-plan. Le patrimoine d'un jardin éphémère de neige et de glace simplement traversé à pied par le vidéaste prend la forme d'une performance corporelle intense.

L'enjeu sonore de la vidéo ne peut que révéler l'importance de cette marche abrupte dans un jardin de givre et de verglas, qui laisse deviner un aménagement de sculptures sur glace ou une œuvre artistique, car, excepté les pas du marcheur (et son souffle) que l'on entend, l'on perçoit aussi, à mesure que le marcheur avance ou recule avec son caméscope, le bruit de la circulation autoroutière. Ces éléments sonores, intangibles, doivent être compris comme faisant partie d'un patrimoine urbain montréalais et révélant la

⁴⁶⁷ Ces renseignements m'ont été transmis par le vidéaste Donigan Cumming dans un échange de courriels. 21 et 22 juillet 2023.

⁴⁶⁸ *Ibid.* Voir aussi <https://www.cca.qc.ca/fr/69251/notre-batiment-notre-parc-et-notre-jardin-de-sculptures>

⁴⁶⁹ Une sévère tempête de verglas s'est abattue sur le sud des provinces du Québec, de l'Ontario et du Nouveau-Brunswick au début du mois de janvier 1998, occasionnant une panne généralisée du réseau électrique de la société d'État au Québec.

dimension sonore de la ville sensible. Cette vidéo ne porte pas précisément sur un enjeu de patrimoine, mais focalise sur un élément de la nature contrôlé par l'humain : le jardin conçu par Charney qui, comme œuvre paysagère, s'inscrit en tant qu'élément naturel du patrimoine urbain de la ville de Montréal, près d'une zone autoroutière, en plein centre-ville, contigu à un édifice culturel renommé.

La vidéo révèle aussi une dimension intangible et particulière, soit les sons de la ville, ceux qu'elle produit et par laquelle les ondes sonores se dispersent. Sur le plan visuel, il s'agit d'une friche urbaine, en bordure d'autoroute, dont la végétation est prisonnière des glaces. Aucun essai n'a été réalisé sur cette œuvre, qui est sûrement une des moins connues et des plus dissemblables dans l'ensemble des créations vidéographiques de Donigan Cumming.

Figure 3.28 Dans le jardin de Melvin Charney, à la frontière d'une autoroute (*Trip*, 1999, Donigan Cumming)



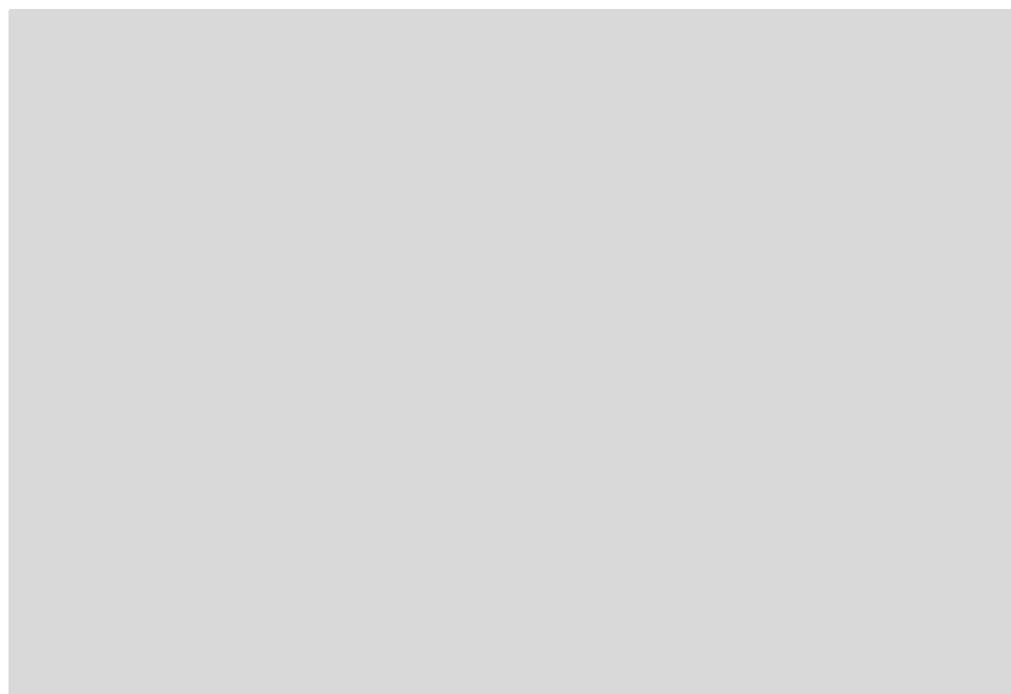
(<https://vitheque.com/fr/oeuvres/trip>)
© Donigan Cumming. Vidéographe.
[Capture d'écran]

3.4.3.4 *Street Actions* (marshalore, 1977)

Dans cette vidéo en noir et blanc qui est d'une durée de six minutes, l'artiste marshalore se met en scène dans un espace urbain mouvementé qui ressemble au Quartier des spectacles, au cœur du centre-ville de Montréal. Elle positionne le caméscope de façon à voir possiblement la rue Sainte-Catherine, à l'intersection

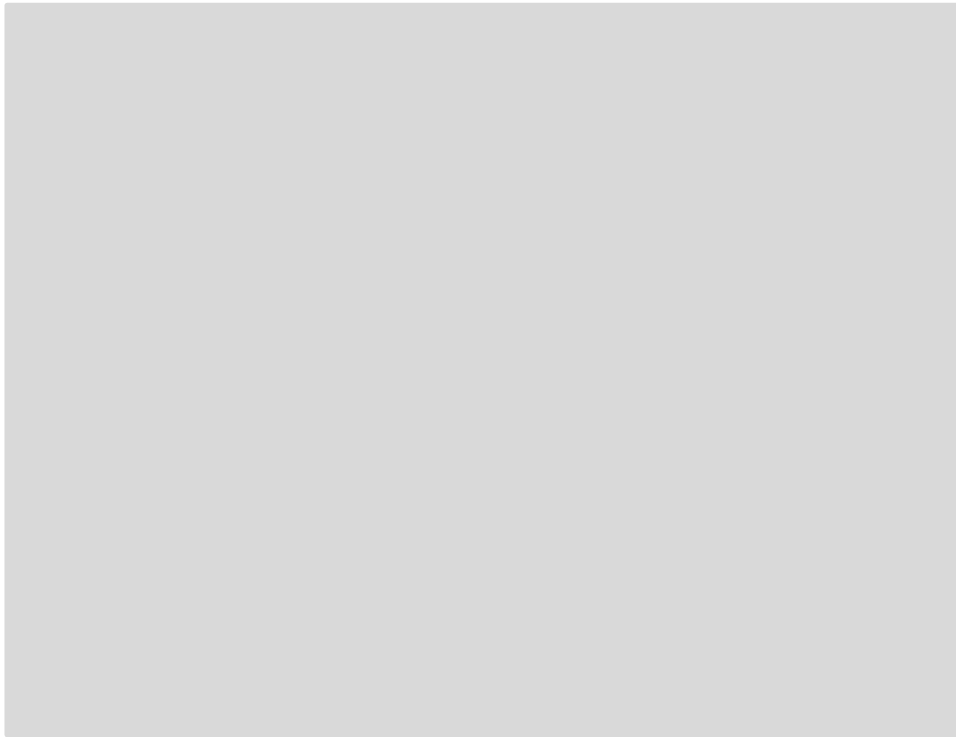
fort probable, je crois, de la rue Saint-Urbain. L'artiste circule devant le caméscope immobile, où l'action se déroule. Alors qu'elle improvise des gestes aléatoires en marchant sur le trottoir et dans la rue, des passants vont à sa rencontre. L'un d'eux la convie à revenir sur le trottoir. D'autres plans précédents montrent l'artiste en train de marcher à reculons, face aux voitures, sur la rue Sainte-Catherine. Le point de vue sur les édifices du centre-ville est marqué par la présence de l'artiste dans la rue. Sur le plan visuel, on remarque la circulation automobile et le déplacement des piétons. Sur le plan sonore, on entend le bruit des camions et des voitures. On peut dire que cette improvisation, par son caractère agité, sollicite les rencontres. Elle se rapproche de la notion de l'esthétique relationnelle. Elle comporte une marche, quasi chorégraphiée, mais qui se produit dans l'univers urbain, où l'aléatoire se manifeste dans un espace de circulation rendu propice à l'improvisation et au hasard des rencontres. La marche de l'artiste se réalise sous la forme d'un jeu performatif et dans une sorte de mise à distance avec le caméscope. La rue (voire l'intersection) est devenue le lieu performatif du geste effectué. Et la ville devient un terrain de jeu où marcher consiste à prendre socialement des risques. Cette vidéo fait penser au film *Splash*, qui est réalisé quatre ans plus tard lui aussi en fonction d'une intersection : les rues Sainte-Catherine et Berri.

Figure 3.29 L'artiste réalisant sa performance sur la rue Sainte-Catherine Ouest, à l'intersection de la rue Saint-Urbain (*Street Actions*, 1977, marshalore)



(<https://vitheque.com/en/titles/street-actions>)
marshalore. Vidéographe.
Les droits liés à cette image n'ont pas été libérés.

Figure 3.30 L'artiste performant sur la rue Sainte-Catherine Ouest, au centre-ville (*Street Actions*, 1977, marshalore)

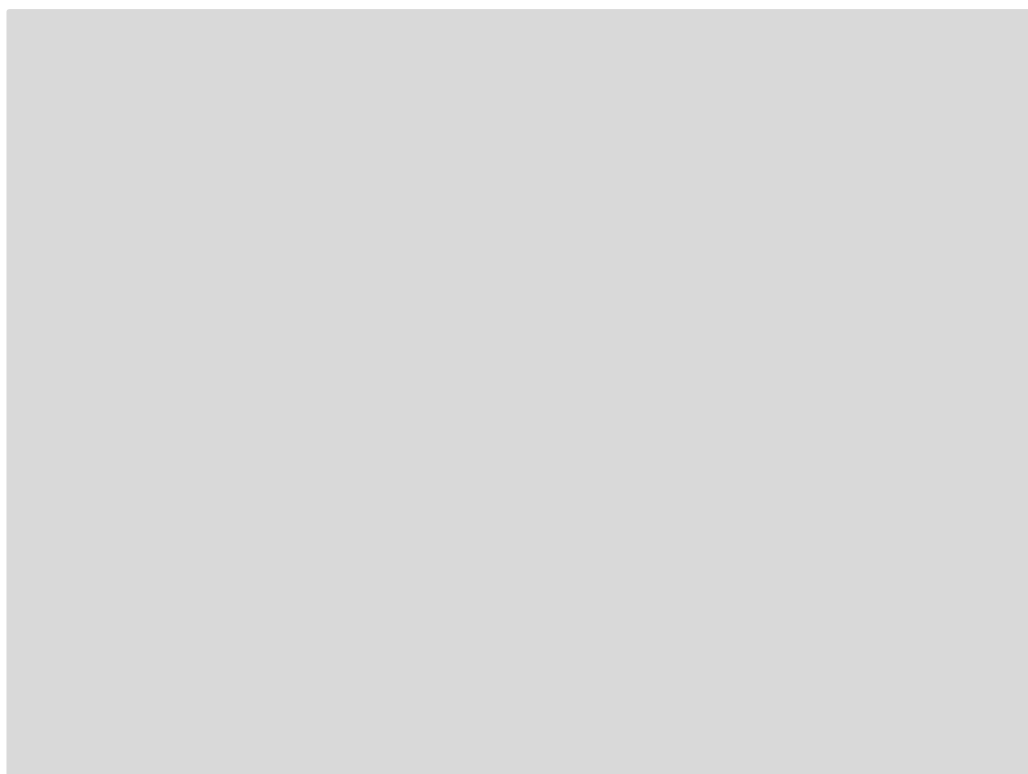


(<https://vitheque.com/en/titles/street-actions>)
marshalore. Vidéographe.
Les droits liés à cette image n'ont pas été libérés.

Le patrimoine urbain apparaît grâce au geste performé de l'artiste, qui donne à voir la circulation de la rue et le mouvement des piétons sur le trottoir. Le patrimoine urbain comprend l'ensemble des éléments urbains contenus dans les plans de la vidéo : les édifices du centre-ville, les passants qui circulent, le corps de l'artiste en mouvement dans l'entité « rue » où se produit sa performance artistique. La captation du mouvement liée au flux de circulation est intéressante à observer, mais aussi les bâtiments commerciaux de part et d'autre de la rue Sainte-Catherine, possiblement dans le secteur actuel de l'Esplanade tranquille ou près de la Place des arts, où de nombreuses tours de bureaux sont apparues. Ce qui est visible sur le plan patrimonial, c'est possiblement la rue Sainte-Catherine animée. C'est le patrimoine d'une rue dynamique, où circulent les piétons. Depuis l'angle de captation audiovisuelle, on obtient cet aperçu unique sur la vie sociale dans ce quartier central. Je conclus cette analyse en mentionnant la répétition des vidéogrammes qui présentent l'action artistique et dont les dernières images révèlent l'artiste commentant, de manière réflexive, sa performance en direct et devant le caméscope. En effet, elle décrit l'action pensée dans cet environnement urbain. Cela me fait penser à une œuvre vidéo intitulée *Ruelle en*

*perspective*⁴⁷⁰ que l'artiste avait réalisée dans la même période à Vancouver où la dimension du jeu et de la distance entre la performance filmée et le dispositif, comportant donc une dimension ludique, constituent un parallèle à établir avec *Street actions*.

Figure 3.31 L'artiste réalisant sa performance sur la rue Sainte-Catherine, avec la complicité des passants (*Street Actions*, 1977, marshalore)



(<https://vitheque.com/en/titles/street-actions>)
marshalore. Vidéographe.
Les droits liés à cette image n'ont pas été libérés.

3.4.3.5 *Au travers des décors* (David Manseau, 2012)

Cette vidéo de David Manseau est parfois en couleur et parfois sans couleur. Elle est d'une durée de douze minutes trente secondes. Elle a été créée à partir d'un montage accéléré d'images photographiques illustrant différents quartiers de Montréal⁴⁷¹. Le montage en accéléré de l'œuvre est visible au début

⁴⁷⁰ marshalore. (réalis.). (1977). *Ruelle en perspective*. Vidéographe. Canada. 11 minutes.

⁴⁷¹ L'œuvre vidéographique de l'artiste, produite par Vidéographe et en lien avec sa formation de second cycle en arts visuels et médiatiques à l'UQAM, s'intéresse à l'univers urbain, comme sa vidéo intitulée *Agora Obscura* (2008).

(jusqu'à deux minutes vingt-quatre secondes) et à la fin de la vidéo⁴⁷² (à partir de neuf minutes quinze secondes). Au centre de l'œuvre, on entend la voix du narrateur, à la fois photographe, marcheur urbain et étudiant en art à l'UQAM. L'artiste énumère et décrit les zones parcourues à pied, sur un écran noir. Il a pris de nombreux clichés des espaces urbains qu'il a parcourus à pied. Par ailleurs, il annonce qu'il porte au cou un appareil photo reflex numérique.

La progression de la marche de l'artiste dans les différents secteurs de la ville est visible dans ces images fixes, variées et multiples; toutefois, le corps de l'artiste n'est pas perceptible à l'œil étant donné que ce dernier se trouve derrière son appareil photographique. On n'entend pas les sonorités du corps du photographe comme dans *Trip* de Donigan Cumming; cependant, le vidéaste révèle ses états d'âme ainsi que la fatigue de son corps lors de son arrivée près de l'UQAM, après cette longue marche à photographier ces divers environnements des quartiers arpentés et ces différents éléments patrimoniaux qui se trouvent parmi eux. Il accomplit sa marche urbaine dans une durée de trois heures vingt-cinq minutes. La bande-son sert uniquement à enregistrer les paroles de l'artiste, qui décrivent son itinéraire et ses sensations.

Les secteurs parcourus par l'étudiant-artiste comprennent la zone 1 : les immeubles d'habitation de Verdun et le Viaduc 15, en direction sud; la zone 2 : la piste cyclable qui longe le canal Lachine; la zone 3 : Griffintown; la zone 4 : le Vieux-Montréal; la zone 5 : au-dessus de l'autoroute Ville-Marie, le Palais des Congrès et le quartier chinois, en direction est; enfin, la zone 6 : le clocher de l'ancienne église Saint-Jacques à l'UQAM et le centre d'exposition de l'université. Ce sont des zones que l'artiste David Manseau semble lui-même s'être fixées avant même le commencement de sa trajectoire. Sur le plan illocutoire, la dimension performative de la narration se déroule au « je ». L'artiste parcourt la ville à pied, en partant de son domicile situé sur la deuxième avenue, dans le quartier Verdun, pour se rendre à l'UQAM. Je perçois autant une trajectoire qu'une traversée de la ville effectuée par l'artiste en déplacement; le photographe marche en solo d'un point A (à partir de son appartement) à un point B (le centre d'exposition de l'UQAM). La photographie est mise à contribution pour documenter les différentes parties de la ville, tandis qu'on peut suivre dans la vidéo la trame narrative que l'artiste a choisi de révéler. Au montage, les photographies sont constitutives de la vidéo.

⁴⁷² Dans la dernière partie de la vidéo, le trajet est inversé. On regarde les images qui présentent l'intérieur de l'UQAM et les actions se déroulent inversement jusqu'au domicile de l'étudiant.

Les plans fixes révèlent divers éléments du patrimoine urbain montréalais. Effectivement, l'artiste passe par les rues, les routes, les boulevards, les viaducs, la piste cyclable et le long du canal Lachine, longeant les bâtiments résidentiels et commerciaux, et se rendant jusqu'au centre d'exposition dans l'UQAM. Donc, différents éléments du panorama et du patrimoine urbains sont dévoilés : le point de vue sur le canal Lachine, la traversée à pied dans les quartiers centraux... Les images présentées ne montrent pas uniquement une vision des quartiers centraux de Montréal, car la trajectoire de l'artiste se poursuit dans différents quartiers de la métropole. Ce sont aussi les citoyens croisés sur sa route qui font partie de cette ville en mouvement. Ce regard subjectif sur la ville induit cette capacité à s'émouvoir des formes et des êtres qui s'inscrivent dans un ensemble urbain. Dans ces images fixes, on peut percevoir le mouvement de chaque composition. En parallèle, les images fixes s'enchaînent rapidement et donnent une impression de mouvement par le procédé d'accélération, qui rappelle le montage d'un film ou d'une vidéo.

Dans les zones décrites qu'il arpente à pied, l'artiste s'intéresse au canal Lachine et aux quartiers qui lui sont périphériques. Le canal est lié à l'urbanisation de la ville de Montréal et il est considéré comme un bien patrimonial de type industriel. La ville sensible concerne cette déambulation de l'artiste, qui s'aventure en bordure du canal et se rend à proximité d'autres espaces patrimoniaux de l'urbanité montréalaise. La sensibilité évoquée par la marche de l'artiste est aussi une sensibilité incarnée dans ces lieux qu'il dit fréquentés régulièrement. Cette démarche par rapport à la question patrimoniale est remarquée dans sa vidéo.

Figure 3.32 Le canal de Lachine (*Au travers des décors*, 2012, David Manseau)



(<https://vitheque.com/fr/oeuvres/au-travers-des-decors>)

© David Manseau. Vidéographe.

[Capture d'écran]

Lorsque David Manseau mentionne la zone 3, il fait référence à l'église Saint-Anne et à un panneau d'information concernant l'emplacement de l'ancienne église. On peut voir les ruines de l'église dans l'image présentée ci-dessous. L'itinéraire de l'artiste dans cette zone et sa perspective sur le quartier rappelle la promenade des deux professionnels dans l'épisode *Griffintown* de Michel Régnier qui évoquaient, à cette époque, la démolition récente de cette église.

Figure 3.33 Ruines de l'église Sainte-Anne, qui était située à l'angle des rues des Bassins et de la Montagne, dans le quartier Griffintown (*Au travers des décors*, 2012, David Manseau)



(<https://vitheque.com/fr/oeuvres/au-travers-des-decors>)

© David Manseau. Vidéographe.

[Capture d'écran]

3.5 Analyses des performances et des expériences artistiques

De manière générale, le mouvement des artistes-performeurs qui se déplacent dans différents secteurs de la ville est examiné. Le territoire du quartier ou d'un secteur qu'ils arpentent, les sensations et les observations évoquées, les trajets parcourus et les personnes anonymes rencontrées au cours de leur trajectoire sont des aspects à prendre en compte, qui témoignent de manière signifiante de la ville sensible. Les traces laissées par les performeurs, s'il y a lieu, illustrent leur démarche. Je m'intéresse à leur parcours et aux éléments cartographiques, si nécessaires, qui montrent la trajectoire définie pour chacun des cas étudiés.

Ces performances ou expériences artistiques, ou encore, œuvres d'art performance, se sont produites exclusivement à Montréal. Elles comportent une trame narrative, soit un parcours dirigé ou programmé,

dont la trajectoire à pied s'effectue dans l'environnement urbain montréalais. À l'intérieur de ces espaces franchis et traversés par les artistes, on croise les êtres vivants et on retrouve le mobilier urbain qui est rattaché à des lieux, à des environnements bâtis ou à des éléments du patrimoine architectural. En fonction de la documentation fournie par les institutions muséales ou les galeries commerciales, il est possible de voir et d'interpréter des éléments de patrimoine urbain dans la ville. Le territoire montréalais comprend de nombreux espaces (dont des espaces laissés en friches urbaines) propices à la promenade, à la flânerie et à la dérive, dans lesquels les artistes ont réalisé leur déplacement. Les traces (documents, cartes, photos, vidéos, diapositives, scripts) liées aux performances artistiques et qui mettent à profit la marche font en sorte de voir et de comprendre la démarche des artistes ainsi que d'interpréter leurs gestes et leurs actions posés dans les différents espaces de la métropole. Étant donné qu'elles ne peuvent se substituer à ces performances, elles donnent une idée du parcours, du mode de déambulation et des intentions artistiques qui se réalisent en amont de chaque projet conçu à partir d'une démarche esthétique.

Comment la performance artistique est-elle exécutée dans l'espace urbain de la ville? Comment le patrimoine urbain intègre-t-il l'univers de chaque performance? La performance artistique, représentative de l'ensemble des cas décryptés, se déroule dans l'environnement urbain montréalais et, donc, se produit dans un univers bâti qui comprend des biens architecturaux ou mobiliers faisant partie de l'œuvre. Le patrimoine de la ville me semble sous-jacent à l'environnement urbain. La performance artistique est caractéristique d'un mouvement urbain qui, bien qu'il soit souvent planifié, laisse place aux hasards urbains et aux rencontres fortuites. Quand la performance artistique est terminée, les documents servent de repères mémoriels et de traces garantissant une certaine pérennité et une légitimité à ces projets artistiques. Dans le déplacement engendré par chaque action artistique, il y a l'idée d'un mouvement continu au cours de l'itinéraire. Ce mouvement continu est symptomatique de la cadence des pas, de la fluidité de la circulation et de ses variations, ainsi que des panneaux de signalisation qui ponctuent le rythme engendré par le déplacement de l'artiste d'un lieu à l'autre. La marche urbaine, comme je l'indique dans mon cadre théorique, n'est plus fonctionnelle, mais devient une marche, ou un déplacement, esthétique, c'est-à-dire une stratégie de locomotion dans un espace hors de l'institution muséale qui a pour fonction, entre autres, d'accorder une légitimité à la performance artistique.

J'aborde quelques œuvres singulières qui mettent en lumière la marche dans plusieurs secteurs et artères de la ville. Ces performances artistiques sont marquées par une perspective fondamentalement liée à la déambulation. Ces œuvres « mouvantes » révèlent aussi des artistes qui sont physiquement en

mouvement, intégrant corps et âme dans une promenade, une flânerie, une randonnée ou une dérive. Elles interviennent dans les espaces publics de la cité. Le corps et ses sens sont fusionnés. Or l'occultation du ressenti corporel devient impossible à concevoir, car le corps est mobilisé dans une action concertée, à l'intérieur de l'espace urbain arpenté par des artistes ou des visiteurs. La performance artistique a une durée précise et s'exerce dans un espace-temps donné. Quasiment toutes les œuvres performatives ont été mises en circulation dans le circuit muséal, plus précisément dans celui de la galerie, et elles ont aussi intégré des expositions (rétrospective, thématique...). En ce sens, la dimension muséale est rattachée a priori ou a posteriori aux performances et aux expériences artistiques.

Le patrimoine urbain se trouve dans l'environnement parcouru par les artistes-performeurs. Il est présent dans les quartiers et représente les éléments du mobilier urbain et de l'immobilier. Il est rattaché à l'espace urbain. On le remarque selon la déambulation des artistes, qu'il s'agisse des enregistrements vidéo ou des archives photographiques ou documentaires, soit les traces des performeurs ayant capté ces espaces aujourd'hui transformés ou disparus sont visibles. Les performances artistiques étudiées dans cette recherche sont assimilées davantage à la catégorie des environnements cinétiques :

Les environnements cinétiques diffèrent du happening pur par l'espace qui est spécifiquement défini et par le comportement du public, qui est précisément programmé. Cependant, comme les purs happenings, ils sont structurellement variables ou ouverts dans le temps et dans l'action⁴⁷³.

Les performances artistiques abordées se déroulent dans la ville; mais, contrairement par exemple à l'œuvre sensorielle de Janet Cardiff, qui constitue un environnement sonore se produisant essentiellement dans des lieux intérieurs de la Place des Arts et ayant été expérimentée par les visiteurs, les premières se sont réalisées uniquement dans l'environnement urbain montréalais et principalement en dehors des institutions culturelles. Les performances artistiques qui se réalisent *in situ* se retrouvent, à la suite de leur concrétisation événementielle, sous une forme documentaire, voire parcellaire, intégrée à des collections ou à des expositions. C'est sous cette forme qu'elles sont maintenant découvertes par les visiteurs dans les institutions culturelles (musées, galeries d'art commerciales ou universitaires, centre d'artistes), où elles peuvent être exposées de manière fragmentaire.

⁴⁷³ Collet, M. (dir.). Létourneau, A-É. (dir.). Lussac, O. (2019). « De l'art d'action : à propos de quelques définitions de la performance ». Dans *Art performance, manœuvre, coefficients de visibilité*. Besançon : ISBA ; [Montréal, Québec] Hexagram ; Dijon : Les presses du réel. 15-16.

3.5.1 Définition de la performance artistique et ses relations avec le patrimoine urbain

Tentons une définition de la performance artistique en contexte urbain comme une expérience en mouvement du corps humain, dans un lieu donné, en contact avec des éléments bâtis, architecturaux ou vivants de la ville. Elle se déroule à proximité de la circulation des véhicules et des piétons, au cœur de la mobilité urbaine et des activités abondantes des citoyens. Elle se produit essentiellement dans un « environnement cinétique », selon le sens donné à cette expression par Olivier Lussac dans l'ouvrage collectif de Collet et Létourneau⁴⁷⁴. Lussac détermine quatre catégories proposées par Kostelanetz : les happenings purs, les happenings scéniques, les performances scéniques, ainsi que les environnements cinétiques. La performance artistique, en tant que pratique expérientielle, peut être esthétique, spontanée, ritualisée, programmée, *in situ* ou mobile. Elle est une œuvre d'art qui met en action, à l'épreuve, à risque ou en jeu le corps de l'artiste-performeur. Ce corps qui performe déambule dans les chemins et les artères principales des espaces urbains. Il peut devenir un corps de randonneur, de promeneur ou de flâneur, qui emprunte les voies de travers ou les voies publiques, au hasard, ou encore qui programme sa propre trajectoire qu'il effectue à pied. Un aspect descriptif ou narratif peut caractériser la performance artistique qui se déroule dans l'espace urbain. Elle tient compte des lieux et des individus qui font un usage quotidien et fonctionnel des espaces publics. Issue des arts visuels, elle a également une dimension pluridisciplinaire, car elle peut comporter des éléments théâtraux, cinématographiques ou encore associés à la danse ou à d'autres disciplines, qui peuvent contribuer à son identité plurielle. Enfin, la performance artistique doit être articulée en fonction du mouvement du corps humain et du geste artistique qui a été réfléchi et mis en œuvre par le créateur, à partir d'un travail physique sur le corps humain ainsi que d'un travail intellectuel sur la connaissance du territoire à découvrir par le biais de la marche.

Les performances artistiques choisies se déroulent dans la ville certes, mais elles sont rattachées à l'espace de la galerie ou du musée. Ces institutions culturelles⁴⁷⁵ ont alors un lien indubitable avec les œuvres d'art performance étudiées. Elles les encadrent et les structurent autour d'un message médiatique ou en fonction d'une sédimentation de signifiants liés à leur parcours. Chez Françoise Sullivan, par exemple, les

⁴⁷⁴ *Ibid.* 15-16.

⁴⁷⁵ Des institutions culturelles montréalaises, en tant que lieux symboliques et médiatiques, ont créé des expositions qui exhibaient ces performances ou ces expériences artistiques. Elles étaient composées des œuvres ou des traces de ces œuvres. Les expositions auxquelles je fais référence ont été conçues par la Galerie de l'UQAM, OPTICA, centre d'art contemporain, VOX, centre de l'image contemporaine ainsi que le Musée d'art contemporain de Montréal (MACM).

œuvres d'art performance ont une durée dans le temps, grâce à la documentation photographique. Dans un désir de pérennité, elles ont été présentées dans plusieurs expositions rétrospectives⁴⁷⁶.

Les réflexions sur la notion de performance artistique dans la ville de Montréal et sur son environnement bâti, en fonction de son patrimoine urbain et des traces documentaires, consistent à étudier les espaces urbains, à les conserver dans la mémoire et à les mettre en valeur. Contrairement aux œuvres audiovisuelles, je porte mon regard essentiellement sur des matériaux tangibles, à l'exception partielle des vidéos de Cardiff et de Darcel. Ceux-ci me renseignent sur des unités de temps et de lieu, sur des contextes historiques autant que sur des significations visuelles. Tous ces signes et ces éléments iconographiques sont porteurs de sens dans la métropole. On intuitionne que le patrimoine urbain se manifeste composite, structuré par fragments et composé d'éléments bâtis, vivants et sonores. Cette effervescence de signaux urbains multiples, cette vitalité urbaine et ce mouvement marqué par ces multiples déplacements citadins font émerger la ville sensible. Celle-ci se patrimonialise potentiellement. En tout cas, elle semble en voie de se patrimonialiser ou, à l'opposé, elle peut se déstructurer par secteur, car son centre est agité, mouvant et cadencé par les gestes des décideurs ou des citadins, qui peuvent aussi bien converger dans le sens d'une approche destructrice que dans un désir sincère de préservation du cadre bâti.

Les performances artistiques constituent des mouvements urbains tels ceux des foules et des technologies qui servent à se déplacer. Elles sont concertées et organisées, comme les manœuvres d'artistes qui se déroulent dans la ville. Elles s'inscrivent dans un temps donné et dans un périmètre délimité et dans un univers urbain structuré et agencé par les strates des édifices, par les lignes horizontales et verticales, par les voies publiques, par le mobilier urbain, etc.

L'action de performer dans la ville consiste à la découvrir en marchant, en dansant, etc. Pour savoir performer dans la ville, il faut l'avoir découverte au préalable en l'arpentant dans des espaces connus ou incongrus. Les performances artistiques choisies portent toutes sur une compréhension de la ville et sur sa spatialité. Les performances artistiques étudiées ont un trajet défini au préalable, mais elles sont programmées dans un espace-temps précis et ont une durée précise. Elles s'inscrivent dans un espace donné et elles portent sur des éléments d'observation ou de contemplation des composantes urbaines. La documentation relative à chacune d'elles aide, par ailleurs, à faire une lecture attentive d'une zone de la ville.

⁴⁷⁶ La plus récente exposition rétrospective sur l'œuvre picturale de Françoise Sullivan eut lieu au MBAM, du 1^{er} novembre 2023 au 18 février 2024.

La dimension performative des œuvres qui se déroulent en contexte urbain peut être caractérisée par une dimension conceptuelle ou sensorielle. Les œuvres d'art performance sont une démarche artistique et esthétique qui engage directement le corps de l'artiste en action. Elles se déclinent en pratiques artistiques contextuelles, situationnelles ou relationnelles, où l'art d'intervention en milieu urbain n'est pas complètement étranger à leur démarche. Quant à l'artiste, il performe dans l'espace urbain en tenant compte des aléas, mais aussi des contraintes et des règles à suivre qu'il s'est imposées et avec lesquelles il apprend à composer au cours de sa déambulation.

Les raisons pour lesquelles la performance artistique en contexte urbain, *in situ*, me semble importante à étudier, en tant qu'œuvre d'art intégrée à mon corpus, doivent être évoquées à cette étape de ma réflexion. La performance artistique au Québec et au Canada est un médium artistique parmi d'autres, mais elle est caractéristique d'une forme artistique qui s'est étendue à la métropole montréalaise et qui engage entièrement le corps de l'artiste en déplacement. Sa documentation fait en sorte de décoder les espaces urbains investis par les artistes-performeurs. En outre, la performance artistique est de nature multidisciplinaire et, par sa dimension signifiante, elle aide à révéler ce qui caractérise la ville. Je m'intéresse particulièrement aux performances artistiques qui font usage de la marche. En effet, le corps de l'artiste qui performe dans l'espace urbain est perçu selon la locomotion qu'est la marche.

Les artistes déambulent dans le cadre de leur pratique esthétique de la marche. Ils réalisent des expériences artistiques dans la ville, en fonction de leur corps et de leurs sens. À certains moments de leur déambulation, leurs sensations peuvent sembler décuplées. La ville sensible est favorisée et stimulée par les déplacements esthétiques des artistes en action, car son territoire devient un terrain de jeu propice aux manœuvres et aux stratégies artistiques de détournement des règles de fonctionnement de la cité. La documentation contribue, entre autres, à se remémorer les moments de sensibilité vécus par l'artiste. Ces moments, sensoriels ou sensibles, peuvent être partagés autant avec d'autres personnes dans l'espace urbain qu'avec celles et ceux qui découvrent cette documentation.

La marche contribue directement au déroulement de l'œuvre et se réalise dans l'environnement urbain. Cet environnement urbain est à la fois composé de patrimoine matériel (patrimoine bâti et architectural) et d'une dimension vivante (rituels du quotidien, passages éphémères, déroulement d'une action éphémère dans un milieu urbain effervescent). En ce sens, l'action performative semble dématérialisée dans la ville. Elle se présente sous une forme quasi immatérielle, car elle est réductible à un corps et à un appareil de captation

technologique. La photographie ou la vidéo sont souvent rattachées à la pratique performative dans le but de la sauvegarder et de préserver sa mémoire. Comme évoqué précédemment, ces appareils font en sorte de l'intégrer dans le circuit culturel et le marché de l'art, pour lui donner une deuxième existence.

Enfin, j'aimerais souligner l'importance des performances artistiques dans mon corpus hétéroclite, car, à la différence des œuvres cinématographiques ou vidéographiques, les artistes situent au cœur de leur pratique leur propre corps en train de performer. Dans d'autres situations, comme avec l'œuvre *La légende des artistes*⁴⁷⁷ conçue par Françoise Sullivan pour le projet *Corridart*, les quelques visiteurs qui ont pu l'expérimenter déambulent dans l'espace public de la rue Sherbrooke. La marche urbaine peut alors être comprise sous l'effet d'un renversement de sens. Il faut signifier que le matériel documentaire utilisé repose essentiellement sur des archives papier ou visuelles, dont des revues, des catalogues d'exposition ou des photos, parce qu'il n'est plus possible d'observer la performance exécutée en direct. Pourtant, la performance artistique engendre du mouvement et de l'agitation dans l'espace urbain. En d'autres mots, elle ne devient pas une œuvre d'art statique, rigidifiée ou fixe, puisqu'elle demeure mobile à partir des captations vidéo ou photographiques qui sont des traces sujettes à l'interprétation.

3.5.2 Les performances artistiques de Françoise Sullivan

Dans les années 1970, au Québec, quelques performances artistiques se déroulent en relation avec la marche urbaine. Les quatre performances artistiques de l'artiste multidisciplinaire Françoise Sullivan sont réalisées, pour leur part, dans différents secteurs de Montréal : dans le centre-ville, dans le Vieux-Port ou dans l'est de la métropole, près du secteur des raffineries de pétrole. Elles ont été réalisées dans divers univers et espaces urbains de la ville. Elles correspondent pour l'ensemble à des promenades, à l'exception de l'installation intitulée *La légende des artistes*, conçue dans le cadre de l'événement *Corridart*, qui n'a eu droit qu'à quelques heures d'existence, avant l'ouverture officielle des Jeux olympiques de Montréal, en juillet 1976⁴⁷⁸. Il s'agissait d'une installation qui incitait à la dérive urbaine sur la rue Sherbrooke et ses alentours.

⁴⁷⁷ Celle-ci, du moins ce qu'il en reste, se transforme en une autre œuvre intitulée *Obscène, 1976-2016*, dans l'exposition *Trajectoires resplendissantes / Radiant Trajectories* réalisée par la Galerie de l'UQAM, du 11 janvier 2017 au 18 février 2017. Quelques fragments de l'installation-promenade sur la rue Sherbrooke ont été conservés puis retrouvés par l'artiste Françoise Sullivan. Déry, L. (dir.). (2023). *Françoise Sullivan. Une ligne imaginaire. An Imaginary Line*. Montréal. Galerie de l'UQAM. 144.

⁴⁷⁸ Déry, L. (dir.). (2021). *Françoise Sullivan. Les années 1970 / The 1970s*. Carnet 36. Montréal. Galerie de l'UQAM.

Si l'exposition n'avait pas été démantelée par la ville de Montréal, sous la gouverne du maire Jean Drapeau, les visiteurs auraient été invités à se promener en grand nombre sur la rue Sherbrooke pour découvrir les différents projets artistiques exposés avec lesquels était associé le projet d'installation de Françoise Sullivan, qui comprenait plusieurs vitrines réparties dans un secteur de la rue Sherbrooke. Les performances artistiques de Sullivan comprennent une certaine mobilité dans l'espace urbain ainsi qu'une trajectoire définie en passant d'un point A à un point B. Elles se déroulent dans un espace de la ville qui a été choisi et défini par certains aspects sous-jacents à la thématique de l'œuvre.

Les performances artistiques de Sullivan se déroulent dans différents espaces montréalais et abordent divers enjeux esthétiques, culturels ou naturels. La marche est planifiée, organisée et influencée par les idées en circulation sur la dérive et la promenade durant cette période. La promenade illustre le déplacement de l'artiste qui explore des environnements urbains du centre-ville ou des espaces plus excentrés. Sullivan se déplace souvent en solo lors de ses promenades urbaines. Elle déambule dans l'espace qu'elle investit avec une démarche qu'elle structure au préalable. La promenade se définit à partir de l'espace urbain que l'artiste explore. Sullivan expérimente temporellement et géographiquement l'espace urbain de Montréal, dont la mémoire des lieux a été préservée dans ses œuvres. Elle se déplace lentement d'un espace à un autre, dans une posture d'observation du monde urbain. Son inspiration pour la marche est notamment liée aux voyages qu'elle a effectués en Italie et aux contacts qu'elle a établis en Europe. L'artiste a été inspirée et influencée par l'International situationniste lors de ses voyages en Italie et lorsqu'elle a été mise en relation avec Guy Debord et Gianfranco Sanguinetti, qui pratiquaient la dérive et utilisaient la notion de psychogéographie urbaine.

Après un bref voyage en Italie dans le courant de l'année 1970 afin de voir des expositions, dont la Biennale de Venise, Sullivan a obtenu une subvention dans le but d'y séjourner pendant 15 mois avec ses fils, entre 1971 et 1972. Une rencontre inopinée avec Emilio Prini à Rome lui a permis plus tard de fréquenter le cercle de l'Arte Povera, en tant qu'interlocutrice. À la suggestion du critique René Viau, elle a fait la connaissance du situationniste Gianfranco Sanguinetti, vivant alors à Greve in Chianti, en Toscane, puis des amis de ce dernier, Guy Debord et Alice Becker-Ho-Debord. Ces rencontres ont été marquantes, en provoquant chez l'artiste un questionnement encore plus important que la découverte de l'art conceptuel quelques années plus tôt. Toutefois, elle a décidé de « répondre » à ses interlocuteurs en se déprenant du nihilisme de certaines de leurs tendances idéologiques⁴⁷⁹.

⁴⁷⁹ Lanctôt, M. (dir.). Bonin, V. (2018). « Quand le tableau n'avait pas d'importance : Les questions et les réponses de François Sullivan dans la parenthèse de l'art conceptuel ». Dans *Françoise Sullivan*. Catalogue d'exposition. Montréal. Musée d'art contemporain de Montréal. 225-245.

Il faut souligner les expositions réalisées au cours des dernières années, dans lesquelles les œuvres ont été présentées, qu'il s'agisse du Musée d'art contemporain de Montréal, en 2018-2019 ou de la Galerie de l'UQAM, en 2017 et en 2021. Pour chacune des performances artistiques présentées dans un contexte d'exposition, les traces documentaires sont photographiques et textuelles. Elles constituent des archives proprement dites, dont la fonction est de conserver la partie matérielle de ses actions artistiques. Elles ont également une fonction mémorielle.

3.5.2.1 *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal* (Françoise Sullivan, 1970)

Dans le cadre de sa performance intitulée *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*, réalisée en 1970, Françoise Sullivan a photographié certains angles des rues et des paysages urbains. Les photographies captées⁴⁸⁰ lors de cette performance ont été présentées en série sur une cimaise dans l'exposition rétrospective sur Sullivan, au Musée d'art contemporain de Montréal, du 20 octobre 2018 au 20 janvier 2019⁴⁸¹. Elles étaient accompagnées d'une carte topographique de Montréal intégrée au catalogue d'exposition. L'artiste n'apparaît pas dans les photographies, car elle réalise elle-même la captation photographique pendant sa déambulation au centre-ville.

Cette promenade urbaine consiste à réaliser un aller-retour⁴⁸² entre les deux institutions culturelles; l'artiste photographie de manière instantanée⁴⁸³ les passants ou le mouvement dans les zones de circulation, chaque fois qu'elle se trouve dans une position d'arrêt à une intersection. L'espace de circulation, qui englobe les routes et les boulevards, peut être évocateur d'un espace urbain culturel ou patrimonial dans le segment qui rattache, par la trajectoire de l'artiste, les deux grandes institutions culturelles montréalaises. C'est dans ces moments de captation photographique que le patrimoine urbain se manifeste selon les éléments urbains :

⁴⁸⁰ On compte une carte géographique de Montréal et trente-deux tirages à la gélatine argentique qui ont été accrochés et qui dévoilent la trajectoire de l'artiste. Ils font la monstration d'une succession de moments à l'arrêt qui représentent la promenade de l'artiste se déplaçant du Musée des beaux-arts de Montréal pour se rendre au Vieux-Port de Montréal, plus précisément à la Cité du Havre, où était situé le Musée d'art contemporain de Montréal. L'artiste refait à pied le trajet à l'inverse pour revenir au MBAM. Les archives documentaires sur l'œuvre sont conservées au Centre d'archives du MBAM.

⁴⁸¹ Cette exposition rétrospective a été réalisée trente-sept ans après une première exposition qui a eu lieu en 1981-1982 et intitulée « Françoise Sullivan. Rétrospective », au Musée d'art contemporain. À cette époque, ce dernier était situé à la Cité du Havre, à proximité du port de Montréal.

⁴⁸² Déry, L. (dir.). (2023). *Françoise Sullivan. Une ligne imaginaire. An Imaginary Line*. Montréal. Galerie de l'UQAM. 108. Sur la carte, le tracé du retour est quelque peu différent.

⁴⁸³ *Ibid.* 108.

la vie apparaît figée en apparence dans les images des gratte-ciels, des édifices et des éléments du mobilier urbain. Mais, dans l'environnement urbain, il y a du mouvement : soit celui produit par le corps de l'artiste qui investit l'espace urbain, soit celui des piétons qu'elle croise sur son chemin. Cet événement éphémère n'a été exécuté qu'une seule fois dans l'espace public. La documentation photo a pris le relais, en créant une fonction mémorielle de l'action en train de se faire dans l'immédiat.

Pour sa première « déambulation planifiée », qui consiste à marcher entre le site du Musée d'art contemporain, alors à la Cité du Havre, et celui du Musée des beaux-arts sur la rue Sherbrooke, sans pénétrer dans l'une ou l'autre de ces deux institutions, l'artiste s'est munie d'un appareil photo avec lequel elle réalise un certain nombre de clichés⁴⁸⁴.

Le geste concret de marcher ou de se promener en prenant des images en même temps fait penser à celui d'un opérateur de cinéma en déplacement. Les trente-deux images fixes représentent différentes zones urbaines. L'aspect documentaire des photos prises durant sa trajectoire rend compte des différents éléments urbains. On remarque les passants qui se déplacent, les gratte-ciels érigés au centre-ville et le mobilier urbain, dont celui des voies routières traversées par l'artiste sans qu'on ne puisse la voir physiquement parcourir à pied ces espaces de transition sur les photographies. Je pense que ses images conservées sont liées à ce que Careri nomme une pratique esthétique de la marche⁴⁸⁵. En effet, la pratique esthétique de la marche ou l'esthétique du déplacement est révélée dans les images fixes, plus précisément dans leur enchaînement, dévoilées sur une cimaise d'exposition. Pour Annie Gérin, le rapport à la danse influence la démarche de l'artiste :

Pour *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*, Sullivan puise dans sa précédente formation de danseuse, c'est ce qui lui permet d'élaborer la pratique originale d'un art performatif centré sur le corps de l'artiste et sur sa relation à son environnement social et culturel. Ainsi, les promenades de Sullivan la ramènent à ses improvisations dansées sur le thème des saisons de 1947 et 1948⁴⁸⁶.

La promenade au cours de laquelle l'artiste se rend d'un musée à l'autre contribue, tout en engendrant des contacts sociaux spontanés et par le hasard des rencontres, à s'approprier la ville culturellement et patrimoniallement, entre autres par le geste de l'artiste consistant à prendre des clichés à différentes intersections.

⁴⁸⁴ Rannou, P. (2005). « Les promenades de Françoise Sullivan ». Dans *Esse. Dérives*. 54. Récupéré de <https://esse.ca/les-promenades-de-francoise-sullivan/>

⁴⁸⁵ Careri, F. (2013). *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*. Paris : J. Chambon ; Arles : Acte Sud.

⁴⁸⁶ Gérin, A. (2018). *Françoise Sullivan. Sa vie et son œuvre*. Toronto. Arts Canada Institute / Institut de l'art canadien. 35.

En effet, une mémoire culturelle et une approche ethnographique, concernant les usagers de la route, sous-tendent l'idée de ville sensible. Dans cette ville, la mémoire de la cité est liée à un patrimoine urbain ainsi qu'à un possible patrimoine vivant, car tous les citoyens qui y vivent et contribuent à son dynamisme par leur déplacement ou leur mode de vie collaborent à la revitalisation des centres urbains. Les photographies, en tant que documents, fonctionnent comme des traces révélant cette mémoire des lieux, des piétons et des voies publiques.

Françoise Sullivan parcourt la distance entre les deux musées, de la rue Sherbrooke-Ouest à la Cité-du-Havre; elle photographie elle-même chaque intersection en se gardant de prendre quelque décision esthétique. Il s'agit d'un parcours qui englobe non seulement les objets culturels rassemblés par les deux institutions, mais tout ce qui, de la ville et du citoyen, se trouve entre elles et participe de la construction de la mémoire culturelle. L'œuvre se trouve dans la collection du Musée des beaux-arts de Montréal. Elle comprend 32 photographies noir et blanc et une carte de Montréal indiquant le trajet⁴⁸⁷.

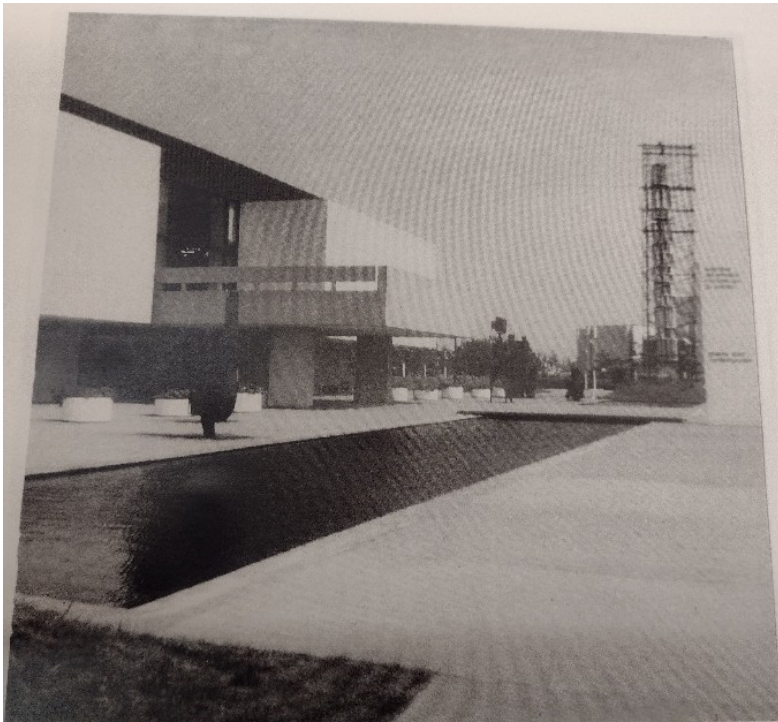
Figure 3.34 Photographie prise par l'artiste lors d'un arrêt effectué à une intersection au centre-ville (*Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal, 1970, Françoise Sullivan*)



Musée des beaux-arts de Montréal (2001.66.29)
© Françoise Sullivan
[Photographie tirée d'archives par l'auteur]

⁴⁸⁷ Déry, L. (dir.). (2021). *Françoise Sullivan. Les années 1970 / The 1970s*. Carnet 36. Montréal. Galerie de l'UQAM. 8.

Figure 3.35 Photographie prise par l'artiste lors de son arrivée à la Cité-du-Havre, où était situé le Musée d'art contemporain de Montréal entre 1968 et 1992 (*Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*, 1970, Françoise Sullivan)



Musée des beaux-arts de Montréal (2001.66.16)

© Françoise Sullivan

[Photographie tirée d'archives par l'auteur]

Sur la prochaine photographie, on peut remarquer les silos à grain jadis situés dans le Vieux-Port de Montréal. La photo instantanée de Sullivan capte la circulation automobile sur une seule voie assez étroite, longeant cette immense infrastructure industrielle. On peut apercevoir une forme monumentale, qui est caractéristique du patrimoine urbain industriel dans le Vieux-Port de Montréal.

Figure 3.36 Photographie des silos et de la circulation automobile dans le Vieux-Port de Montréal (*Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*, 1970, Françoise Sullivan)



Musée des beaux-arts de Montréal (2001.66.19)

© Françoise Sullivan

[Photographie tirée d'archives par l'auteur]

3.5.2.2 *L'arrêt / Promenade parmi les raffineries de pétrole* (Françoise Sullivan, 1973) et *Rencontre avec Apollon archaïque* (Françoise Sullivan, 1974)

La performance intitulée *L'arrêt / Promenade parmi les raffineries de pétrole*⁴⁸⁸ se déroule dans l'est de Montréal. Il s'agit de la deuxième promenade de l'artiste. Sullivan se promène à la frontière d'un terrain clôturé où sont situées les raffineries de pétrole. La marche fait en sorte de se sensibiliser par rapport à la question environnementale. L'arrêt, premier mot qui apparaît dans le titre de l'œuvre, focalise l'attention sur ces bâtiments mastodontes de l'industrie pétrolière par rapport à la présence de l'artiste. L'œuvre

⁴⁸⁸ Cette œuvre comprend douze épreuves argentiques ainsi que neuf textes qui sont composés de passages de l'Esthétique de Hegel (1835) et s'ajoutent à cet ensemble deux textes écrits par l'artiste. <https://galerie.uqam.ca/expositions/francoise-sullivan-trajectoires-resplendissantes/>; Déry, L. (dir.). (2023). *Françoise Sullivan. Une ligne imaginaire. An Imaginary Line*. Montréal. Galerie de l'UQAM. 130.

s'interroge sur son époque⁴⁸⁹; on pourrait d'ailleurs être tenté de faire un lien en 2025 avec les changements climatiques. Cette promenade effectuée par l'artiste est une réflexion sur l'environnement et sur l'anticipation de la crise environnementale à venir.

Au printemps 1973, Sullivan réalise une performance, *Promenade parmi les raffineries de pétrole*, pendant laquelle elle déambule parmi les formes massives des réservoirs de pétrole dans un parc industriel de l'est de Montréal. La crise pétrolière d'octobre 1973 n'est pas encore arrivée. Le mouvement environnemental en est alors à ses débuts, mais Sullivan conteste déjà notre dépendance croissante au combustible fossile et la transformation des villes qui en résulte⁴⁹⁰.

En plus de suggérer un point de vue environnemental, cette promenade urbaine se réalise dans une zone peu connue de la population en général, voire dans une zone excentrée de l'île de Montréal, où Françoise Sullivan s'est faufilée et a été prise en photo par l'artiste Alex Neumann, son complice dans cette déambulation. Cette mémoire patrimoniale d'un lieu industriel contribue à établir un lien entre la déambulation et les bâtiments industriels liés à une forme de patrimoine urbain, dans une optique de dénonciation bien davantage que de valorisation d'un tel lieu industriel et pollué.

En 1973 et 1974, Sullivan effectue deux trajets longeant le secteur des raffineries de pétrole de l'est de la ville. Cette fois, ce sont les préoccupations politiques, sociales et économiques de l'époque qui mobilisent son regard. Son intuition toujours en état d'alerte l'amène à se pencher sur la crise du pétrole, le risque environnemental et la perte de contrôle. Dans ces deux cas, les marches sont réalisées avec la complicité d'un collaborateur qui prend les photographies et la représente en action. Il s'agit d'Alex Neumann. Il accompagne l'artiste et se prête volontiers à la réalisation de l'arrêt (1973-2016), la première des deux interventions, sous la forme de 12 épreuves argentiques noir et blanc et de 9 textes de l'artiste. La seconde marche dans les raffineries a pour titre *Rencontre avec Apollon archaïque* (1974). La série comprend un montage de 13 photographies noir et blanc, chacune de 15,5 x 23 cm. Elle se trouve dans la collection du Musée d'art contemporain de Montréal⁴⁹¹.

⁴⁸⁹ « Des préoccupations politiques, sociales et économiques s'ajoutent aux inquiétudes de l'artiste sur l'état de l'art et nourrissent la conceptualisation de ses projets. Son intuition, toujours en état d'alerte, l'amène à se pencher sur la crise du pétrole, le risque environnemental et une possible perte de contrôle de la planète ». Déry, L. (dir.). (2023). *Françoise Sullivan. Une ligne imaginaire. An Imaginary Line*. Montréal. Galerie de l'UQAM. 130.

⁴⁹⁰ Gérin, A. (2018). *Françoise Sullivan. Sa vie et son œuvre*. Toronto. Arts Canada Institute / Institut de l'art canadien. 40.

⁴⁹¹ Déry, L. (dir.). (2021). *Françoise Sullivan. Les années 1970 / The 1970s*. Carnet 36. Montréal. Galerie de l'UQAM. 8-9.

Figure 3.37 L'artiste marchant près du site d'une raffinerie, dans l'est de l'île de Montréal (*L'arrêt / Promenade parmi les raffineries de pétrole*, 1973, Françoise Sullivan)



Collection de l'artiste
Photographie : Alex Neumann
© Françoise Sullivan

La troisième promenade⁴⁹² réalisée en 1974 est illustrée par une série de treize photomontages. La question esthétique, sous-jacente au projet et révélée par le buste représentant Apollon, dieu grec des arts, doit être réfléchi par rapport à la dégradation de l'environnement. Où se trouve la beauté dans l'ère productiviste et désenchantée? *Rencontre avec Apollon archaïque* marque aussi une rupture temporelle entre deux univers : mythe et réalité. Le contraste entre la figure d'Apollon ajoutée et collée aux

⁴⁹² D'emblée, le titre indique qu'il s'agit d'une rencontre. L'artiste est retournée sur les lieux avec son complice Alex Neumann et s'est proménée une nouvelle fois pour réaliser ce rendez-vous impromptu avec cette figure déifiante de la mythologie grecque. Les carnets 20 et 36, réalisés par la Galerie de l'UQAM, confirment une deuxième promenade effectuée *in situ*.

photomontages et la représentation de bâtiments industriels donne l'impression d'une incongruité, mais le propos sous-tendant l'œuvre fait apparaître le sens d'une telle association visuelle. Le jeu d'association d'images suscité par le collage de l'artiste mène à plusieurs interprétations (la tête d'Apollon sur le buste de l'artiste, le buste d'Apollon intimement rapproché du corps de la promeneuse, etc.). La démarche de l'artiste dans le cadre de cette œuvre, comme pour la démarche de ses autres promenades, se résume en quelques mots : œuvre d'art, promenade, mythologie, culture.

Sur le plan patrimonial, le point de vue sur le paysage industriel dans l'est de Montréal est aussi lié à la première œuvre réalisée dans le même secteur de la ville l'année précédente. C'est une portion du patrimoine industriel de l'est de Montréal qui est visible. Le terrain vague, de l'autre côté d'une clôture, sépare physiquement l'artiste de la zone industrielle. Une frontière s'établit entre un monde des possibles et une zone clôturée de l'entreprise privée où il est interdit de circuler. À cet endroit, l'artiste propose donc cette rencontre inusitée avec Apollon.

En 1974, elle revoit la documentation photographique de cette promenade et crée un photomontage dans lequel elle inclut l'image d'une statue grecque d'Apollon, en référence aux cultures antiques qu'elle avait découvertes lors de ses récents voyages en Europe. La présence d'Apollon, Dieu de la musique, de la purification et de la beauté, dans le parc des réservoirs, aux côtés de Sullivan, crée un rapprochement entre les périodes antique et contemporaine. Elle interroge aussi le rôle de l'artiste et la place de la beauté dans le monde contemporain, industrialisé⁴⁹³.

La documentation des performances de Sullivan est d'une importance critique dans son corpus d'œuvres, puisqu'elle constitue souvent la seule expérience que peut en avoir le public et qu'elle a souvent généré d'importantes œuvres subséquentes. Par exemple, les photographies prises en 1973, pour documenter *Promenade parmi les raffineries de pétrole*, ont été réutilisées une année plus tard, en 1974, dans un photomontage intitulé *Rencontre avec Apollon archaïque*⁴⁹⁴.

⁴⁹³ Gérin, A. (2018). *Françoise Sullivan. Sa vie et son œuvre*. Toronto. Arts Canada Institute / Institut de l'art canadien. 40.

⁴⁹⁴ *Ibid.* 61.

Figure 3.38 La troisième promenade de l'artiste, près du site d'une raffinerie (*Rencontre avec Apollon archaïque*, 1974, Françoise Sullivan)



Musée des beaux-arts de Montréal (2001.67)

Photographie : Alex Neumann

© Françoise Sullivan

[Photographie tirée d'archives par l'auteur]

3.5.2.3 *La légende des artistes* (Françoise Sullivan, 1976)

La légende des artistes n'est pas une œuvre où l'artiste se met en scène. Il s'agit d'une proposition d'installation, qui se prête au concept du projet *Corridart* dirigé par Melvin Charney et pour lequel les visiteurs pouvaient se promener, et s'arrêter, afin de regarder les différentes vitrines exposées par Françoise Sullivan et découvrir les œuvres des autres artistes participants installées à différents lieux le long de la rue Sherbrooke. « Sa dernière promenade, *La légende des artistes*, 1976, consistait à rappeler, en douze vitrines et six panneaux, l'histoire culturelle de Montréal, celle qui s'est transposée le long de la rue Sherbrooke, vue à travers ceux et celles qui l'ont animée⁴⁹⁵ ». *La légende des artistes* était une promenade autoguidée offerte sur un axe bien délimité de cette rue. L'événement n'a qu'une très courte durée avant l'ouverture officielle des Jeux olympiques de Montréal, car les autorités montréalaises ont

⁴⁹⁵ Gosselin, C. (commissaire). (1981-1982). « Françoise Sullivan. Rétrospective ». Musée d'art contemporain. Montréal. 19 novembre 1981-3 janvier 1982. Catalogue d'exposition. 1981. Ministère des Affaires culturelles. Québec. 49.

anéanti le projet *Corridart* quelques heures après la fin du montage des installations, le temps d'une nuit⁴⁹⁶. La marche est celle de quelques promeneurs et touristes curieux, qui s'arrêtent devant chacune des vitrines et chaque œuvre exposée. L'installation de Sullivan, composée d'une riche documentation mise sous vitrine, rendait hommage à plusieurs artistes qui avaient résidé sur la rue Sherbrooke.

Les vitrines en bois stratifiées faisaient environ un demi-mètre de hauteur et étaient posées sur des pieds en acier peint en rouge. Ressemblant à des musées miniatures, elles présentaient des images, des textes et des objets divers, destinés à procurer un aperçu de l'histoire particulière de la ville de Montréal et de sa sensibilité culturelle. Comme le dit Sullivan : « Je voulais que ce travail soit un étalage de l'œuvre de l'artiste en même temps qu'un hommage à une pensée qui survit au temps... J'ai abordé la chose d'une façon que je voulais humaine, profonde, presque proustienne⁴⁹⁷ ».

De cette *Légende des artistes* (1976), il ne reste que quelques traces à partir desquelles l'œuvre *Obscène* (1976-2016) a été réalisée. Il s'agit de sept épreuves numériques en couleur produites à partir de portraits photographiques d'Émile Nelligan, Paul-Émile Borduas, Claude Gauvreau, Jean-Paul Riopelle, Norman Bethune, Gilles Hénault et Armand Vaillancourt⁴⁹⁸.

Si on avait pu arrêter le démantèlement des œuvres, il aurait consisté en ceci : une grande promenade pour les visiteurs, qui auraient déambulé à de nombreux kilomètres sur la rue Sherbrooke et qui auraient regardé le patrimoine architectural et bâti de cette artère très importante dans l'histoire de Montréal. La promenade des passants aurait été accompagnée d'un point de vue sur le patrimoine urbain, par l'intermédiaire du cadre bâti de Montréal. Les œuvres étaient justement intégrées à ce cadre patrimonial. Aujourd'hui, seulement quelques documents peuvent témoigner du projet *Corridart*, de l'ampleur du travail effectué et de l'investissement de temps attribué à chaque projet réalisé.

Pensée dans le contexte de *Corridart* – vaste projet d'exposition projeté le long de la rue Sherbrooke dans le cadre des Jeux olympiques de Montréal en 1976 – elle retrace les maisons qui bordent la rue Sherbrooke et les rues avoisinantes, où ont vécu et œuvré des figures culturelles et intellectuelles de Montréal⁴⁹⁹.

⁴⁹⁶ Smart, P. (1998). « À la recherche de l'unité perdue : traces autobiographiques dans l'art de Françoise Sullivan ». Dans *Les femmes du Refus global*. Montréal. Éditions du Boréal. 282.

⁴⁹⁷ *Ibid.* 39.

⁴⁹⁸ Déry, L. (dir.). (2021). *Françoise Sullivan. Les années 1970 / The 1970s*. Carnet 36. Montréal. Galerie de l'UQAM. 9.

⁴⁹⁹ *Ibid.* 9.

Enfin, le projet *Corridart*⁵⁰⁰ a fait en sorte de découvrir momentanément l'une des artères principales de la ville à partir de différentes œuvres ayant été réalisées, dont *La légende des artistes*⁵⁰¹, en invitant les passants à poursuivre leur déambulation et à s'arrêter devant chaque vitrine, tels des flâneurs. Dans ce contexte, l'aménagement culturel et artistique de la rue Sherbrooke est original, mais de courte durée. Une ville sensible dans laquelle de nombreux promeneurs s'aventurent, afin d'éveiller leur sensibilité culturelle et patrimoniale face à l'histoire des lieux, à l'histoire culturelle de Montréal et aux œuvres exposées sur cette grande artère.

3.5.3 Les Walks de Bill Vazan

L'œuvre de Bill Vazan, de nature conceptuelle, est issue de différentes pratiques artistiques comme l'art performance et le land art. L'analyse qui suit se fonde essentiellement à partir du catalogue d'exposition⁵⁰² conçue par VOX, centre de l'image contemporaine. Malheureusement, je n'ai pas pu effectuer de numérisation des œuvres de l'artiste. L'exposition, qui s'est déroulée à Montréal, du 5 mai au 23 juin 2007, entre les murs de l'institution, a pour titre : « Walking into the Vanishing Point, Œuvres conceptuelles de Bill Vazan ». À la fin des années 1960 et 1970, la notion d'art conceptuel⁵⁰³ n'était pas formulée dans les termes actuellement employés. Néanmoins, les œuvres de Bill Vazan étaient liées à cette notion⁵⁰⁴. Celles qui ont été réalisées à Montréal (et dans sa périphérie), telle que *19 Miler*, [2 détails d'une ligne traversant Montréal de Pointe-aux-Trembles à Caughnawaga (Kahnawake), janvier 1969], les itinéraires urbains ou les *Walks*, dont *Ste-Catherine Street Walk*, 7 juin 1969 ainsi que *Walking into the Vanishing Point, Northward on St-Laurent*, 13 juin 1970, sont des expériences conceptuelles et performatives réalisées dans le tissu urbain et sur lesquelles je porte mon attention à cette étape, à la suite de l'analyse des œuvres d'art performance de Sullivan. Dans plusieurs projets de Bill Vazan, la ligne est visible dans le paysage urbain ou suburbain, par exemple, telle une trace sur le sol ou

⁵⁰⁰ Le film de Bob McKenna met en contexte ce projet artistique d'envergure : McKenna, B. (réalis.). (2002). *À propos de l'affaire Corridart*. Cinéma libre. Canada. 90 minutes.

⁵⁰¹ Pour voir des images de l'installation : Déry, L. (dir.). (2023). *Françoise Sullivan. Une ligne imaginaire / An Imaginary Line*. Montréal. Galerie de l'UQAM. 143.

⁵⁰² Jean, M-J. (dir.). (2009). *Bill Vazan: Walking into the Vanishing Point. Art conceptuel. Conceptual Art*. Montréal. VOX, centre de l'image contemporaine. J'invite les lecteurs à regarder les négatifs ou les images à partir du catalogue d'exposition qui se trouve en ligne et, donc, en accès libre. Les contenus à propos des marches de Vazan s'y retrouvent. https://e-artexte.ca/id/eprint/21839/1/CatalogueVazan_final_komunik_Lowrez.pdf

⁵⁰³ Au début des années 1970, les termes d'art conceptuel et d'œuvre d'art performance n'étaient pas encore clairement définis. Parti pris. 1963-1993. (1993). « Sur la performance au Québec ». Dans *Inter*. 58. 4-19.

⁵⁰⁴ Jean, M-J. (dir.). (2009). *Bill Vazan: Walking into the Vanishing Point. Art conceptuel. Conceptual Art*. Montréal. VOX, centre de l'image contemporaine.

dans la neige, d'un point de vue à vol d'oiseau. J'observe qu'elle constitue un élément important de certaines œuvres réalisées à l'extérieur, dans le territoire urbain ou dans différentes institutions muséales (ex. : *Tape Show*. École du Musée des beaux-arts de Montréal, 31 janvier 1969)⁵⁰⁵.

3.5.3.1 *Walking into the Vanishing Point, Northward on St-Laurent, Montreal, June 13, 1970* (Bill Vazan, 1970)

Walking into the Vanishing Point, Northward on St-Laurent est une œuvre qui se déroule dans l'espace urbain du boulevard Saint-Laurent. L'artiste effectue un déplacement dans le sud de l'île de Montréal en direction nord. Il s'arrête à chacune des intersections⁵⁰⁶, en prenant des photos du paysage urbain, toujours dans le même angle, de façon à faire remarquer les panneaux de signalisation et les plaques toponymiques. L'acte photographique devient intimement tributaire de la marche de l'artiste qui capte, avec son appareil, les rues, les bâtiments et le mouvement des véhicules, des camions et des passants. Les éléments fixes et mouvants sont fixés sur la pellicule photographique. « La marche, le déplacement, le point de départ et celui d'arrivée : chaque photographie de Bill Vazan offre l'occasion de faire un arrêt et de scruter son propre mouvement et son propre regard⁵⁰⁷ ».

La marche de Bill Vazan semble comporter des gestes lents, à travers les rythmes des passants dans la rue et de la circulation automobile. Les négatifs (soixante)⁵⁰⁸ et les agrandissements (les photographies⁵⁰⁹ sont au nombre de dix-sept et illustrent le commencement de la marche de l'artiste), qu'on retrouve dans le catalogue d'exposition, constituent les traces⁵¹⁰ de l'œuvre. Ils laissent supposer ce rythme d'une marche qui se réalise en lenteur; le corps de l'artiste-déambulateur se trouvant à la fois en action et à l'arrêt ponctuellement. Il devient tour à tour performeur, promeneur et photographe. En outre, l'artiste adopte une posture d'observateur. Il est donc en position de photographier son environnement urbain plutôt que d'être dans celle de se faire photographier par une autre personne, en marchant d'un bout à l'autre de ce boulevard étendu sur onze kilomètres.

⁵⁰⁵ *Ibid.* 34-35.

⁵⁰⁶ Françoise Sullivan procédait de cette manière dans le cadre de sa marche entre les deux institutions muséales, le MBAM et le MACM.

⁵⁰⁷ El-Akhress, S. (2007). « Séquences photographiques ». Dans *Journal Vox*. VOX, centre de l'image contemporaine. 23.

⁵⁰⁸ Jean, M-J. (dir.). *Op.cit.* 202-203.

⁵⁰⁹ *Ibid.* 5-21.

⁵¹⁰ Ils sont les traces matérielles qui reconstituent le parcours de la promenade.

L'artiste commence sa déambulation dans le Vieux-Port⁵¹¹ de Montréal. De même, Françoise Sullivan se dirige⁵¹² dans le même secteur, à la Cité-du-Havre, où était situé le Musée d'art contemporain de Montréal pendant plus d'une vingtaine d'années. Parallèlement, sa pratique esthétique de la marche est très semblable à celle de Loly Darcel qui s'est aventurée semblablement du sud vers le nord sur le boulevard Saint-Laurent, jusqu'à la Rivière-des-Prairies, trois décennies plus tard. Il faut regarder les négatifs pour comprendre la chronologie de la séquence de cette performance artistique. Par ailleurs, je remarque que l'artiste entreprend de courts arrêts pour prendre en photo l'espace urbain autour de lui, sur un axe routier au pourtour duquel est remarquée une dynamique sociale de quartier, aussi bien commercial que résidentiel. Il termine sa promenade lorsqu'il arrive à l'extrémité du boulevard, soit près de la Rivière-des-Prairies, à proximité du parc Nicolas-Viel. Dans plusieurs projets de déambulation réalisés par l'artiste, on peut imaginer un trait qui serait tracé. De façon similaire, on peut imaginer ce trait dans *Walking into the Vanishing Point, Northward on St-Laurent*. Une ligne devient visible entre deux points (la rive sud et la rive nord). Elle a été engendrée avec le corps de l'artiste en train de marcher jusqu'à son point de fuite, vers le nord, c'est-à-dire jusqu'à la Rivière-des-Prairies. Le point de fuite est perçu à travers le champ de vision de l'artiste qui arpente à pied, de façon méthodique, le boulevard Saint-Laurent. À chaque intersection, une captation photographique révèle un secteur du passage effectué qui se dirige vers ce point. En traçant un trait sur une carte géographique et topographique de Montréal, à l'emplacement du boulevard en question, où s'est déroulée la performance, ce geste engendre une ligne et donne une distance entre un point et un autre. L'exercice pourrait être répété sur cette même carte géographique avec chacune des marches qui ont été réalisées par Vazan (et par d'autres artistes), ce qui engendrerait une constellation de lignes.

Sur le plan patrimonial, les photographies, en tant qu'archives visuelles, offrent un point de vue cadencé sur le boulevard Saint-Laurent⁵¹³. Les traces de la performance artistique donnent à lire certains angles de rue près desquels l'on retrouve des bâtiments commerciaux, des immeubles à logements, de nouveaux piétons croisés à chaque intersection, de jeunes hommes qui roulent à bicyclette, etc. À partir des documents (planches-contacts), je peux intuitionner le niveau d'agitation sur le boulevard. Les photographies documentent visuellement l'aspect patrimonial de la ville, tangible et intangible, à partir

⁵¹¹ *Commissioners Street* (Rue des Commissionnaires) a été renommée *Rue de la Commune*.

⁵¹² Les performances de Vazan et de Sullivan se produisent en juin 1970. Les trajectoires des deux artistes sont différentes, mais une partie de leur parcours respectif se passe dans le même secteur, soit dans le Vieux-Port de Montréal.

⁵¹³ La performance de Bill Vazan ne fut pas filmée par un collaborateur lors de cette marche. C'est l'artiste qui documente, par le biais de la photographie, le cadre bâti de la ville et les mouvements urbains.

de la vision et des divers points de vue de l'artiste, notamment lorsqu'il effectue chaque arrêt. En ce sens, aujourd'hui, la performance de Vazan, par le biais de la photographie, devient une source documentaire qui offre la possibilité d'en savoir davantage sur certains angles d'un boulevard central de la métropole qui, dans son aménagement et en tant que voie publique, se prolonge longitudinalement en traversant plusieurs quartiers. En regardant ces images photographiques, on constate l'évolution du boulevard Saint-Laurent depuis le début des années 1970. L'univers bâti et cosmopolite de cette voie de circulation a donc changé au fil du temps⁵¹⁴.

La notion de ville sensible me semble opératoire en fonction des déplacements de l'artiste sur une artère en pleine ébullition, où l'éphémère se substitue à la permanence, où l'aléatoire est maître du temps, et où la circulation, diurne ou nocturne, est continue. Cette notion se donne à lire à travers la déambulation de l'artiste. Le fait de déambuler amène à l'action de traverser les différents quartiers, et leurs frontières relatives, dont les divers univers ravivent chaque fois les sens du promeneur. Dans ce cas-ci, elle apparaît figée, comme sur les photographies de Sullivan qui a programmé sa trajectoire entre les deux grands musées montréalais. La ville sensible est celle que l'on perçoit à partir des images qui révèlent des fragments de vie, voire des signes de vitalité de ce boulevard. C'est la vie urbaine, dans la rue ou sur le boulevard, telle qu'elle se présente, en apparence figée, sur les photos. C'est une marche dans les quartiers qui est illustrée dans les images choisies par l'artiste, et la sensibilité pour les espaces définis, délimités, limitrophes à d'autres espaces et à d'autres ambiances dont ces mêmes espaces ont été imprégnés au cours de leur évolution.

⁵¹⁴ Un film documentaire de l'ONF comme *Boulevard Saint-Laurent [Adultes avec réserve...]* (1962) de Jack Zolov et Marc Beaudet, réalisé quelques années avant cette marche, dévoile son ambiance urbaine plutôt sombre. Un autre film situe le contexte du boulevard durant les années 1970 et invite à étudier le patrimoine bâti urbain. Il s'agit de *Montreal Main* (1974), un film de docu-fiction réalisé par Frank Vitale. Les deux films ont pour similitude de révéler un univers bohémien, marginal, propre au boulevard, à la fois perçu comme un espace de plaisirs, de consommations et de circulations. En ayant à l'esprit les deux films, on peut mieux imaginer le boulevard Saint-Laurent de cette période dans une perspective sociohistorique. Ceux-ci contribuent à saisir l'importance de son aspect bâti et de sa dimension immatérielle. À propos de cette dernière, un autre regard pourrait être dirigé sur les mœurs sociales du boulevard (et des alentours) dans le film de fiction *Il était une fois dans l'est* (1973) réalisé par André Brassard et coscénarisé avec Michel Tremblay.

3.5.3.2 *Ste-Catherine Street Walk, Montreal, June 7, 1969* (Bill Vazan, 1969)

Un an avant la réalisation de *Walking into the Vanishing Point*, il réalise, dans une ambiance estivale, un déplacement à pied qui s'intitule *Ste-Catherine Street Walk*⁵¹⁵. Les négatifs qui ont été reproduits dans le catalogue (détails) montrent les différents lieux qu'il rencontre tout au long de sa trajectoire linéaire sur la rue Sainte-Catherine. Il commence sa marche dans le quartier Westmount, se dirige d'ouest en est, en marchant vers le centre-ville de Montréal. Le dernier négatif de la deuxième planche-contact montre le lieu où était situé le Rossy, un magasin à rayons, situé dans le Faubourg à m'lasse.

L'artiste se promène sur la plus importante artère commerciale de Montréal. Il traverse les quartiers, photographie parfois en plein milieu de la rue Sainte-Catherine⁵¹⁶. Sullivan, lorsqu'elle entame sa première marche, capture avec son appareil photo des « images instantanées » de chaque intersection qu'elle franchit. La démarche de Bill Vazan est très similaire en ce sens qu'il photographie son environnement en fonction de la progression de sa marche où il se met en position d'arrêt, à chaque carrefour, pour observer et réaliser des clichés.

⁵¹⁵ Les premières planches-contacts sont présentées et révèlent une partie seulement de la trajectoire de l'artiste. Les autres sont manquantes et ne donnent pas la possibilité de regarder la performance sur une portion importante de la rue Sainte-Catherine Est. Il faut compenser par l'intermédiaire de notre imagination pour reconstituer la partie absente du catalogue d'exposition. Toutefois, une photographie donne l'occasion d'identifier l'endroit où l'artiste se situe, sur l'avenue Letourneux, non loin du Théâtre Granada (aujourd'hui le Théâtre Denise-Pelletier), dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve. Il lui restait environ douze avenues à parcourir avant de terminer son itinéraire, sur la rue Notre-Dame Est. Pour davantage de précisions, j'invite le lecteur à consulter le catalogue d'exposition réalisé par VOX. Jean, M-J. (dir.). (2009). *Bill Vazan: Walking into the Vanishing Point*. Art conceptuel. *Conceptual Art*. Montréal. VOX, centre de l'image contemporaine. 65-67.

⁵¹⁶ À propos de la performance d'Armand Vaillancourt sur la rue Sainte-Catherine : Richard, A-M. (dir.). Robertson, C. (dir.). Vaillancourt, A. (aut.). (1991). « La performance est un état de vie ». Dans *Performance au-in Canada 1970-1990*. Éditions Intervention, Québec; Coach House Press, Toronto. 97.

« La performance est un lieu privilégié d'exécution. C'est un événement exigeant, longuement mûri par la mise au point de techniques, la préparation d'outils, et de procédés, la réflexion thématique, le choix de matériaux, l'établissement d'un vocabulaire. C'est un acte créateur qui se laisse voir et intégrer; un acte qui sous des apparences de spontanéité est chargé d'une intentionnalité précise et de contrôles sévères. Le propriétaire du vieux garage au fond de la cour en face de « notre » Place des Arts, dans les années 50, avait une grande horloge de tôle mince qui faisait peut-être quatre pieds de diamètre, avec des tubulaires et des néons à l'intérieur. J'écrivais sur l'horloge : « Don't loose your time / Ne perdez pas votre temps » et à l'aide d'une courroie de cuir je me l'attachais sur le dos. Je parlais ainsi, semblable à un homme-sandwich, marcher dans le quartier des affaires, rue Sainte-Catherine, à Montréal, dans une espèce de parodie du philosophe Diogène ». Cette performance de Vaillancourt, me fait réagir, en ce qu'elle évoque « l'homme-sandwich » de Walter Benjamin, allant, ici et là, dans la ville de Paris et personnifiant une « vitrine » de la société de consommation.

Les deux planches-contacts présentées⁵¹⁷ révèlent, l'une sur la page de gauche, la rue Sainte-Catherine Ouest, et l'autre sur la page de droite, une partie de la rue Sainte-Catherine Est. Au total, on compte soixante-sept négatifs réunis sur les deux pages. L'artiste démarre sa déambulation au commencement de la rue Sainte-Catherine, à la première intersection avec l'avenue Claremont et le boulevard de Maisonneuve Ouest. Puis, les derniers négatifs révèlent la continuité de sa trajectoire jusque dans le quartier Centre-Sud (dont fait partie aujourd'hui Le Village), fort probablement entre la rue Saint-André et la rue Saint-Timothée. Par la suite, il continue sa marche vers Hochelaga-Maisonneuve. Sur les négatifs de la deuxième planche-contact⁵¹⁸, on peut entre autres identifier le Centre Eaton, la Place des Arts et son Complexe Desjardins, le magasin Archambault⁵¹⁹ ainsi que le magasin Rossy, un magasin à rayons. Sur les autres planches-contacts non accessibles, Vazan poursuit sa marche jusqu'à l'extrémité est de l'artère commerciale, dans Viauville, au croisement de la rue Notre-Dame-Est⁵²⁰, sur une distance d'environ onze kilomètres.

3.5.4 Les autres *Walks* de Bill Vazan

Les autres *Walks* de Bill Vazan ont été réalisées dans des villes (Montréal, Ottawa et Toronto) ou territoires du Québec et de l'Ontario et dans des contextes saisonniers variés. L'artiste a conçu de nombreux itinéraires urbains qui comprennent des tours d'autobus, en métro, en auto, et ce, dans différentes villes (Montréal, Toronto, New York et Londres). Je vais les nommer, en me contentant d'aborder quelques œuvres performatives qui relèvent de la déambulation à pied dans Montréal.

[Vazan] poursuit également sa pratique photographique en multipliant les moyens de transport. Il réalise des marches dans la neige⁵²¹ (*Walking During a Sun Eclipse*, le 7 mars), des tours d'autobus, (*Bus no 139 Ride*, le 22 avril, *Bus no 185 Ride*, le 2 mai et *Bus No 69 Walk*, le 7 juin), des itinéraires dans la ville (*Walking into the Vanishing Point*, *Northward on St-Laurent*, le 13 juin et *Montreal Underground*, le 27 juin) et autour de celle-ci (*Highway 37*, le 8 août)⁵²².

⁵¹⁷ Jean, M-J. (dir.). (2009). *Bill Vazan: Walking into the Vanishing Point*. Art conceptuel. *Conceptual Art*. Montréal. VOX, centre de l'image contemporaine. 65-67.

⁵¹⁸ Les pavillons Judith-Jasmin et Hubert-Aquin de l'Université du Québec à Montréal ne sont pas encore construits.

⁵¹⁹ C'est à l'intersection des rues Sainte-Catherine et Berri que se déroule la performance *Splash* treize ans plus tard. On peut remarquer un cadre bâti différent dans lequel se déroulent les deux performances artistiques.

⁵²⁰ Du magasin Rossy jusqu'à l'intersection de la rue Notre-Dame Est, il faut imaginer la continuité de la trajectoire de l'artiste.

⁵²¹ En 1979, il réédite les marches dans la neige à Ottawa. Jean, M-J. (dir.). *Op. cit.* 193.

⁵²² *Ibid.* 186.

L'œuvre *19 Miler* est visible à partir de deux détails (deux images) d'une ligne traversant Montréal de Pointe-aux-Trembles à Caughnawaga (Kahnawake). Elle révèle une des marches de l'artiste dans la neige qui fut réalisée en janvier 1969. Les deux photos (1 et 3) présentées dans le catalogue⁵²³ sont des détails de cette traversée (le départ et l'arrivée) sur l'île en direction du territoire autochtone. « Entre le 8 février et le 1^{er} mars, Vazan trace une ligne droite à travers treize parcs montréalais de Pointe-aux-Trembles à Caughnawaga (Kahnawake) (*19 Miler*). Il entreprend aussi *225 Foot line* (le 2 février) et *11 ½ Miles* en Ontario (le 16 mars)⁵²⁴ ». Le motif de la « ligne » est donc récurrent dans plusieurs projets de Vazan. La marche, en mode randonnée, trace une ligne qui symbolise la traversée du territoire d'une île vers le rivage opposé, en direction sud-ouest à partir de Montréal, et en traversant différents parcs de la ville avant d'y parvenir. Il faut imaginer cette traversée en fonction des deux images présentées dans le catalogue d'exposition⁵²⁵.

La performance artistique *23 Minute Corner* est réalisée le 19 septembre 1969, sur la rue Sainte-Catherine. L'artiste se situe à l'intersection des rues Peel et Sainte-Catherine. Pendant vingt-trois minutes, il photographie les passants et les gens autour de lui. L'artiste donne une suite à sa marche sur la rue Sainte-Catherine qui avait eu lieu quelques mois plus tôt. Il adopte une posture d'observateur immobilisé au croisement de ces rues tout en étant en action, dans l'attente et dans le désir simultané de capter l'environnement urbain autour de lui. La marche est restreinte pendant ces minutes passées à photographier l'environnement social et urbain autour de lui.

En terminant sur les *Walks*, j'aimerais mettre en perspective une discussion entre Patrice Loubier et Bill Vazan dont un extrait que j'ai sélectionné d'un texte du catalogue d'exposition de VOX, centre de l'image contemporaine. L'extrait est intéressant en ce sens que la réponse de Vazan révèle autant l'importance de la performance que la documentation qui, par le biais de l'archive photographique, donne l'occasion de la retracer et de comprendre son déroulement.

P.L. : Dans le cas des *Walks*, où se situe l'œuvre exactement? Existe-t-elle uniquement au moment où vous faites la promenade? Ou l'œuvre est-elle également présente dans les photographies, dans les documents?

B.V. : C'est une question qui a toujours été très importante. La réponse complète, c'est que l'œuvre est dans les deux. Elle a sa vie. Elle existe dans une communauté plus vaste. Et la

⁵²³ La distance équivaut environ à trente kilomètres et demi entre Pointe-Claire et Kahnawake. *Ibid.* 62-63.

⁵²⁴ *Ibid.* 185.

⁵²⁵ *Ibid.* 62-63.

continuité la plus grande de l'œuvre se situe dans le cadre temporel d'une vie, dans le fait de ma présence ici et de ma perception de l'existence. Dans le cas précis d'une promenade, mon expérience antérieure est comme le terreau de l'œuvre – elle en nourrit l'idée – et elle se manifeste lors de l'exécution de la marche. Elle est ensuite partagée avec d'autres par la documentation. On ne peut pas dire qu'un pas -une seule prise de vue- est plus important que le mouvement : c'est tout cela qui constitue l'œuvre⁵²⁶.

Autrement dit, l'un et l'autre, le geste comme la trace, sont indispensables à la performance artistique. Dans ce qui suit la performance, la documentation constituant l'archive évoque une dimension mémorielle. Elle est donc essentielle à la pérennité de l'œuvre dont une partie est de nature immatérielle. La documentation audiovisuelle, bien qu'elle assure une certaine pérennisation, ne constitue pas l'œuvre en soi. Elle est une partie de l'œuvre du passé qui, grâce à la duplication numérique du geste performatif, donne la possibilité d'offrir une récurrence au geste qui s'est produit dans un espace urbain réel.

Les *Walks* de Bill Vazan sont des promenades, possiblement des flâneries, dans le centre-ville et le centre commercial de la métropole, mais aussi dans plusieurs quartiers périphériques. Ses marches vont aux extrémités sud et nord ou est et ouest et près des rives de l'île. Elles sont programmées, car elles ont une durée déterminée, avec un commencement et une fin. Enfin, les parcours de Vazan font penser à des traits qui sont effectués de manière linéaire dans les espaces urbains et suburbains.

3.5.5 *Théorie du complot / Conspiracy Theory* (Janet Cardiff, 2002)

L'œuvre multisensorielle de l'artiste canadienne Janet Cardiff, intitulée *Théorie du complot / Conspiracy Theory*, fut réalisée dans le cadre d'une exposition rétrospective organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal, à Montréal⁵²⁷. Elle s'inscrit parmi ses nombreuses promenades à pied nommées « *Walks* », qui ont été réalisées dans plusieurs villes d'Amérique et d'Europe, entre 1991 et 2006⁵²⁸. Dans le cadre de cette expérience sensorielle et technologique, le corps du visiteur, qui est mobile dans l'espace, devient le véhicule pour faire l'expérience physique d'espaces et de paysages urbains où s'entremêlent des éléments de fiction à un contexte réel. Le rapprochement avec le cinéma est prégnant dans cette œuvre : les images en

⁵²⁶ *Ibid.* 128.

⁵²⁷ Moser, W. (2010). « Nouvelles formes d'art et d'expérience esthétique dans une culture en transit : les promenades de Janet Cardiff ». Dans *Intermédialités. Intermediality*. 241.

⁵²⁸ On en compte environ vingt-six. *Ibid.* 233-234.

mouvement et la structure narrative sont suggérées par une mini caméra ainsi que par la marche qui était programmée dans la lenteur et qui pouvait être comparée à une promenade⁵²⁹.

Cardiff invitait les participants à utiliser cette mini caméra dotée d'un écran et accompagnée d'un casque d'écoute, disponible à l'accueil du musée⁵³⁰, dans le cadre d'une promenade immersive dans les lieux intérieurs de la Place des Arts et du Musée d'art contemporain de Montréal (MACM). L'outil technologique a été conçu pour écouter une bande sonore et visionner une bande image simultanément qui se dédoublaient aux éléments visuels et sonores d'un environnement réel dans lequel déambulaient les visiteurs convertis en promeneurs le temps de l'expérience⁵³¹. Ils étaient entraînés dans une intrigue imbriquée à la dimension narrative de l'œuvre. Le dispositif comprend l'enregistrement de la voix de l'artiste et des lieux qui ont été captés avec un caméscope pour instaurer le cadre de l'intrigue. La marche lente incite à réaliser l'expérience d'espaces urbains intérieurs où s'entremêlent les éléments de fiction avec ceux du réel. L'effet de contamination des sons, émis par le casque d'écoute ou entendus dans le réel, pouvait créer une certaine confusion chez le visiteur-promeneur. Je présente ci-dessous une image⁵³² du dispositif technologique qui présente une femme qui court dans le sous-terrain de la Place des Arts, à la suite d'une tentative d'assassinat inusitée. L'image réapparaît également à la fin de la vidéo. L'image suivante présente une autre femme⁵³³ qui l'expérimente dans le même lieu, mais ce dernier étant bien réel.

⁵²⁹ *Ibid.* 233-235.

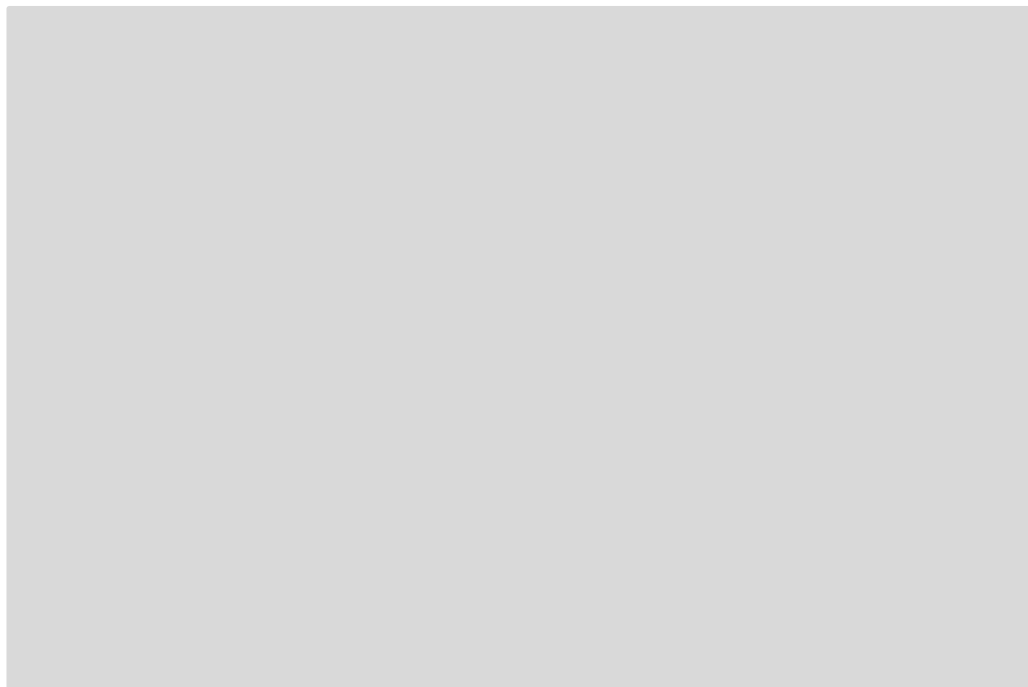
⁵³⁰ Une information retrouvée dans un communiqué du MACM qui indique le lancement de l'œuvre de Janet Cardiff. Consultation du dossier 2111-02-5209 sur *Conspiracy Theory* le mardi 16 janvier 2024 au Musée d'art contemporain de Montréal.

⁵³¹ La durée de l'œuvre est de 16 minutes et 40 secondes.

⁵³² Il s'agit de l'une des deux images retrouvées en circulation sur le Web au début de mes recherches.

⁵³³ Il s'agit d'une figurante qu'on retrouve sur l'ensemble des photographies documentant cette œuvre.

Figure 3.39 Un plan de la vidéo montrant une femme courant dans le souterrain de la Place des Arts
(*Théorie du complot / Conspiracy Theory*, 2002, Janet Cardiff)



En accès libre sur le Web⁵³⁴

(<https://cardiffmiller.com/walks/conspiracy-theory-theorie-du-complot/>)

Les droits n'ont pas été libérés pour cette image.

⁵³⁴ Voir également la section Vidéos sur le MACrépertoire : <https://macrepertoire.macm.org/oeuvre/theorie-du-complot-conspiracy-theory/>

Figure 3.40 Une figurante explore le dispositif technologique en se déplaçant à pied dans le stationnement souterrain de la Place des arts (*Théorie du complot / Conspiracy Theory*, 2002, Janet Cardiff)



Collection Musée d'art contemporain de Montréal. Dossier 2111-02-5209.

Photographies : MACM

© Janet Cardiff

Cette œuvre propose un environnement sonore et visuel⁵³⁵ qui donne à voir différemment les espaces fermés de la ville, car elle contribue à transformer le regard du visiteur-promeneur impliqué dans une déambulation qui peut lui sembler imprévisible⁵³⁶. Son écoute attentive du récit est reliée au dispositif technologique qui lui donne la possibilité d'expérimenter cette promenade audiovisuelle. Une sensibilité acoustique le place en position de regardeur attentif, mais le visiteur-promeneur se trouve pris entre deux univers (l'un réel et l'autre fictif), entre autres lorsqu'il croise d'autres personnes sur sa trajectoire. Cette sensibilité déployée par le dispositif revient à la notion de ville sensible présentée dans le chapitre précédent et à la question de l'expérience sensorielle du monde urbain. L'œuvre de Janet Cardiff existe en fonction d'une narrativité où la technologie tient un rôle de premier plan et rend fébriles les sens du visiteur-promeneur qui expérimente les lieux explorés. Les indications données à travers le filtre vocal qui

⁵³⁵ En d'autres mots, il s'agit d'une promenade audiovisuelle, voire d'une expérience immersive. Celle-ci est créée en collaboration avec George Bures Miller qui a effectué le montage audio et vidéo.

⁵³⁶ Dans un univers lynchien.

contient l'enregistrement de la voix de Cardiff (par l'intermédiaire du casque d'écoute) lui suggèrent de poursuivre son itinéraire.

Ces intrigues favorisent évidemment l'immersion. Mais le dispositif technologique vient l'approfondir. Il suscite un type particulier d'identification, proche de la focalisation interne en littérature, mais encore davantage de l'identification primaire au cinéma, dans les images en perspective ou dans les environnements de réalité virtuelle, qui produit une immersion, non seulement imaginaire, mais aussi perceptuelle : l'utilisateur s'identifie à la caméra, aux écouteurs et plus généralement au dispositif technologique, il épouse un regard et une écoute, il vient occuper un autre corps. Et l'immersion est renforcée par cette voix hors champ, souvent difficile à localiser, tant elle est proche et intime, comme celle d'un ange qui nous chuchoterait à l'oreille ou comme la voix de la conscience dans notre for intérieur. Le dispositif technologique est ici comme une enveloppe corporelle, une peau qui, tout à la fois, nous protège et vient altérer notre rapport fondamental au monde⁵³⁷.

Les documents de l'œuvre (vidéo, diapositives, script) constituent des traces tangibles. Quant aux textes théoriques, ils aident à mieux comprendre le dispositif technologique et sa mise en marche dans les espaces urbains repérés et choisis par l'artiste pour la captation et l'expérience de l'œuvre. Dans une perspective analytique, l'œuvre de Janet Cardiff consiste à marcher dans un environnement urbain montréalais qui comprend différents lieux intérieurs, mais dont le circuit se déroule pour l'essentiel dans le sous-terrain de la Place des Arts où se situe le stationnement, ainsi qu'à proximité et à l'intérieur du MACM.

En rapport avec le dispositif technologique (le casque d'écoute lié à la mini caméra), la perception de la ville est altérée par le mécanisme de la technologie audiovisuelle des appareils mobiles. La déambulation planifiée contribue à transformer le regard du visiteur ou du spectateur-promeneur qui est sollicité dans une marche programmée par les codes de l'œuvre multisensorielle. Les images et les sons réfèrent au réel, mais ne constituent pas le réel. L'écoute attentive de la narration laisse errer le visiteur-promeneur inquiet ou préoccupé par les éléments visuels ou sonores perçus qui donnent erronément à penser qu'ils ont été produits dans l'environnement réel. Il faut là aussi aborder la notion de paysage urbain qui interfère avec le dispositif technologique et le déplacement du visiteur-promeneur *in situ* ainsi que dans les espaces parcourus hors musée.

⁵³⁷ Féral, J. (dir.). Perrot, E. (dir.). Asselin, O. (2013). « Un cinéma-peau. La question de l'immersion dans les promenades de Janet Cardiff ». Dans *Le réel à l'épreuve des technologies. Les arts de la scène et les arts médiatiques*. Rennes. Presses universitaires de Rennes. 110-111.

Dans *Conspiracy Theory*, on est dans un paysage urbain qui est structuré en trois lieux différents, car on va du haut lieu de culture qu'est le Musée au non-lieu anthropologique qu'est le garage souterrain (sous la Place des Arts), en passant par les passages souterrains de la Place des Arts. En se référant à ces passages souterrains, le texte anglais a recours au mot arcades qui est le terme utilisé pour traduire le *Passagen-Werk* de Walter Benjamin⁵³⁸.

Le paysage urbain varie d'une zone à l'autre dans la Place des Arts. Il est changeant, mouvant, se métamorphose au gré des transformations (des nouvelles constructions ou des destructions⁵³⁹). Dans le garage et les passages souterrains de la Place des Arts, le paysage semble illusoire alors qu'il existe des images de ces espaces urbains moins esthétiques.

Figure 3.41 Une figurante explore le dispositif technologique en se déplaçant à pied dans l'entrée de la Place des arts (*Théorie du complot / Conspiracy Theory*, 2002, Janet Cardiff)



Collection Musée d'art contemporain de Montréal. Dossier 2111-02-5209.

Photographies : MACM

© Janet Cardiff

⁵³⁸ Moser, W. (2010). « Nouvelles formes d'art et d'expérience esthétique dans une culture en transit : les promenades de Janet Cardiff ». *Intermédialités. Intermediality*. 242-243.

⁵³⁹ En effectuant une promenade sur la rue Sainte-Catherine (et les alentours) avec les étudiants du Séminaire Musée et Cinéma (MSL652F) dont j'ai eu le plaisir d'enseigner, le vendredi 18 octobre 2024, j'ai pu bien remarquer la démolition de certains bâtiments du MACM. Une question s'imposait : que restera-t-il du MACM tel qu'on l'a connu et dont les lieux avaient été filmés pour concevoir l'expérience immersive?

Dans les environs de la Place des Arts aujourd’hui, le paysage urbain est perçu avec les édifices en hauteur et les zones ouvertes, attractives et socialisantes, qui ont une dimension ludique. Les percées pour voir l’horizon entre les édifices sont rares, car les bâtiments en hauteur limitent le champ de vision. Cette notion de paysage urbain devient à la fois une réflexion sur les images de la ville et les itinéraires des passants. Sur l’image suivante, on aperçoit un bâtiment du Complexe Desjardins capté à travers une fenêtre du MACM.

Figure 3.42 Une figurante explore le dispositif technologique en regardant par une fenêtre les édifices de la Place Desjardins (*Théorie du complot / Conspiracy Theory*, 2002, Janet Cardiff)



Collection Musée d’art contemporain de Montréal. Dossier 2111-02-5209.

Photographies : MACM

© Janet Cardiff

En effet, la ville prend conscience grâce aux trajets de ses occupants qui en actualisent en permanence les virtualités; la ville prend alors sens, et se cristallise autre chose que de la pure fonctionnalité. Appelons cette autre chose une ville appropriée, une ville qui fait sens, qui se déploie dans un autre mode de perception, la perception affectée par l’image-paysage⁵⁴⁰.

⁵⁴⁰ Antonioli, M. (dir.). Jacques, V. (dir.). Milon, A. (dir.). Jacques, V. (2014). « Images-paysages de la ville ». Dans *Paysages variations. Autour du paysage comme variation artistique*. Paris. Éditions Loco. 105.

Les images en mouvement de Cardiff m'informent sur le contexte d'une zone intérieure de la ville et d'une époque précise. Ce sont, pour emprunter les mots de Vincent Jacques, « des images-paysages produites par l'art⁵⁴¹ » qui réactualisent certains espaces oubliés et lieux comme les œuvres audiovisuelles (films et vidéos) de mon corpus. Ceux-ci ont facilité le rapprochement entre les images du cinéma et les paysages de la ville. « Les films nous dévoilent la potentialité des lieux, il y a effet paysage lorsque l'art arrive à provoquer en nous un lien de reconnaissance affectif et contemplatif avec les milieux que nous parcourons⁵⁴². » Ces images donnent à lire le patrimoine urbain de la ville à travers la notion de paysage urbain. Bien que dans l'œuvre de Cardiff, il ne soit question que de lieux intérieurs à ceux du musée et du monde souterrain identifié à ce secteur, les images de *Théorie du Complot* révèlent des changements par rapport aux mêmes lieux fréquentés aujourd'hui. Incidemment, la mémoire interfère dans cette relation aux espaces, à l'architecture, et par rapport au cadre bâti éphémère (qui a un potentiel de pérennité semblable au règne vivant). Le travail de la mémoire et la question de l'oubli sont à interroger par rapport au dispositif technologique.

Pourtant, fondamentalement, toutes les *Walks* sont hantées par le passé, le travail de la mémoire, l'oubli, la disparition, l'absence, et elles sont aussi à plusieurs égards mélancoliques. Encore là, il s'agit peut-être moins de continuité que de rupture puisqu'elles visent toutes à un degré ou à un autre à saisir du passé ce qui menace de disparaître, comme si quelque chose avait fui, comme si quelque chose manquait. Ainsi, chacune des promenades est comme une quête, une enquête qui invite à retourner dans le passé pour résoudre une intrigue. C'est ainsi que chaque parcours nous conduit sur les traces d'événements qui ont déjà eu lieu, oubliés ou non résolus, sur les traces d'une mémoire à la recherche du passé⁵⁴³.

La notion de patrimoine urbain est en relation avec le processus du dispositif mobile de l'œuvre multisensorielle de Cardiff par rapport à ces deux motifs : le paysage urbain est en corrélation avec les « images-paysages » du dispositif. « Les images-paysages de la ville » constituent un patrimoine (audio) visuel et documentaire, sans lequel on ne pourrait se souvenir de certains espaces et lieux de la cité, de leur évolution ou de leur fonction transitoire. Le rapport à la mémoire, en tant que deuxième motif, établit un lien avec les réminiscences des lieux explorés lors de la promenade. En 2002, l'expérience était effectuée dans le contexte de l'exposition rétrospective des œuvres de Janet Cardiff au MACM. La notion de mémoire se manifestait par rapport à la quête et à l'intrigue découlant de la narration. Aujourd'hui, la

⁵⁴¹ *Ibid.* 105.

⁵⁴² *Ibid.* 106.

⁵⁴³ Féral, J. (dir.). Perrot, E. (dir.). Fraser, M. (2013). « Les Walks de Janet Cardiff ». Dans *Le réel à l'épreuve des technologies. Les arts de la scène et les arts médiatiques*. Rennes. Presses universitaires de Rennes. 123.

réactualisation de l'expérience sensorielle n'est plus possible, car certains lieux où se déroulait la promenade n'existent plus tels qu'ils avaient été conçus architecturalement. L'œuvre de Cardiff conserve donc une valeur documentaire par l'intermédiaire de ses différentes traces.

À Montréal par exemple, quand le site de la Place des Arts a été réaménagé, l'accès au centre commercial et au parking souterrain où la promenade nous menait depuis le musée a été fermé et le Musée d'art contemporain a cessé de rendre l'œuvre accessible au public (*Conspiracy Theory*, 2003). L'institution a gardé, bien sûr, les enregistrements (et les caméras qui permettent de les lire), mais ainsi privés de leur site, ils ne sont plus que des documents⁵⁴⁴.

Dans cet environnement urbain « augmenté », la dimension performative semble rattachée au rythme de la marche du promeneur et à la durée de l'expérimentation. Les contraintes et les aléas sont inhérents à l'expérimentation et font partie des paramètres qui déterminent comment l'œuvre sera explorée sensoriellement par les visiteurs. L'aspect performatif peut être perçu à partir des tests effectués par l'artiste pour réaliser les enregistrements dans les lieux où les visiteurs font l'expérience de l'œuvre. La mise en place du dispositif technologique dans l'espace, depuis sa conception, a donc sa propre dimension performative. D'une certaine manière, performativité et sensorialité sont reliées. Cependant, l'œuvre de Cardiff n'est pas une performance artistique et elle n'a pas été conçue comme telle. Elle est foncièrement une expérience sensorielle où l'environnement sonore, inventé par l'artiste, demeure à explorer avec son propre corps mobile, en tant que promeneur-explorateur, dans divers espaces de l'urbanité voisins à l'institution muséale.

La dimension narrative est structurée en fonction des énonciations enregistrées qui spatialisent l'espace acoustique mis à l'écoute des visiteurs-promeneurs. Les signifiants visuels apparaissent sur un écran dont est dotée la mini caméra portable.

⁵⁴⁴ Féral, J. (dir.). Perrot, E. (dir.). Asselin, O. (2013). « Un cinéma-peau. La question de l'immersion dans les promenades de Janet Cardiff ». Dans *Le réel à l'épreuve des technologies. Les arts de la scène et les arts médiatiques*. Rennes. Presses universitaires de Rennes. 113.

Figure 3.43 Une figurante explore le dispositif technologique dans les escaliers de la rotonde du Musée d'art contemporain de Montréal (*Théorie du complot / Conspiracy Theory*, 2002, Janet Cardiff)



Collection Musée d'art contemporain de Montréal. Dossier 2111-02-5209.

Photographies : MACM

© Janet Cardiff

Munis d'un casque d'écoute et d'une caméra portable, nous suivons pas à pas les instructions d'une narratrice, la voix de Janet Cardiff qui nous guide dans un parcours *in situ* : « marche dans mes pas », « descends les marches », « regarde par la fenêtre », « prends la porte à droite ». La bande sonore est narrative. Elle contient des fragments de récits, des descriptions d'éléments du réel, de paysages, des sons ambiants préalablement enregistrés sur les lieux, des effets sonores, tels que des extraits musicaux de films à suspense. Les bruits en temps réel ont tendance à se confondre avec les bruits enregistrés tout comme la perception de la réalité se confond avec les images mentales déclenchées par la trame sonore⁵⁴⁵.

La dimension sonore est attribuable à la marche qui est essentielle à la réalisation de l'expérience artistique. Sans la marche, il n'y aurait point de mobilité possible et la narration ne pourrait se dérouler synchroniquement avec les arrêts et les pas rythmés du promeneur.

Si le réel est intégré et qu'il fait partie de l'œuvre, c'est plutôt grâce à la dimension pragmatique des œuvres *in situ*, la marche, la mobilité du promeneur et le déroulement des promenades en temps réel, aux propriétés du son ainsi qu'à l'interface entre l'écran et le réel,

⁵⁴⁵ Féral, J. (dir.). Perrot, E. (dir.). Fraser, M. (2013). « Les Walks de Janet Cardiff ». Dans *Le réel à l'épreuve des technologies. Les arts de la scène et les arts médiatiques*. Rennes. Presses universitaires de Rennes. 117.

à leur narrativité déjà fragmentée qui se resynchronise en intégrant des éléments de l'environnement immédiat et qui se reconfigure en fonction de chaque expérience⁵⁴⁶.

Le corps du promeneur performe dans l'espace urbain et particulièrement dans les lieux intérieurs à travers lesquels se conçoit la trajectoire de l'œuvre. Le rythme de la marche s'exerce de façon concourante à l'écoute de la trame narrative.

Le promeneur « fait corps avec l'espace » de telle sorte qu'il harmonise le rythme narratif et temporel de la promenade avec le rythme et le temps de la marche. Autrement dit, le dispositif des promenades arrime le récit à l'expérience du promeneur de telle sorte que le réel fait partie de la mise en intrigue⁵⁴⁷.

Comme l'évoque Olivier Asselin dans son article à propos de *Théorie du Complot*, la tradition de la promenade semble appartenir au pittoresque. Elle transformait la notion de paysage, alors que dans l'œuvre de Cardiff la narration est associée à la littérature et au cinéma en modifiant l'environnement urbain et la perception d'une réalité urbaine.

Sur ce plan de leur relation au site, les promenades de Cardiff s'inscrivent sans doute dans la tradition moderne de la promenade qui naît au XVIII^e siècle avec l'art du jardin, les flâneries urbaines et le tourisme. Et ces pratiques entretenaient, elles aussi, des rapports étroits avec les arts institués et, notamment, avec la peinture et la littérature. On le sait, à l'époque, un paysage, naturel ou jardiné, était jugé digne d'intérêt dans la mesure où il rappelait la peinture : il était alors dit *pittoresque* (comme on dirait aujourd'hui qu'une vue est *photographique*). Ou alors un paysage était apprécié parce qu'il rappelait le décor d'un roman et évoquait des histoires : il était dit *romantique* ou *romanesque*. Les promenades de Cardiff transforment de même les sites réels, par les récits qu'elles construisent, par le dispositif de réalité mixte qu'elles utilisent : les lieux sont narrativisés et fictionnalisés, ils deviennent eux-mêmes non seulement romanesques, mais aussi cinématographiques. Les promenades de Cardiff sont du roman et du cinéma dans l'espace réel. Elles produisent une immersion fictionnelle dans la réalité⁵⁴⁸.

⁵⁴⁶ *Ibid.* 118.

⁵⁴⁷ *Ibid.* 120.

⁵⁴⁸ Féral, J. (dir.). Perrot, E. (dir.). Asselin, O. (2013). « Un cinéma-peau. La question de l'immersion dans les promenades de Janet Cardiff ». Dans *Le réel à l'épreuve des technologies. Les arts de la scène et les arts médiatiques*. Rennes. Presses universitaires de Rennes. 112-113.

Pour sa part, Moser aborde, à la fin de son texte (2010), la question de la lenteur pour donner suite à l'idée d'une « esthétique du déplacement » en proposant une esthétique de la lenteur, et en rappelant l'importance du cinéma par rapport à cette question.

Je crois que c'est par cette lenteur de la déambulation que l'expérience esthétique des promenades nous donne le plus à penser. Et c'est par là aussi que Janet Cardiff contribue à un discours critique à circulation internationale qui prend la forme d'un éloge de la lenteur, et qu'elle participe, aux côtés du dramaturge Marthaler, ou des cinéastes Tarkovski et Chris Marker, d'une esthétique de la lenteur qui proteste contre une certaine tyrannie du temps et de la vitesse qui nous tient dans le quotidien⁵⁴⁹.

Pierre Sansot avait écrit un ouvrage intitulé *Du bon usage de la lenteur*⁵⁵⁰ dans lequel il abordait la nature des liens entre la marche et la lenteur. Moser, lui, réfléchit, d'une manière plus générale, à la question de la mobilité et au principe de « locomotion » pour ensuite distinguer ce terme de l'idée de l'*artmotion*. Pour cet auteur,

l'« artmotion » est donc une expérience de mobilité que fait la personne qui entre en contact avec une œuvre ou avec une pratique artistique. C'est une expérience de nature esthétique, basée sur l'aïsthesis, c'est-à-dire le contact de notre corps avec le monde matériel, et inscrite dans le champ de l'art. Il est certain que de nouvelles tendances artistiques ont beaucoup favorisé l'émergence et le renforcement de genres riches en « artmotion », tels que l'installation et la performance. Mais cette expérience esthétique, même si elle est renforcée et même exacerbée de nos jours, n'est pas nouvelle. Elle a toujours accompagné l'art⁵⁵¹.

L'*artmotion* serait liée à l'expérience esthétique au contact de l'œuvre d'art. En ce sens, l'œuvre de Janet Cardiff correspond à ce contact corporel dans l'espace intérieur de la Place des Arts. Ce contact est également une imprégnation culturelle dans un espace institutionnalisé. Elle concerne autant les concepteurs que les visiteurs qui expérimentent l'œuvre. La marche urbaine, d'un point de vue esthétique, est intégrée à une pratique artistique qui me semble donc concorder avec cette notion proposée par Moser.

⁵⁴⁹ Moser, W. (2010). « Nouvelles formes d'art et d'expérience esthétique dans une culture en transit : les promenades de Janet Cardiff ». Dans *Intermédialités. Intermediality*. 250.

⁵⁵⁰ Sansot, P. (2000). *Du bon usage de la lenteur*. Paris. Payot et Rivages (l'édition de poche).

⁵⁵¹ Féral, J. (dir.). Perrot, E. (dir.). Moser, W. (2013). « Mobilité culturelle et expérience esthétique dans les promenades de Janet Cardiff ». Dans *Le réel à l'épreuve des technologies. Les arts de la scène et les arts médiatiques*. Rennes. Presses universitaires de Rennes. 96.

Figure 3.44 Une figurante explore le dispositif technologique dans l'espace de la rotonde du Musée d'art contemporain de Montréal (*Théorie du complot / Conspiracy Theory*, 2002, Janet Cardiff)



Collection Musée d'art contemporain de Montréal. Dossier 2111-02-5209.

Photographies : MACM

© Janet Cardiff

3.5.6 *Trait d'union*⁵⁵², *du fleuve à la rivière* (Loly Darcel, 2004)

En 2004, l'artiste multidisciplinaire Loly Darcel a traversé en largeur l'île de Montréal, arpentant le boulevard Saint-Laurent, du sud vers le nord de l'île⁵⁵³. Son expérience sensorielle de la ville, à partir du moyen de déplacement qu'est la marche sur une artère principale, se fonde sur ses observations urbaines (les passants, les paysages urbains, etc.). Cette performance avait fait l'objet d'une captation audiovisuelle. Sa marche dans la ville devient à la fois une œuvre performative et une pratique esthétique de la marche qui s'effectue dans le territoire de la ville. Elle est programmée de manière linéaire, parmi les passants et la circulation automobile du boulevard Saint-Laurent. Selon l'auteure Sarah Greig⁵⁵⁴, le caméscope captait

⁵⁵² Le trait d'union représente le boulevard Saint-Laurent qui a longtemps été un axe de démarcation ou de séparation des différentes communautés linguistiques et culturelles, dont une population principalement francophone à l'est et principalement anglophone à l'ouest.

⁵⁵³ Babin, S. (dir.). Loubier, P. (2005). « Par hasard et en passant. Sur quelques œuvres rencontrées en marchant ». Dans *Esse. Dérives II*. 55. 27.

⁵⁵⁴ Greig, S. (2005). « Ni près, ni loin : Loly Darcel à la galerie Optica ». Dans *Esse. Dérives*. 54. Récupéré de <https://esse.ca/ni-pres-ni-loin-loly-darcel-a-la-galerie-optica/>

les images de l'environnement matériel et immatériel de cette voie de circulation en se rendant jusqu'à la Rivière-des-Prairies, dévoilant ainsi le patrimoine et le paysage urbains montréalais en fonction de l'itinéraire prévu et effectué par l'artiste. Dans un communiqué de presse diffusant l'installation-performance à venir, l'artiste aborde son expérience de la marche en contexte urbain :

J'ai marché l'île de Montréal d'une rive à l'autre tel un trait d'union entre les deux, captant sur vidéo cette traversée intérieure et le temps qu'a pris le temps à s'écouler sur cette erre continue. Me fondant au mouvement de la ville, à celui des gens croisés, en essayant de garder synchronisés esprit, corps et souffle.

Ensuite, sans bouger, j'ai observé et capté l'extérieur de l'île. Dans la galerie et dans la mesure de mes possibilités physiques, je tente de refaire, dans la durée, le temps de la traversée en marchant sur place, accompagnée des deux projections vidéo. Je fais du temps et, ou bien, je suis tous ces temps présentés⁵⁵⁵.

En 2004, l'enregistrement vidéo, présenté dans une exposition diffusée dans la galerie d'OPTICA, centre d'art contemporain et intitulé *Trait d'union, du fleuve à la rivière*⁵⁵⁶, mettait en contexte cette marche urbaine. Sur un écran suspendu dans une salle d'exposition, l'on pouvait regarder les images intégrales projetées au recto et au verso de l'écran⁵⁵⁷, illustrant son parcours en « trait d'union » sur le boulevard Saint-Laurent⁵⁵⁸. De la promenade à l'exposition, il s'agit d'une marche urbaine qui se prolonge⁵⁵⁹ dans un lieu institutionnalisé, doté d'un pouvoir de légitimité. Dans l'espace de la galerie, l'artiste marchait sur place non loin de l'écran, et parfois dos aux visiteurs, près d'une colonne⁵⁶⁰.

⁵⁵⁵ Communiqué de presse. Fonds Galerie d'art Optica (P056). Boîte HA 5037. Dossier 15. Concordia University Library Special Collections and Archives.

⁵⁵⁶ Elle fut présentée au public montréalais du 23 avril au 29 mai 2004.

⁵⁵⁷ Greig, S. (2005). « Ni près, ni loin : Loly Darcel à la galerie Optica ». Dans *Esse*. 54. Récupéré de <https://esse.ca/ni-pres-ni-loin-loly-darcel-a-la-galerie-optica/>

⁵⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁵⁹ Un prolongement qui s'explique par la présence de l'artiste marchant « immobile » dans l'espace d'exposition, mais aussi par la diffusion de la marche réalisée sur le boulevard Saint-Laurent à l'aide d'un moniteur à écran double, en contexte d'exposition dans une galerie d'art.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

Figure 3.45 Loly Darcel marchant sur place (à droite sur la photo, la silhouette ombragée de l'artiste) (*Trait d'union, du fleuve à la rivière*, 2004, Loly Darcel)



Fonds Galerie d'art Optica (P056), boîte HA 5037, dossier 15, P056-02-2961.
Concordia University Library Special Collections and Archives.
Photographie : Paul Litherland.
© Loly Darcel

L'exposition⁵⁶¹ était marquée par son rapport ambigu au temps et à l'espace. La projection en galerie de la captation audiovisuelle réalisée par l'artiste donnait la possibilité d'enregistrer la nature éphémère de sa déambulation urbaine. Cette performance dans l'environnement urbain d'un boulevard illustre le lien entre la marche et la vie culturelle, sociale, commerciale, montréalaise, captée par le caméscope de Darcel durant sa trajectoire sur un axe de circulation bien connu de Montréal. Ainsi, l'exposition documente, par la médiatisation de la vidéo, la démarche de l'artiste en train de déambuler sur une artère de la ville. La marche dans la galerie est un geste venant en écho à la déambulation en ville et on peut l'interpréter comme un rappel d'une liaison entre deux mondes et deux types de marche. Le document audiovisuel projeté dans la galerie OPTICA, centre d'art contemporain s'est transformé sous la forme d'une archive audiovisuelle médiatisée. La marche doit être comprise comme une performance sur le boulevard Saint-

⁵⁶¹ Treize diapositives sont accessibles dans le Fonds Optica aux Collections et Archives de la bibliothèque de l'Université Concordia (boîte HA 5037). Elles révèlent l'installation vidéo ainsi que la performance exécutée sur place par l'artiste durant le temps d'ouverture de la Galerie d'art Optica.

Laurent ainsi que dans l'espace de la galerie, dans l'objectif d'y marcher la distance parcourue sur le boulevard. Dans ces contextes extérieur et intérieur, la performeuse rencontre au hasard les passants (du boulevard) et les visiteurs (de la galerie) qui participent à l'aspect relationnel. La marche qu'elle effectue se produit dans une spatialité dédoublée. Dans le cadre intérieur, ce sont les visiteurs de la galerie qui interceptent l'artiste ou qui sont interceptés par elle tout en discutant ou en lui en posant des questions⁵⁶².

Figure 3.46 Loly Darcel marchant sur place (à droite sur la photo, la silhouette ombragée de l'artiste) (*Trait d'union, du fleuve à la rivière*, 2004, Loly Darcel)



Fonds Galerie d'art Optica (P056), boîte HA 5037, dossier 15, P056-02-2968.

Concordia University Library Special Collections and Archives.

Photographie : Paul Litherland.

© Loly Darcel

La performance artistique⁵⁶³ se déroule dans un espace urbain très fréquenté dans les quartiers centraux. Elle met en valeur l'espace urbain du boulevard Saint-Laurent. Le tissu urbain se prête à la dimension performative reliée à l'exposition qui se concrétise ultérieurement. La vidéo peut révéler des pans de ce patrimoine urbain, visible dans les quartiers traversés et dans les éléments matériels et vivants, fixes ou

⁵⁶² L'artiste Loly Darcel m'a transmis ces informations par l'intermédiaire de courriels échangés au printemps 2025.

⁵⁶³ Elle est interprétée essentiellement à partir de l'article de Sarah Greig, étant donné une revue de littérature peu loquace à son sujet.

mouvants, de cet axe de circulation important. La perspective sur le patrimoine urbain est, comme pour les œuvres audiovisuelles de mon corpus, référentielle et signifiante.

Pareil à l'ensemble des performances artistiques évoquées dans cette section qui sont rattachées à la sphère muséale, l'œuvre de Darcel est réalisée dans l'univers de la galerie d'art. C'est l'univers de celle-ci qui offre à l'œuvre d'art performance, de nature éphémère, de se reconduire dans le temps par une stratégie de médiatisation. Cette dernière, en même temps, engendre le discours autour de l'œuvre et lui assure une légitimité. Dans l'œuvre de Darcel, l'intérêt est porté entre autres sur la performance artistique au cœur de la galerie. Car, sans l'action immobile de l'artiste, l'exposition, qui était conçue pour être très épurée, aurait été dénaturée.

Sur le premier écran, celui que nous apercevons en pénétrant dans la galerie, une image vidéo est projetée, vue intégrale et en temps réel d'un parcours le long du boulevard Saint-Laurent s'échelonnant de l'extrémité sud de l'île de Montréal, Québec, jusqu'à la rive nord – une distance d'environ 11 kilomètres. Sur les images cahotantes qui défilent à l'écran, on voit des rues, des terrains occupés ou vacants, des personnes qui prennent part sans le savoir à la performance – bref, le monde environnant, dont il serait impossible de transporter les diverses composantes ici, dans cet espace constitué de quatre murs blancs et doté d'une porte s'ouvrant sur l'extérieur⁵⁶⁴.

L'artiste déambule immobile à côté de l'écran (projection recto verso) dans l'exposition. Selon Sarah Greig, on pourrait penser qu'il ne s'agit pas d'une performance :

En raison de la durée de l'exposition, et du fait que l'image est double, le spectateur perd de vue le caractère performatif de l'action exécutée par l'artiste et en vient presque à considérer les projections comme deux documents distincts. L'action de l'artiste – marcher – est si familière qu'elle pourrait presque se fondre dans l'invisibilité du quotidien. Proximité et environnement immédiat constituent deux espaces très différents : ici et maintenant et, en même temps, le contraire⁵⁶⁵.

Les conventions de l'espace en galerie dans lequel l'artiste performe peuvent aussi contribuer à cette impression. Dans l'article de Greig, la performance est employée pour qualifier l'action qui se déroule dans la galerie d'art. L'artiste, en marchant et en regardant l'écran, peut se remémorer sa trajectoire qui ravive des souvenirs. Il peut y avoir un va-et-vient entre les images diffusées et les images que son esprit fabrique,

⁵⁶⁴ Greig, S. (2005). « Ni près, ni loin : Loly Darcel à la galerie Optica ». Dans *Esse. Dérives*. 54. Récupéré de <https://esse.ca/ni-pres-ni-loin-loly-darcel-a-la-galerie-optica/>

⁵⁶⁵ *Ibid.*

sans occulter celles que le visiteur imagine en lui-même tout en se remémorant ses propres passages sur le boulevard Saint-Laurent. Dans un sens, c'est comme si, virtuellement, elle continuait cette marche, ou qu'elle perpétuait son prolongement dans un espace fermé, régulé et, comme j'écrivais dans les lignes précédentes, institutionnalisé. Ainsi, ce que nomme l'auteure de l'article, c'est l'idée de la proximité juxtaposée à la notion de l'éloignement.

L'image projetée est un document vidéo relatant une action, un parcours entre une limite et une autre, mais elle constitue aussi un cadre qui inclut certaines choses et en exclut d'autres. Si ce processus de sélection est pratiquement toujours à l'œuvre lorsqu'il est question de regard, le couplage de Darcel et de l'image projetée – une structure anonyme superposée à une expérience individuelle –, où l'artiste est dénuée de contexte (dans la mesure où une galerie d'art peut être considérée comme une absence de contexte) et l'image de personnage (c'est-à-dire un personnage qui s'inscrirait dans la trajectoire d'une intrigue, d'une action et d'un suspense), suggère que la perspective de l'une s'établit au profit ou au détriment de l'autre. L'inclusion d'un document en temps réel décrivant un parcours à pied et d'une action similaire exécutée simultanément par l'artiste elle-même dans la galerie vient compliquer la prétendue simplicité de l'acte consistant à marcher en ligne droite d'une extrémité à une autre⁵⁶⁶.

L'auteure aborde également le type de relation ou la distance que le spectateur peut souhaiter par rapport à la présence de l'artiste mobile dans l'espace de la galerie. Aller marcher à ses côtés, lui tenir compagnie en conversant et assister simplement à l'exécution de la performance dans l'espace de la galerie sont des actions qui peuvent faire partie d'un ensemble de possibilités comprenant différentes contingences relationnelles.

Le rapport entre la promenade en milieu urbain et la marche en galerie est évocateur d'un enjeu au niveau de la dimension spatiale. Par conséquent, les paramètres spatiaux, à l'intérieur de la galerie d'art, ont été définis par l'instance organisatrice. Cette dimension finie semble pourtant infinie, car la déambulation en milieu urbain s'est concrétisée sur une longue distance.

L'inclusion d'un document en temps réel décrivant un parcours à pied et d'une action similaire exécutée simultanément par l'artiste elle-même dans la galerie vient compliquer la prétendue simplicité de l'acte consistant à marcher en ligne droite d'une extrémité à une autre. Elle introduit aussi une confusion dans notre compréhension du « réel », lequel, ici, est à la fois une activité qui se produit vraiment et l'authentification d'une activité autre. Les deux présences parcourent la même distance tous les jours, mais alors que l'une se propulse vers l'avant, l'autre se dirige dans une autre direction : peut-être vers l'intérieur ou selon une trajectoire verticale, vers le haut ou vers le bas⁵⁶⁷.

⁵⁶⁶ *Ibid.*

⁵⁶⁷ *Ibid.*

Greig évoque une présence dédoublée illustrée par les deux positions occupées par l'artiste qui rend les deux actions artistiques complémentaires.

Pour clarifier, précisons que « deux » renvoie ici à une présence duelle : celle que suggère cependant le parcours capté sur bande vidéo et celle de la marcheuse à l'intérieur de la galerie. Or, dans l'œuvre de Loly Darcel, il est impossible de les séparer de manière définitive. L'artiste occupe les deux positions, qui n'en constituent en fait qu'une seule. Considérée séparément, chacune est un document incomplet relatant une action; mais ensemble, elles révèlent quelque chose d'autre sur l'expérience⁵⁶⁸.

On pourrait ajouter qu'elles sont inséparables sur les plans sémiotique et esthétique, parce que l'une s'enchevêtre dans l'autre. Ainsi, cela produit une nouvelle signification visuelle et une esthétisation de l'action de marcher dans la ville qui sont engendrées par l'acte curatorial participant à la médiatisation de l'œuvre.

L'aspect sonore est important à étudier par rapport au déplacement de l'artiste sur le boulevard Saint-Laurent et à l'écoute du bruissement de l'eau lorsqu'elle termine son parcours en se rendant près de la Rivière-des-Prairies. Cette expérience perceptuelle d'une variation sonore est relatée comme suit :

À un certain moment, le son change, et le bruit ambiant du boulevard Saint-Laurent cède la place au vrombissement des bateaux à moteur et au silence tranquille d'une étendue d'eau. L'image qui apparaît au verso de l'écran est celle de la rive opposée de l'île. Il s'agit aussi d'une simple image de l'horizon, où l'eau et le ciel se rencontrent⁵⁶⁹.

Les signifiants sonores adoptent une fonction référentielle facilitant le décodage de l'univers spatiotemporel de Montréal autant comme une île que comme une ville. La marche contrainte dans un espace fermé donne cette impression de flou entre la proximité et le lointain.

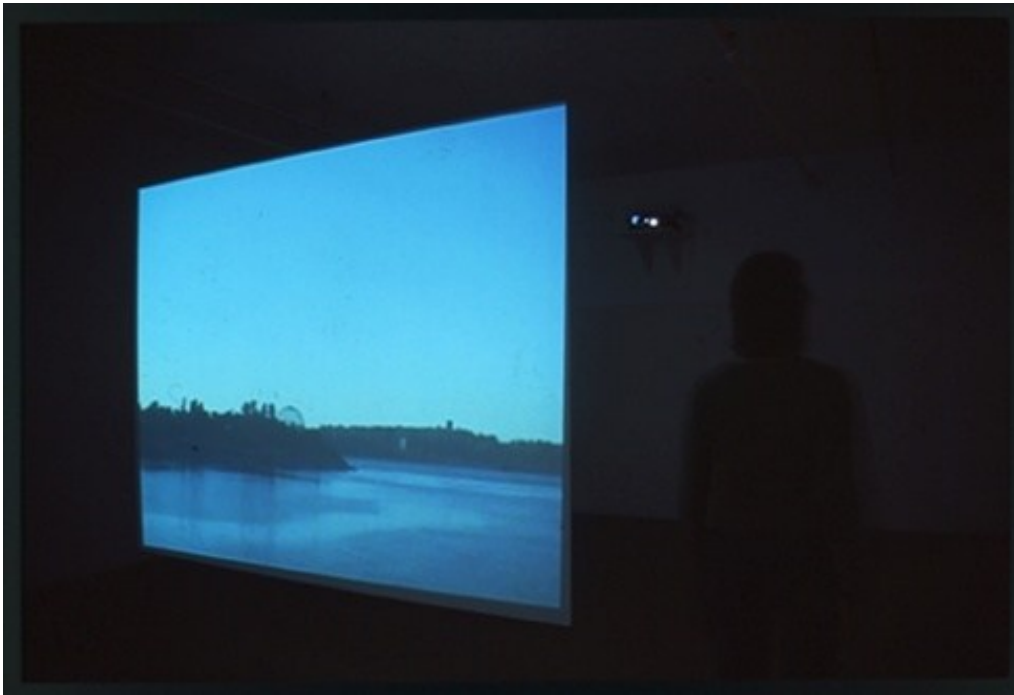
Ainsi, le parcours d'un côté à l'autre de l'île – la marche sur place – tend vers une destination qui n'est ni proche ni loin. C'est comme si la distance d'une limite à l'autre était plus grande qu'on l'aurait cru, et en même temps plus petite. Selon l'endroit où l'on se place, la marcheuse qui évolue à côté de la projection semble juste sur le point d'arriver ou venir à peine de partir. Projetées recto verso et séparées par la largeur de l'écran, les deux images restent malgré tout séparées par une distance d'une intangible immensité⁵⁷⁰.

⁵⁶⁸ *Ibid.*

⁵⁶⁹ *Ibid.*

⁵⁷⁰ *Ibid.*

Figure 3.47 Loly Darcel marchant sur place (à droite sur la photo, la silhouette ombragée de l'artiste) (*Trait d'union, du fleuve à la rivière*, 2004, Loly Darcel)



Fonds Galerie d'art Optica (P056), boîte HA 5037, dossier 15, P056-02-2969.
Concordia University Library Special Collections and Archives.
Photographie : Paul Litherland.
© Loly Darcel

Le public n'était pas convié à se déplacer pour assister au déroulement de la promenade urbaine de Darcel et elle-même a filmé, de son départ jusqu'à son arrivée, sa déambulation⁵⁷¹. Il n'y a donc pas de mémoire collective par rapport à l'événement de l'œuvre d'art performance, mais plutôt une mémoire personnelle ainsi que celle d'une complice. L'exposition en galerie vient donc légitimer la pratique performative de l'artiste et archiver-diffuser la performance artistique. Qui plus est, elle vient rappeler la performance qu'avait réalisée Bill Vazan plusieurs années auparavant sur le même boulevard et dans le même axe de traversée de la ville de Montréal (dans la direction sud-nord), à la différence que plutôt que de filmer les espaces urbains en déambulant, l'artiste photographiait l'environnement urbain et bâti du boulevard à chaque intersection.

⁵⁷¹ Après avoir consulté le Fonds Galerie d'art Optica au campus Loyola de l'Université Concordia, je peux confirmer que les diapositives révèlent la vision de l'artiste sur la ville, qu'il s'agisse d'un point de vue en mouvement sur le boulevard Saint-Laurent ou d'un point de vue avec un cadrage fixe sur le fleuve Saint-Laurent.

Quant à la bande vidéo⁵⁷², il est intéressant de visionner le déroulement en temps réel de la marche, puisqu'il s'agit de produire des temps qui sont juxtaposés en galerie : le temps de la marche par rapport au temps de la performance en huis clos (qui réfère au temps d'ouverture et de fermeture de la galerie, soit environ cinq heures par jour, pendant la durée de l'exposition).

Il faut mentionner que la vidéo commence en exhibant un point de vue sur un paysage représentant le fleuve Saint-Laurent qui est suivi d'un fondu enchaîné amenant à un non-lieu représenté par une gare d'autocars, où l'artiste entreprend sa marche sur le quai puis se rend à pied, lentement, en direction du boulevard Saint-Laurent où elle entame sa performance de manière linéaire jusqu'à la Rivière-des-Prairies. La bande sonore donne à entendre les sons et les bruits de la ville. La vidéo donne visuellement accès à l'environnement bâti du boulevard Saint-Laurent tel qu'il était en 2004 durant la saison estivale, mais toujours à partir des trottoirs situés à droite du boulevard. L'artiste marche en croisant de nombreux piétons et s'arrête aux intersections au feu rouge. Tout est mouvant : véhicules, cyclistes et piétons sont nombreux. Les sonorités de la ville se font également entendre, parfois avec des bruits de circulation très forts. La ville sensible se manifeste dans la marche de l'artiste qui filme devant elle les activités urbaines. C'est le caméscope⁵⁷³ qui bouge et avance, qui capte les personnes croisées ainsi que les regards et les comportements. L'outil technologique sert entre autres à capter des bâtiments reconnaissables tels que le Monument-National, le restaurant Schwartz's, etc. L'artiste performe en solo⁵⁷⁴ en tenant le caméscope dans ses mains, avec concentration et sans pause apparente (elle effectue une brève pause pour changer de cassette).

La captation vidéo à l'intersection du boulevard René-Lévesque révèle le Monument-National situé à gauche de l'image présentée ci-dessous. Marchant en direction du quartier chinois et de l'extrémité sud du boulevard Saint-Laurent, Alain Médam se photographie devant l'édifice lors de sa déambulation narrée dans son livre *Ils passent la Main*⁵⁷⁵.

⁵⁷² Répondant à ma demande, l'artiste Loly Darcel a réalisé le transfert numérique de son œuvre vidéo et m'a transmis un lien pour le visionnement en avril 2025.

⁵⁷³ L'artiste filme le boulevard Saint-Laurent et son environnement urbain à l'aide d'un mini DV Digital Handycam.

⁵⁷⁴ La collaboratrice de Loly Darcel, Joanna Empain, capte la marche de l'artiste à partir du fleuve Saint-Laurent jusqu'à la rue Duluth, dans le but de documenter l'œuvre. Joanna Empain a également assuré la prise de vue de la performance de l'artiste à OPTICA, centre d'art contemporain, situé jadis dans l'édifice Belgo qui rassemble de nombreuses galeries d'art commerciales et centres d'artistes, sis sur la rue Sainte-Catherine Ouest. Ces informations sont tirées d'un échange de courriels avec l'artiste en mai 2025.

⁵⁷⁵ Médam, A. (2005). *Ils passent la Main*. Montréal. Éditions du Noroît.

Figure 3.48 Le Monument-National à gauche de l'image, à l'intersection du boulevard René-Lévesque et de la rue Saint-Laurent (*Trait d'union, du fleuve à la rivière*, 2004, Loly Darcel)



Collection de l'artiste
Optica, un centre d'art contemporain.
© Loly Darcel
[Capture d'écran]

Dans un passage, l'auteur mentionne qu'il s'apprête à déambuler à partir de la rue Jean-Talon jusqu'au port de Montréal, en effectuant un arrêt gastronomique : « Je prends les clefs et tire la porte derrière moi. C'est décidé : je vais descendre la Main à pied jusqu'au port, depuis Jean-Talon. Ça me prendra deux heures? Trois? Peut-être m'arrêterais-je en route. Chez Schwartz's précisément »⁵⁷⁶.

L'auteur, songeur, fait part de ses observations au cours de sa déambulation en direction du quartier chinois :

Marchant sur la Main, c'est autant sur des manques que j'avance, que sur des trop-pleins. Je me dis qu'il existe des lieux dans le monde, dans ces grandes cités, dont on aimerait qu'ils aient retenu ce qu'ils furent alors même que nous ne savons pas retenir ce qu'ils sont. On voudrait qu'ils aient su maintenir vibrantes, chaudes, ces existences qui s'y vécurent. Plusieurs fois, j'ai songé à cela à Brooklyn ou dans Manhattan, mais aussi sur cette Main que je descends toujours, passant à mon tour devant le Monument-National, m'arrêtant un instant, prenant la pose - pour moi seul- d'un de ces acteurs de cette troupe de théâtre de jadis⁵⁷⁷.

⁵⁷⁶ Médam, A. (2005). *Ils passent la Main*. Montréal. Éditions du Noroît. 57.

⁵⁷⁷ *Ibid.* 64.

L'écrivain poursuit alors son déplacement en direction sud en ayant cette pensée pour ce bâtiment qui a eu une grande importance culturelle dans le secteur à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Ces entremêlements de parcours, sans occulter la marche de Bill Vazan sur le même axe (et dans la même direction que Darcel), révèlent l'importance qu'a eue le boulevard Saint-Laurent pour de nombreuses générations d'individus et d'artistes.

3.5.7 *Expédition* (Pépité et Josèphe, 2016)

Le duo d'artistes Pépité et Josèphe⁵⁷⁸ explore les rues et les quartiers de la ville de Montréal en se déplaçant à un rythme lent. Cette expérience de la marche au quotidien, nommée *Expédition*, se rattache à une démarche artistique qui a commencé en 2016⁵⁷⁹. Les artistes récupèrent des matériaux et des rebuts qu'ils trouvent dans les rues de la métropole. Leur objectif consiste à les réutiliser dans leurs œuvres composites telles que les gallons-panoramas et les tableaux-extension. Ces dernières sont intégrées aux phases de leur démarche. Pour les réaliser, ils ont recours à diverses techniques d'assemblage⁵⁸⁰. Leurs expéditions se transforment en une véritable quête d'objets abandonnés. Il semble s'agir d'une pratique urbaine de l'art contextuel.

Aplanir un volume pour qu'il devienne surface. Un simple geste de déploiement est suffisant pour transformer le regard que l'on pose sur un gallon de peinture, cet objet du quotidien qui jusqu'alors n'avait de valeur que celle attribuée à sa fonction utilitaire : contenir de la matière colorante. Il faut le voir une fois pour changer de perspective : des paysages picturaux insoupçonnés sont figés à l'intérieur de pots de peinture. Dès lors, la ville devient un terrain d'investigation. À moitié pleins, bosselés, rouillés, odorants... nous récoltons ces rebuts comme des fruits mûrs le long des trottoirs et aux centres de récupération. Nous bifurquons leur trajectoire vers le dépotoir : nous charrions ces beautés tôlees, les entreposons, puis les dévoilons⁵⁸¹.

Les itinéraires urbains du duo d'artistes Pépité et Josèphe font réfléchir sur leur pratique artistique déambulatoire qui est rattachée au sens de l'observation et à une archéologie des objets recueillis. Leur travail suggère une réflexion sur le rapport entre les artistes-marcheurs et les restes qui recouvrent le sol de la ville. Leur parcours est indéterminé, non programmé, et ils explorent, par la marche à rythme lent, les différents quartiers de la métropole, entre le centre-ville et le quartier Villeray. La figure du chiffonnier

⁵⁷⁸ Sur leur site Web, les artistes s'identifient comme des « artistes explorateurs et créateurs sur mesure ». Récupéré de <https://www.expedition-phases.com/pour-nous-rejoindre>

⁵⁷⁹ *Ibid.*

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ <https://www.gallea.ca/en/artists/pepita-et-josephe>

de Walter Benjamin semble s'incarner dans leur posture de cueilleurs. À la démarche archéologique et cartographique des artistes, s'ajoute la pratique de collectionnement d'objets diversifiés, usinés ou pas, conçus à partir de différents matériaux de fabrication, pris en compte sous la forme de déchets et abandonnés dans la majorité des cas par les citoyens, les passants et les touristes.

Les itinéraires urbains de ce duo d'artistes me font penser à ceux d'Henri Turcotte, le personnage chiffonnier dans le film de Bernard Émond, *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces*. Leur démarche artistique rappelle celle de la sculpteure Catherine Widgery qui récupère les rebuts pour concevoir une sculpture en hommage à cet homme. Les deux artistes sont comme des archéologues-marcheurs se promenant dans Montréal ainsi qu'en territoire rural. Leur méthode archéologique est sous-jacente à leur pratique esthétique de la marche.

Le projet de l'archive de la marche est relié à la septième phase des tableaux-terrain⁵⁸². Par le biais d'un long déplacement à pied, effectué dans la lenteur, l'objet trouvé devient ainsi une archive du futur enrichissant les collections personnelles du duo d'artistes.

L'expérience de la marche urbaine au quotidien comme quête de lenteur permet à nos corps de s'intégrer progressivement au paysage qu'ils habitent. Tel un amalgame entre matière et panorama, l'image de Montréal et de ses quadrilatères s'imprègne sur nos rétines pas à pas. Nous collectons des rebuts, formes de repères de nos allées et venues, entre le centre-ville et le quartier Villieray.

L'archive de la marche présente un recueil d'objets construits à partir de fragments culturels relevés le long des trottoirs, puis incrustés dans du plâtre. La collection compte 100 assemblages de spécimens figés dans le temps. Compartimentés dans des boîtes de dimensions 4 x 5 pouces, chacun d'eux est associé à une parcelle du territoire montréalais arpenté. L'ensemble forme une grille rappelant d'une part la fouille archéologique et de l'autre la construction urbaine.

Les trouvailles sont répertoriées et archivées en chambre photographique 4 x 5. Les négatifs, de même format que les bas-reliefs originaux, sont disposés de manière systématique sur une table lumineuse murale qui éclaire l'autre partie de l'installation à laquelle elle fait référence. L'archivage de nos déplacements ainsi présenté met en lumière la relation intime qui s'opère entre territoire et paysage⁵⁸³.

⁵⁸² <https://www.expedition-phases.com/phase-7>

⁵⁸³ Pépète et Josèphe. [En ligne] <https://www.expedition-phases.com/phase-7>

Figure 3.49 Vue d'une installation liée à la démarche *Expédition*, la phase 7 (*L'archive de la marche*, 2018, Pépîte et Josèphe)



(<https://www.expedition-phases.com/phase-7>)

© Pépîte et Josèphe

La marche incite à prendre contact avec divers objets du mobilier urbain ou des artefacts en tant que traces, débris ou fragments du patrimoine urbain montréalais. La démarche du duo d'artistes se résume à ce ralentissement engendré par la marche urbaine et sous-jacent à cette posture d'artistes-marcheurs déambulant en lenteur dans un monde urbain aux cadences accélérées.

Nous en sommes venus à ralentir, d'une part, en marchant tous nos déplacements quotidiens. La marche a transformé nos perceptions du territoire parcouru et a mis à découvert un espace à l'écart du rythme de la ville. Nous en sommes venus à ralentir, d'autre part, en répondant à des commandes pour subvenir à nos besoins financiers. En nous sensibilisant à d'autres vécus, les rencontres réalisées dans le contexte des tableaux-extension ont transformé notre rapport à l'autre. Qu'il s'agisse de ralentir physiquement par la marche du point A au point B, ou qu'il s'agisse de ralentir socialement, par les rencontres attachées à la création des tableaux-extension, la distance à parcourir devient un moment privilégié; un moment à partir duquel apparaît un monde de possibilités⁵⁸⁴.

⁵⁸⁴ Landreville, J. (2021). « Le ralentissement ». Dans *S'extraire de la vie accélérée : la collecte de matériaux, en duo, explorée selon deux approches installatives de la peinture et de l'assemblage*. Mémoire de maîtrise en arts visuels et médiatiques. Montréal. UQAM. 7.

Une esthétique du prélèvement ou de l'archéologie prend tout son sens, parce que le résultat de leur travail collectif semble fondamental pour leur démarche artistique. L'action de marcher devient indissociable aux gestes consistant à recueillir et à collectionner, puisque toutes ces actions semblent, finalement, rattachées les unes aux autres.

Marcher sur cette distance qui nous sépare des destinations phares de nos journées donne vie, en quelque sorte, à notre trajet cyclique. Ce dernier devient significatif à mesure que nous y construisons nos repères. Et tranquillement, des sites se forment et s'assemblent à partir d'épisodes d'expériences qui s'inscrivent sur différents segments du trajet. Le trajet devient un espace privilégié que nous apprenons à sentir et palper. À notre manière, nous le construisons et le redéfinissons continuellement⁵⁸⁵.

Figure 3.50 Duo d'artistes (Pépité et Josèphe) en promenade observant le sol d'une rue montréalaise (Jérémie Dubé-Lavigne, 2025)



Photographie : Jérémie Dubé-Lavigne

⁵⁸⁵ *Ibid.* 7.

3.5.8 Performances et expériences artistiques variées

Il serait difficile d'aborder l'ensemble des performances ou des expériences artistiques en contexte urbain montréalais qui ont été réalisées depuis la fin des années 1990. Toutefois, j'aimerais aborder succinctement certaines œuvres qui mettent à profit la marche urbaine, qui parcourent l'espace montréalais ou qui révèlent des éléments de son patrimoine. Je fais référence en particulier au travail de certains artistes contemporains ou émergents qui intègrent la déambulation dans leurs pratiques artistiques urbaines. Dans les pages précédentes, j'ai présenté concrètement la démarche du duo d'artistes Pépité et Josèphe issue de la relève artistique, afin de révéler une œuvre plus récente par rapport à d'autres œuvres plus anciennes ou davantage connues, réalisées par des artistes canadiens (Françoise Sullivan et Bill Vazan) ayant cumulé de nombreuses expériences et créé de nombreux projets artistiques. Je ne peux pas intervenir longuement sur chaque œuvre identifiée, qui sera décrite brièvement, afin de donner un aperçu sur un ensemble d'œuvres. Parmi les artistes dont j'évoque les pratiques et les œuvres artistiques, je souligne quelques expériences artistiques, sans les inscrire dans un ordre chronologique et qui ont marqué l'univers de l'art de la performance à Montréal et au Québec.

Les œuvres performatives de Sylvie Cotton semblent avoir été inspirées par les concepts de l'art contextuel ainsi que de l'esthétique relationnelle. Elles s'inscrivent dans une perspective intermédiaire ou interdisciplinaire (dessins, photographies, assemblages, installations). L'idée de cueillir, évoquée précédemment dans la démarche du duo d'artistes Pépité et Josèphe, est sous-jacente à ses actions artistiques représentatives de rencontres, de créations ou de promenades. Elles se réalisent dans les espaces urbains ou naturels de la ville. L'approche de l'artiste me semble également conversationnelle, avec un rapport à l'intimité de la parole ainsi qu'au contact des corps entre les participants et l'artiste.

La pratique performative et interdisciplinaire de Sylvie Cotton interroge la réciprocité des liens qu'entretiennent l'art et la vie à travers une approche relationnelle ancrée dans la rencontre et l'échange. Adoptant une posture artistique à la fois philosophique et pragmatique où se chevauchent l'art action, l'installation, le dessin ou l'écriture, elle cherche à s'immiscer dans la quotidienneté des gens – familiers ou non avec le milieu de l'art – de manière à instaurer un rapport intime et privilégié avec l'autre. Témoins de ces expériences immatérielles, dessins, photographies ou livres d'artiste donnent enfin une pérennité aux projets de Cotton en permettant au public de raviver ses rencontres, lesquelles n'existent ultimement que dans un rapport intersubjectif entre l'artiste et le monde qui l'entoure⁵⁸⁶.

⁵⁸⁶ Dubois, A.-M. (2019). « Sylvie Cotton ». Dans *Esse arts + opinions*. 95. 76.

Dans son mémoire⁵⁸⁷ de maîtrise en Études des arts, Geneviève Fullum-Locat aborde les œuvres performatives de Sylvie Cotton dont les promenades de l'artiste, dans le troisième chapitre qui s'intitule *Rencontres interpersonnelles*⁵⁸⁸. Fullum-Locat évoque les séries de promenades réalisées par l'artiste dans différentes villes du monde depuis 2001⁵⁸⁹. L'action artistique *Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule* (2006) impliquait une dernière série de promenades dans Montréal.

Dans le cadre de ce chapitre, nous traiterons de la dernière série de promenades intitulée *Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule* qui a été réalisée à Montréal du 1 au 4 février 2006 dans le cadre de la 5e édition du festival biennal de *Vasistas* organisé par le Théâtre La Chapelle. L'organisateur de l'événement, Richard Simas, s'est occupé de recruter les huit participants de cette série de promenades⁵⁹⁰.

Dans son analyse, Fullum-Locat ne retient que quatre promenades réalisées avec les participants qui ont été recrutés, soient des personnes avec un profil artistique. Ces promenades sont des expériences performatives en contexte urbain qui consistent à marcher dans différents endroits du mont Royal et du parc Jeanne-Mance. Il y a un cas d'exception avec l'artiste Frédéric Lago : Sylvie Cotton déambule avec lui du théâtre La Chapelle, faisant office de lieu de départ, jusqu'à la rive du fleuve Saint-Laurent. Les quatre promenades étudiées laissaient apparaître certains aléas tels que récolter des objets ou certaines contraintes telles que restreindre la parole pendant la durée de la promenade ou se tenir par la main⁵⁹¹. À partir du travail de recherche de Fullum-Locat qui a réalisé des entretiens avec les artistes concernés, on peut avoir un aperçu de leur promenade sur la montagne à partir de quelques observations de lieu qui y sont mentionnées, mais les indications pour chaque trajectoire n'étaient pas toujours clairement identifiées. Le trajet de la promenade avec Lago semble plus facile à retracer à partir des rues traversées pour se rendre jusqu'au fleuve. Par ailleurs, je mentionne l'existence d'un livre d'artistes⁵⁹² qui a été créé après la réalisation de ces promenades, car Sylvie Cotton et les participants pouvaient récolter des écofacts qui allaient servir à une création dévoilant des moments ou des aspects rattachés à la promenade en nature.

⁵⁸⁷ Fullum-Locat, G. (2007). « Rencontres interpersonnelles ». Dans *L'esthétique relationnelle : une étude de cas : les actions artistiques de Sylvie Cotton*. Montréal. Mémoire de maîtrise. UQAM. 80-100.

⁵⁸⁸ *Ibid.* 80-100.

⁵⁸⁹ *Ibid.* 81.

⁵⁹⁰ *Ibid.* 81.

⁵⁹¹ *Ibid.* 80-100.

⁵⁹² Ainsi qu'une installation intitulée : « Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule ».

Les promenades sur le mont Royal sont intéressantes à étudier en ce sens qu'elles créent un lien entre le milieu naturel (le fleuve, la colline), l'écofact cueilli et la promenade, offrant ainsi de prendre en considération l'espace naturel dans le milieu urbain et le patrimoine urbain, un écosystème en ville longtemps malmené et, aujourd'hui, de plus en plus fragilisé⁵⁹³. On peut imaginer ce lieu transformé quarante ans après le tournage du film *Moi, un jour* de Mireille Dansereau et à partir duquel on peut remarquer que les paysages de la ville ont été considérablement transformés.

Les œuvres performatives de Sylvie Cotton sont donc inhérentes à la notion d'esthétique relationnelle⁵⁹⁴ qui a été définie par Nicolas Bourriaud. L'intention de l'artiste consiste à créer ces rencontres dans le cadre de ces promenades montréalaises qui sont l'aboutissement de nombreuses rencontres et de promenades dans différentes villes du monde.

En conclusion de ce chapitre, les actions artistiques *Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule* et *Ton corps mon atelier* dans la série des taches de naissance, rejoignent sans contredit le projet de l'esthétique relationnelle. Les témoignages nous permettent d'affirmer que l'intention de l'artiste voulant réaliser une rencontre, soit par le biais de la promenade ou par le mélange des signes du corps de l'un et de l'autre, a été concrétisée. Pour certains, la participation expliquait mieux leur insertion au projet de l'artiste que la notion de collaboration⁵⁹⁵.

L'atelier SYN-⁵⁹⁶, communément appelé le collectif montréalais SYN- atelier d'exploration urbaine⁵⁹⁷ (Jean-Maxime Dufresne, Jean-François Prost, Luc Lévesque), a réalisé une série d'interventions artistiques en

⁵⁹³ « Chaque fois que la Ville autorise une dérogation, ça affaiblit la réglementation », estime Hélène Panaïoti, directrice générale sortante des Amis de la montagne. « On a documenté les vues depuis la montagne depuis les années 1930 et c'est saisissant. On ne voit presque plus le fleuve, alors que, tel qu'il est écrit dans le Plan de protection et de mise en valeur du mont Royal, le lien entre la montagne et le fleuve a été toujours été historiquement important. » Corriveau, J. (4 février 2024). « Le mont Royal menacé par la densification du centre-ville ». Journal *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/societe/transports-urbanisme/806592/mont-royal-menace-densification-centre-ville>

⁵⁹⁴ Bourriaud, N. (2001). « La forme relationnelle ». Dans *Esthétique relationnelle*. Dijon. Les presses du réel. 11-41.

⁵⁹⁵ Fullum-Locat, G. *Op.cit.* 110.

⁵⁹⁶ Voir Pontbriand, C. (dir.). Jacob, L. (2005, avril-juin). « SYN- Randonnée dans la ville intérieure ». Dans *Parachute*. 118. 86-102.

⁵⁹⁷ Le collectif a réalisé trois projets d'envergure : *Hypothèses d'amarrage* (2001-2008), Montréal ; *Hypothèses d'insertions* (2002-2008), Hull-Gatineau ; *Prospectus* (2003-2004), Montréal. Voir Dufresne, J. M. Lévesque, L. (2005). *Carnets de « dérives » : quelques observations sur trois cas d'exploration urbaine*. https://www.amarrages.com/textes_carnets.html

contexte urbain, au courant des années 2000, comme *Hypothèses d'insertions* (Hull-Gatineau, 2003)⁵⁹⁸ ou *Prospectus : ville intérieure / randonnée dans un hyper-bâtiment* (Montréal, 2003-2004). Dans l'œuvre *Prospectus*, le groupe SYN-⁵⁹⁹ explore les espaces intérieurs et interstices souterrains de la ville de Montréal.

Prospectus, réalisé par SYN- en 2004 dans la ville intérieure de Montréal, propose une « randonnée dans un hyper-bâtiment » qui vise notamment à induire un imaginaire faisant fi de manière ludique des nombreuses juridictions parcellisant ce réseau « intérieur » ou « souterrain »⁶⁰⁰.

Le collectif a réalisé une série d'actions qui ont été filmées et reproduites sur de multiples écrans dans l'espace souterrain du Palais des Congrès, en 2004. Comme plusieurs œuvres performatives de mon corpus, les performances de SYN- sont réintégrées dans un lieu muséographique, *extra muros* à l'espace muséal du Centre canadien d'Architecture (CCA)⁶⁰¹, qui fut le musée concepteur de l'exposition. L'exposition illustre les déplacements des artistes dans la ville souterraine, présentée comme un vaste environnement bâti et architectural.

Un panorama d'images prises dans la ville intérieure, combinant mises en situation et ambiances diverses, était présenté en vitrine sous le Palais des Congrès dans un dispositif comprenant 9 moniteurs diffusant en boucle. Un imprimé, le « prospectus », proposait au visiteur une carte de l'« hyperbâtiment », une série de 91 photos illustrant différents moments de la randonnée et un glossaire décrivant la diversité des espaces rencontrés. Une installation sonore diffusait des échantillonnages des ambiances trouvées. Ce réseau, inauguré en 1962 avec l'édification de la Place-Ville Marie et qui a subi depuis de nombreuses transformations, est fréquenté quotidiennement par un flot continu d'utilisateurs et de visiteurs⁶⁰².

La randonnée fut réalisée dans l'espace urbain, à l'intérieur de lieux et de passages souterrains. « SYN- suggère une promenade métaphorique, une variation imaginative dans ce qu'un panneau indicateur

⁵⁹⁸ Dufresne, J. M. Lévesque, L. (2005). *Carnets de « dérives » : quelques observations sur trois cas d'exploration urbaine*. https://www.amarrages.com/textes_carnets.html

⁵⁹⁹ « Formé à Montréal en 2000 par Luc Lévesque et Jean-François Prost, rejoint par Jean-Maxime Dufresne en 2002, le collectif SYN- fonctionne à la manière d'un laboratoire sur les pratiques culturelles pour explorer et interroger la spatialité des villes postindustrielles. Sur son site Web, SYN- définit son contexte général d'intervention ». Voir Lafontaine, S. (2012). « Espaces urbains et réflexivité ». Dans *Hypothèses d'amarrages, une intervention artistique à Montréal : contribution à l'esthétique et à la politique du paysage urbain*. Montréal. Mémoire de maîtrise en sociologie. UQAM. 6.

⁶⁰⁰ *Ibid.* 6.

⁶⁰¹ *Ibid.* 6.

⁶⁰² *Ibid.* 6.

officiel appelle : Le plus vaste réseau de galeries intérieures au monde⁶⁰³ ». Plusieurs projets menés par Prost, au commencement des années 2000, sont sous-jacents à des tactiques d'infiltration et de dissimulation dans la ville⁶⁰⁴.

Sur le site Web du collectif SYN-, je remarque que la notion de flânerie est évoquée : « Prospectus : flâneries entre le banal et l'incommensurable ». Les artistes-flâneurs du souterrain montréalais détournent la fonction de l'utilisateur-consommateur au cours de leur randonnée singulière⁶⁰⁵. Ainsi, ils assument une posture défiante face à la société de consommation. Les moments de flânerie peuvent faire penser à la promenade guidée qu'expérimentait le visiteur du MACM en faisant usage du dispositif technologique de Janet Cardiff. La randonnée, qui se réalise dans un « hyperbâtiment », est à la fois une réflexion sur l'urbanité et sur une pratique artistique. Cette expérience donne à voir comment l'espace urbain est articulé à travers les zones de circulation, les espaces « muséifiés » de la « ville intérieure ». « L'hyperbâtiment est un sujet de rêverie, mais comme toute rêverie, il mène à une connaissance des choses cachées; il est donc aussi une hypothèse de travail : un bâtiment superlatif, un bâtiment qui abrite d'autres bâtiments et qui les surpasse en tout⁶⁰⁶ ».

Les membres du collectif SYN- sont, pour la plupart, rattachés au collectif multidisciplinaire Spurse qui a créé plusieurs projets de déambulation sur l'île de Montréal. Qu'il s'agisse d'une randonnée jusqu'au fleuve en empruntant les voies ferroviaires, de flâneries dans les rues et les ruelles, ou de diverses dérives dans différents secteurs de la ville, les membres de Spurse déambulent à travers des zones⁶⁰⁷ en friche, des passages clandestins, au contact du patrimoine bâti et industriel de la ville. Inspirées par l'art d'intervention et par les techniques de détournement des usages, de la psychogéographie des

⁶⁰³ Pontbriand, C. (dir.). Jacob, L. (2005, avril-juin). « SYN- : randonnée dans la ville intérieure ». Dans *Parachute*. 118. 86.

⁶⁰⁴ Roberge, G. (2014). *Habiter l'inhabituel : le nomadisme comme posture artistique dans les œuvres de Jacques Bilodeau, d'Ana Rewakowics et de Jean-François Prost*. Montréal. Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art. UQAM. 93.

⁶⁰⁵ Dans l'article de Louis Jacob, on peut remarquer plusieurs photographies qui révèlent la déambulation organisée par SYN-.

⁶⁰⁶ Jacob, L. (2005, avril-juin). « SYN- : randonnée dans la ville intérieure ». Dans *Parachute*. 118. 86.

⁶⁰⁷ Une exposition intitulée « Perception et appartenance : parcourir les zones de Montréal » avait eu lieu du 23 au 27 août 2006, au centre Dare-Dare. <https://dare-dare.org/fr/evenements/spurse>

situationnistes, les membres de Spurse⁶⁰⁸ déambulent dans la ville en groupe. Leur pratique artistique se situe au cœur de collaborations et de déambulations en contexte urbain montréalais. Ils choisissent une carte avec des lieux de départ et d'arrivée en fonction desquels ils dérivent dans l'environnement urbain.

Spurse détermine deux repères fixes sur la carte de Montréal, soit la roulotte du parc sans nom et une destination déterminée aléatoirement par des calculs algorithmiques. Entre ces deux points, il faut manœuvrer pour inventer la route. Le parcours est tributaire du hasard des rencontres, d'éléments ou de phénomènes curieux, il se dessine dans l'enchaînement de comportements stimulés par des associations d'idées, il se trace en négociant, de façon pragmatique et ludique, les obstacles à traverser et en saisissant des occasions qui émergent du terrain à prospecter⁶⁰⁹.

Les promenades de Sylvie Cotton sur le mont Royal, ou en direction du fleuve, la randonnée-flânerie de SYN-dans « l'hyperbâtiment » ou les randonnées et dérives de Spurse en direction sud ou nord de l'île, se réalisent en contexte urbain, au cœur des quartiers, des divers espaces ou des zones à traverser. Les itinéraires vont dans des directions variées; ils s'ajoutent à ceux que j'ai étudiés de manière plus approfondie. J'ai souhaité aborder ces déplacements esthétiques dans l'espace urbain en révélant la dimension collective des projets, contrairement aux œuvres performatives réalisées en solo dans la plupart des cas proposés dans cette section. J'aurais aimé approfondir davantage ces expériences de la ville, mais ce bref portrait donne à comprendre globalement la portée esthétique de chacune d'elles. Elles sont un autre regard sur la ville sensible pensée en fonction de l'art d'intervention, de l'esthétique relationnelle ainsi que de l'esthétique du déplacement. Elles s'inscrivent dans la trame urbaine, dans l'environnement patrimonial de la ville, en participant à sa vivacité et à sa sensibilité. Ces expériences et performances artistiques sont des façons de voir et de se déplacer en milieu urbain. Elles font usage de stratégies de détournement ou de résistance poétique. Elles illustrent l'environnement urbain dans lequel elles sont créées et elles participent à une vision d'ensemble, que je qualifie de patrimoniale, des espaces arpentés pas à pas.

D'autres expériences performatives qui se sont concrétisées à Montréal, à partir des années 2000, suscitent mon attention. Elles rendent opérationnelles les notions d'art d'intervention, de manœuvre, de promenade, d'errance ou de dérive dans le milieu urbain montréalais. Toutefois, la marche urbaine n'est pas nécessairement sollicitée dans chacune de ces œuvres.

⁶⁰⁸ Pour en savoir davantage sur Spurse, j'invite les lecteurs à découvrir le Mémoire de maîtrise de Guillaume B. Turenne : Turenne, G. B. (2013). *Le flâneur : exploration et expérimentation de l'espace urbain à travers les pratiques artistiques de Spurse*, Jean-François Prost, Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière. Montréal. Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art. UQAM.

⁶⁰⁹ <https://dare-dare.org/fr/evenements/spurse>

En 2001, l'artiste Raphaëlle de Groot, parmi d'autres artistes impliqués dans ce projet d'exposition, a créé une œuvre qui consiste à réaliser une collecte de poussières en donnant suite à l'interruption d'un projet collectif qui devait originellement se concrétiser à New York. L'interruption fut causée par la tragédie de l'effondrement des tours jumelles⁶¹⁰. Cette expérience performative dans la ville est révélée dans le catalogue d'exposition *Gestes d'artistes*⁶¹¹, en lien avec le projet d'exposition réalisé à OPTICA, centre d'art contemporain. Cette intervention artistique a eu lieu au square Cabot, à Montréal, et ne demandait pas beaucoup de déplacements dans l'espace urbain⁶¹². L'artiste parle d'exercices de saisies⁶¹³. Dans l'idée de la collecte, son travail artistique fait penser à celui, plus récent, du duo d'artistes Pépité et Josèphe, qui va dans les maisons des particuliers pour effectuer leurs commandes (les tableaux-extensions). Chez de Groot, sa pratique artistique semble assimilée à une intervention urbaine qui, dans un espace donné, voire *in situ*, ne sollicite pas particulièrement le geste de la marche. L'artiste collecte les échantillons apportés par les participants, à l'endroit où elle se trouve dans le square. Son œuvre éphémère et publique est au croisement de l'art participatif et de l'art performatif.

J'ai réalisé l'intervention *Collecte de poussière* à deux reprises suivant une procédure qui variait selon le contexte. La première fois, elle s'est déroulée sur une période d'un mois, dans un commerce vacant du quartier Hochelaga-Maisonneuve à Montréal (*L'algèbre d'Ariane*, Dare-Dare, 2000). Je recueillis alors des résidus sur le lieu de l'événement pour ensuite dénombrer les particules de chaque échantillon et les consigner dans un cahier. Graduellement, les enfants du quartier ont commencé à augmenter ma collection en m'apportant de la poussière de leur maison dans des sacs Ziploc. La deuxième intervention a eu lieu sur deux jours, au square Cabot dans le centre-ville Ouest de Montréal (*Gestes d'artistes*, Optica, 2001). Je récoltais alors mes échantillons en fonction d'un quadrillage au sol. Parallèlement à la collection des particules, je notais cette fois les réactions des passants⁶¹⁴.

⁶¹⁰ L'article de Moukhtar Kocache, dans le catalogue qui accompagne l'exposition *Gestes d'artistes*, aborde le contexte historique autour de l'annulation de cette exposition et de son déplacement à Montréal. Voir Fraser, M. (dir.). Lafortune, M-J. (dir.). Kocache, M. (2003). « Gestes partagés ». Dans *Gestes d'artistes / Artists' Gestures*. Montréal. OPTICA, centre d'art contemporain. 60-64.

⁶¹¹ https://www.optica.ca/decades/expo_affiche.php?id_expo=314

⁶¹² Sa première action de cueillettes de poussières, dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve, demandait plus de déplacements que lors de la seconde performance, car l'artiste se déplaçait de porte en porte pour effectuer ses cueillettes. Fraser, M. (dir.). Lafortune, M-J. (dir.). (2003). « Raphaëlle de Groot : collecte de poussière ». Dans *Gestes d'artistes / Artists' Gestures*. Montréal. OPTICA, centre d'art contemporain. 34-41.

⁶¹³ <https://www.raphaelledegroot.net/premiers-travaux>

⁶¹⁴ *Ibid.*

Les performances artistiques de l'artiste Anne-Marie Ouellet impliquaient une participation de personnes volontaires et s'inscrivaient dans un contexte urbain particulier, avec des règles à respecter. L'exposition *Anne-Marie Ouellet. FACTION*⁶¹⁵ fut présentée à la Galerie de l'UQAM, du 11 mai au 11 juin 2011. Elle était reliée à une série de manœuvres, dans l'espace urbain montréalais, qui ont été conçues et dirigées par l'artiste Anne-Marie Ouellet. L'exposition a été réalisée dans le cadre de sa recherche-crédation à la maîtrise en arts visuels et médiatiques (UQAM, 2011). Après avoir revêtu un uniforme gris, les participants devaient se déplacer dans l'espace urbain et, en mode tactique, « s'infiltrer » dans celui-ci. La performance artistique consistait à se déplacer en petit groupe dans différents espaces urbains. Ouellet indique dans son mémoire de maîtrise⁶¹⁶ qu'il s'agit « d'une pratique contextuelle dans des espaces urbains et sociaux⁶¹⁷ » et que la performance invitait à « faire intrusion dans le réel »⁶¹⁸. L'expérience artistique⁶¹⁹ consistait à se déplacer dans la ville intérieure comme dans la ville extérieure, dans une déambulation rythmée ressemblant à un déplacement policé de gendarmes. Le trajet était défini au préalable. Dans son projet, la fonction du vêtement a une importance sémantique pendant l'exécution de la manœuvre et selon la durée de l'exposition, dans l'espace de la galerie, où, suspendus à des cintres, ils intégraient la muséographie. Cette stratégie d'infiltration urbaine évoque une présence ou une vigilance physique et visuelle dans la ville et une prise de conscience de l'existence du groupe par les personnes qui circulent ou qui attendent à proximité de cette masse organique et artistique.

Sophie Cabot a réalisé, dans le cadre de son mémoire⁶²⁰ de maîtrise, un travail collaboratif avec des personnes en situation d'itinérance à Montréal. Son projet comprend une méthodologie qualitative en recherche-action, dans le cadre d'un partenariat avec le Centre Hospitalier de Montréal (CHUM) et la Mission Old Brewery (MOB). Dans une approche d'art contextuel, elle réalise des ateliers, des performances, des promenades avec des hommes en situation d'itinérance. Ces déambulations urbaines font partie d'un travail

⁶¹⁵ Voir <https://galerie.uqam.ca/expositions/anne-marie-ouellet-faction/>

⁶¹⁶ Ouellet, A-M. (2011). « Faction ou occupation par simulation : une pratique contextuelle intégrant le vêtement-uniforme comme symbole de régimentation ». Mémoire de maîtrise en arts visuels et médiatiques. Montréal. UQAM.

⁶¹⁷ *Ibid.* Table des Matières.

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ Au mois de mai 2011, j'ai participé à l'une de ces expériences artistiques, réalisée en groupe, en infiltrant l'espace urbain, et en circulant en nombre pair (un groupe de six personnes participantes) dans les rues et les boulevards ainsi que dans le métro de Montréal.

⁶²⁰ Cabot, S. (2017). *Identification des approches artistiques et pédagogiques favorisant l'inclusion sociale d'hommes en situation d'itinérance par la déambulation urbaine, la photographie et le dialogue*. Montréal. Mémoire de maîtrise en arts visuels et médiatiques. UQAM.

artistique (photographie, dialogue) qui a un volet communautaire avec des personnes marginalisées. L'artiste parle, à juste titre, d'un art communautaire. Ces promenades ont été effectuées dans l'espace urbain montréalais (un projet d'arts visuels au parc Viger, une visite au Musée des beaux-arts de Montréal et un projet photographique *Marcher et investir la ville autrement*).

Jérémie-Dubé Lavigne est un artiste photographe. Depuis ses études au baccalauréat en histoire de l'art à l'UQAM (2013-2016), il a raisonné une approche de la déambulation dans le cadre de son travail photographique. Il se sert aussi de l'écriture pour décrire ses observations et ses sensations, en portant un intérêt pour l'environnement autour de lui. Le recueil *Les demeures latentes*⁶²¹ est un exemple de cette pratique dans lequel il mélange photographie et poésie à propos d'un parcours retraçant les lieux qui ont marqué son enfance et son adolescence.

Au cours des années 2022 et 2023, il étudie les sensations de son propre corps dans des zones en friche, des secteurs boisés, ou dans des terrains vagues (Viauville, Hochelaga-Maisonneuve), en relation avec son environnement et avec les autres êtres vivants. Cet intérêt pour ce genre de lieux urbains quelconques l'amène alors à créer des interventions performatives. Il documente celles-ci par le médium vidéo pour ensuite y intégrer une narration poétique qu'il récite en voix off (*Vagues Courants*⁶²²).

Le geste répétitif de la marche me met dans un état d'ouverture à ce qui m'entoure et alimente mes réflexions. La répétition s'incarne aussi à la visite d'un lieu. Alors, même si ce n'est pas la première fois que je vais à un endroit, je m'étonne toujours qu'il ait encore des choses à me dire et à m'apprendre. L'étonnement est un sentiment d'espoir, car c'est un indice que je ne tiens pas pour acquis qui je suis⁶²³.

Son travail photographique a pris forme tant à Montréal⁶²⁴ que dans différentes régions du Québec. Il réalise aussi plusieurs projets dans différents milieux naturels (Côte-Nord, Tadoussac, Anticosti). Depuis 2024, Jérémie Dubé-Lavigne poursuit ses études au second cycle en photographie, à l'Université Concordia. Il crée des œuvres en fonction du concept de nordicité et observe comment celui-ci peut influencer ses liens d'amitié.

⁶²¹ <https://jeremiedubelavigne.format.com/les-demeures-latentes>

⁶²² <https://jeremiedubelavigne.format.com/vagues-courants>

⁶²³ Exposition virtuelle intitulée *En filigrane*. Réalisée par *le Livart* en janvier 2025. <https://lelivart.com/exposition-virtuelle-en-filigrane/?srsltid=AfmBOopw-4BQp7vJKcPD56svaebSEsjNirab0SfJqxcTlfJmCZd3kdu>

⁶²⁴ Par rapport à Montréal, je mentionne les projets suivants de l'artiste, photographe, vidéaste et déambulateur : *Les petits bouts qui manquent* (2018); *Donner lieu(x)* (2019); *Vagues courants* (2023).

Je souhaite terminer ce chapitre en mentionnant brièvement quelques exemples d'œuvres issues de l'art contextuel et plus précisément de l'art d'intervention⁶²⁵ où la marche varie d'une opération artistique à l'autre, dans des environnements urbains changeants. Je propose un point de vue plus élargi sur les pratiques artistiques, collaboratives, qui se sont déroulées en contexte urbain montréalais. Les performances ou les expériences artistiques sont inspirées de l'esthétique relationnelle, de l'art d'intervention ou collaboratif et réalisées à Montréal, où la marche n'est pas toujours le véhicule de l'action artistique. La déambulation⁶²⁶, dans le cadre de ces performances artistiques, ne se déroule pas toujours comme une promenade, une flânerie ou une dérive. Elle peut être vue comme un moyen de locomotion ou d'*artmotion* afin de mener une manœuvre ou d'accomplir une expérience performative en milieu urbain. Certaines actions urbaines⁶²⁷ nécessitent les mouvements du corps ainsi que les déplacements nécessaires à une intervention, mais la marche, par l'articulation de sa valeur esthétique, n'est pas le pivot central du dispositif à l'œuvre dans l'espace urbain.

Enfin, j'occulte volontairement d'autres démarches artistiques d'art contextuel ou situationnel en contexte urbain, dont certaines sont liées à la marche urbaine, mais toutes participent à l'effervescence de la ville sensible.

3.6 Conclusion préliminaire

Au commencement de ce troisième chapitre, j'ai abordé la méthodologie de recherche et la méthodologie d'analyse. On a vu que la première est influencée par une approche interdisciplinaire et par une perspective intermédiaire alors que la seconde est inspirée par l'analyse visuelle et cinématographique. En ce qui concerne l'approfondissement proposé pour la méthodologie de recherche, j'aborde les perspectives de recherche en patrimoine urbain, l'apport documentaire et archivistique et j'évoque ma

⁶²⁵ Le duo d'artistes, Annie Roy et Pierre Allard, qui a réalisé des performances collaboratives et collectives, sous la forme d'art d'intervention au cœur de la ville, entre autres à la place Émilie-Gamelin. Il a formé le groupe d'intervention nommé L'Action Terroriste Socialement Acceptable (l'ATSA). Voir Isacson, M. (2009). *L'art en action*. Montréal. Les Films du 3 mars.

⁶²⁶ La marche est toujours une action en quelques lieux. Elle transite parfois d'un mode esthétique à un mode politique. À l'évidence, c'est l'œuvre qui est mobile et qui influe sur le contexte collaboratif et sur le milieu urbain dans lequel elle se produit. Ainsi, plusieurs performances artistiques, qui sont issues de l'art d'intervention, constituent des œuvres mobiles dans l'espace urbain. La marche, ou l'esthétique de la marche, n'opère pas toujours comme un levier déterminant dans ces œuvres.

⁶²⁷ En 1999, les actions poétiques de Sylvie Cotton, par le biais de l'œuvre *Situations*, ont été réalisées dans différentes rues de Montréal.

posture de recherche. Pour l'approfondissement de la méthodologie d'analyse, j'indique les paramètres de délimitation de mon corpus et j'annonce les films et les vidéos dont les plans représentent Montréal.

J'ai effectué l'analyse des œuvres cinématographiques et vidéographiques qui illustrent Montréal. J'ai subdivisé en trois catégories ces dernières : les films documentaires, les films de fiction, le film hybride et les vidéos, en étudiant les œuvres rattachées à l'essai documentaire, à l'expérimental et à la vidéo-performance. Le patrimoine urbain est abordé en fonction des images animées et des plans fixes. Dans le dernier tiers de ce chapitre, j'ai procédé à l'étude des performances et des expériences artistiques. J'ai défini la performance artistique en contexte urbain. J'ai proposé une réflexion élargie sur les liens entre patrimoine urbain et marche, en soulignant que les œuvres performatives ne portent pas directement sur des enjeux patrimoniaux, mais que celles-ci s'inscrivent dans des environnements urbains divers, des paysages urbains et qu'elles participent à la ville sensible et à la valorisation d'un patrimoine urbain. J'ai présenté des œuvres qui mettent le corps des artistes en action, dans divers espaces urbains et publics de Montréal. Les performances et les expériences artistiques, au cours de leur processus, invitent à explorer différents environnements urbains.

Le chapitre 4 synthétise l'ensemble des chapitres de la thèse et met en perspective quelques pistes de réflexion afin d'accorder une suite à cette recherche doctorale.

CHAPITRE 4

CONCLUSION

Dans ce quatrième chapitre, je porte un regard rétrospectif sur l'entièreté de la thèse. Il est temps, à cette étape, de revenir sur ses différentes parties et de mettre en perspective sa structuration, son évolution et ses résultats ainsi que les orientations finalement prises durant mon processus de rédaction. La rédaction de ce manuscrit se termine en abordant différents enjeux concernant le cadrage conceptuel, la méthodologie ainsi que diverses pistes de recherche. J'évoque autant une dimension rétrospective qu'une dimension prospective inhérente à ma recherche doctorale.

4.1 Synthèse des chapitres et des résultats

Dans le premier chapitre, je présente la problématique de ma recherche. Je débute par une mise en contexte du sujet, puis, à partir de mon questionnement principal, je m'interroge sur : en quoi mon corpus qui est essentiellement composé d'œuvres artistiques et audiovisuelles, qui a pour sujet la ville de Montréal, peut-il contribuer à mettre en valeur son patrimoine et ses espaces urbains? Pendant mon processus de rédaction, j'essaie de résoudre cette question à partir des notions mises à contribution dans les analyses réalisées. J'aborde ensuite les choix effectués au cours de mon processus, puis je décris les différentes catégories d'objets qui se retrouvent dans mon corpus.

Dans le deuxième chapitre, le cadre théorique est exposé. Je fais appel à trois notions fondamentales pour étayer mon argumentaire et pour effectuer mes analyses : le patrimoine urbain, la ville sensible et la marche urbaine. J'aborde les origines de la notion de patrimoine ainsi que la notion de patrimoine urbain. Celles-ci sont caractérisées par divers éléments matériels, immatériels et vivants et sont rattachées à un ensemble de composantes urbaines. Puis, j'expose succinctement la notion de patrimonialisation, notion essentielle dans le processus de mise en valeur (politique, juridique, social) des objets ou des médias qui valorisent le patrimoine urbain montréalais. C'est en fonction de leurs qualités que j'étudie la ville de Montréal et que je porte un regard sur son environnement métropolitain et ses paysages urbains. J'explique ma représentation de la forme actuelle du patrimoine urbain. Je propose des réflexions et des interrogations sur cette notion que je qualifie de multiforme, mais je n'oriente pas mon cadre théorique uniquement à partir d'une perspective critique; en effet, la notion de patrimoine urbain me semble la plus englobante et la plus pertinente pour décrire les aspects de la ville que je mets en valeur dans ce travail. J'indique avoir examiné le patrimoine urbain à partir des œuvres analysées de mon corpus. En fin de

chapitre, quelques pistes de réflexion sont suggérées et quelques questionnements sur le patrimoine urbain sont formulés.

Mon attention est ensuite portée sur la notion de ville sensible en abordant principalement un texte de Pierre Sansot. Je fais référence à quelques écrits sur l'urbanisme relié à la notion de ville : ceux de Kracauer, d'Hessel, de Benjamin, de Simmel, de Paquot et de Choay. Je définis ce que j'entends par « ville sensible », une notion qui englobe notamment les manifestations artistiques qui se présentent dans la trame urbaine. Cette notion établit un lien avec l'environnement et le patrimoine urbains. Le volet des performances artistiques, intégré à mon travail de recherche, révèle le dynamisme de l'art performatif en contexte urbain. J'argumente l'idée qu'à l'ère de la ville sensible⁶²⁸, Montréal se définit davantage par ses dimensions sensible, artistique et événementielle. Elle n'est plus la ville cinéma qu'elle représentait par le passé, car son décor et son allure de ville cinématographique ont changé considérablement avec le temps. Cette nouvelle ère de l'urbanité est évoquée dans le cadre théorique. Elle désigne l'espace spatiotemporel de la métropole québécoise. J'aborde également la notion de ville sensible en fonction de différents axes : les espaces de Montréal et les lieux naturels ou culturels, les chemins, les rues, les ruelles, la vie sociale montréalaise dans les quartiers ainsi que les sons et les bruits de la ville en rapport avec l'expérience acoustique de l'urbanité et l'expérience sensorielle du monde urbain. Je précise que par rapport à cette notion, je n'effectue pas une recherche sur les définitions se rapportant à la notion de ville. Au fil de mes réflexions et analyses, je constate que la ville sensible est définie a priori par sa dimension artistique.

La marche urbaine (communément désignée la marche en ville) est la troisième notion que j'utilise et que je mets à profit dans mes analyses, car je l'aborde de façon explicite dans les œuvres sélectionnées pour mon corpus. Malgré la variabilité des modes de déplacement, cette notion établit une constance dans le choix de ces œuvres et dans leur ordre de présentation par catégorie. D'abord, je procède en articulant les définitions et les origines relatives au thème de la marche. Mes recherches sont concentrées sur les théories, les écrits, ainsi que les réflexions relatives à la marche urbaine de Walter Benjamin, de Régine Robin et de David Le Breton. Les réflexions de ces auteurs et d'autres sur la marche et la ville sensible (Sansot) m'ont influencé et m'ont inspiré tout au long de mon processus de rédaction. En ce sens, j'évoque la notion de marche urbaine dans le premier volet des analyses (films et vidéos), notion entre autres relative au concept de la marchabilité et dont il est question dans les études urbaines. Dans le deuxième

⁶²⁸ Régine Robin fait usage de l'expression ville cinéma dans *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*. Après avoir été une ville cinéma, Montréal adopte les caractéristiques d'une ville sensible.

volet (les performances), j'explore toujours la marche dans les études d'histoire de l'art, où j'applique la notion de pratique esthétique de la marche définie par Francesco Careri. J'aborde l'expérience artistique et urbaine dans la ville sensible en traitant de l'esthétique de la marche, des mobilités artistiques, des notions de traversée et d'itinéraire dans la ville. Je relève les titres des ouvrages de plusieurs auteurs qui traitent des notions de la marche et de la flânerie urbaines (David Le Breton, Antoine de Baecque, Rebecca Solnit, Walter Benjamin, Régine Robin). Je termine en proposant des éclaircissements sur les différentes notions qui apparaissent, sous l'étiquette de modes, dans ma recherche sous le thème dominant et catalyseur de la marche urbaine : errance, nomadisme, flânerie, dérive.

Mon corpus contient des objets variés, dont une quinzaine de films et de vidéos ainsi que près d'une dizaine de performances artistiques. Je souhaite présenter divers points de vue cinématographiques et vidéographiques pour proposer aux lecteurs un ensemble d'images animées sur la ville de Montréal, à partir d'images fixes (photos ou photogrammes) exhibées dans le corps du texte. Au départ, je souhaite présenter les œuvres audiovisuelles en fonction des quartiers qu'elles illustrent. Ma méthodologie évolue en présentant différents lieux et enjeux, en relation avec des quartiers, ou en donnant à voir des représentations d'espaces urbains dont certaines sont plus difficiles à percevoir. À d'autres endroits, par les images choisies, je suggère des espaces de la ville complètement méconnaissables, oubliés ou disparus, toujours en accointance avec la notion de marche urbaine. L'un des défis fut donc d'analyser les œuvres d'un corpus hétéroclite, qui donne lieu à de multiples points de vue sur la ville de Montréal.

Ces images révèlent souvent un patrimoine montréalais, mais constituent elles-mêmes un patrimoine d'images fixes (plans, photos) ou animées (films, vidéos), voire un patrimoine archivistique constitué d'archives visuelles variées et issues principalement de fonds d'archives audiovisuelles. La notion de paysage urbain est liée à ces images de la ville, qui sont un patrimoine (audio)visuel emprunté à la cinématographie et à la vidéographie québécoises. Les images mouvantes de la vidéo ou du cinéma sont en relation avec la notion de mouvement inhérente à l'une des formes de la mobilité urbaine.

Concernant les performances et les expériences artistiques, j'étudie chaque itinéraire effectué par le corps de l'artiste dans l'environnement urbain montréalais et je propose de visualiser plusieurs trajectoires dans les rues, les boulevards, les routes, c'est-à-dire dans des espaces urbains où le mouvement est le plus manifeste et apparent. Dans la ville sensible, le patrimoine est à la fois urbain et vivant et les activités artistiques y foisonnent. Montréal est une ville artistique, car plus de la moitié des artistes de la province

du Québec représentent ses propres citoyens qui y pratiquent leur art, peut-on lire à la fin de l'hiver 2024 dans le journal *Le Devoir*⁶²⁹. Par cette mosaïque de performances, soit une sélection parmi de nombreuses œuvres performatives, je prends en compte les trajectoires, les lieux et les rencontres entre les artistes, la foule et le public. Aujourd'hui, ce sont les traces (visuelles, audiovisuelles, manuscrites) de ces performances artistiques qui demeurent et perdurent. Elles donnent un éclairage sur la métropole qui est distinct de l'angle cinématographique ou vidéographique, car elles sont réalisées par des artistes qui documentent leurs œuvres en fonction du geste performatif de la marche. En fin de parcours de ma rédaction, je remarque qu'une dimension performative, aussi effacée que réduite à l'anonymat, concerne les œuvres cinématographiques qui s'effectuent à Montréal avec les équipes de tournage, dont tout le processus technique de la réalisation et de la captation audiovisuelles est rarement documenté pour être diffusé. Cette réalité me semble similaire pour plusieurs performances artistiques exécutées dans la ville et influencées par d'autres courants ou mouvements d'arts et d'idées.

Les performances artistiques se déroulent en mouvement dans la ville. Les corps des artistes déambulent dans des passages ou des chemins précisés par le degré variable d'organisation de l'itinéraire se concevant dans la trame urbaine. Parfois, certains artistes sont suivis sur commande et sont photographiés pendant leur trajectoire par des complices (peut-être ont-ils été photographiés, à leur insu, par des marcheurs anonymes?) ou ils filment eux-mêmes leur environnement. La technologie audiovisuelle est souvent employée dans le contexte de ces explorations urbaines. Les performances artistiques, les films et les vidéos sont des objets artistiques qui confrontent le chercheur néophyte que je suis à la préservation et à la valorisation de leurs archives. Il veille à leur protection en documentant des pans de l'histoire de Montréal qui facilitent son étude par ses dimensions urbaines, sensibles et déambulatoires. La patrimonialisation de ces images rappelle leur existence et leur riche illustration de la métropole. Dans le sens de ce rappel, elles sont essentielles à sa redécouverte, au-delà des clichés, des images (re)connues ou dites officielles ou encore des images canoniques ou circulant facilement sur des sites Web, tandis que les archives des performances artistiques peuvent plutôt être d'ordres insoupçonnés, inaccessibles et rares. Cela s'explique par le fait que ces archives n'ont pas été protégées et prises en charge par une institution ou encore qu'elles se trouvent dans des fonds universitaires ou institutionnels moins bien connus.

⁶²⁹ Lalonde, C. (2024, 8 mars). « Montréal abrite la moitié des artistes du Québec ». Journal *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/808637/donnees-montreal-abrite-moitie-artistes-quebec?>

J'opère un corpus hétéroclite articulant deux sphères d'une dimension artistique conçue dans cette recherche : d'une part, le monde de l'audiovisuel et ses technologies évolutives de captation, qui font notamment en sorte de capter des piétons en mouvement et, d'autre part, la performance, le corps performatif, l'univers des artistes, et ce, sans oublier également les intentions artistiques de ces derniers. Ces œuvres artistiques, technologiques ou corporelles, réalisées en contexte montréalais, deviennent productrices de significations urbaines qui aident à décoder l'environnement métropolitain. Elles ne constituent pas le patrimoine urbain à elles seules, mais elles en font partie intégrante. C'est cette idée que je tente d'argumenter lorsque j'effectue les analyses des performances artistiques.

Les analyses des films et des vidéos sont appuyées par une recherche documentaire. Elles sont réalisées à partir de captures d'écran afin de se concentrer sur les plans (photogrammes) des œuvres audiovisuelles, selon les extraits choisis, donnant accès à une quantité de renseignements visuels sur Montréal et ses espaces. Les études des performances et des expériences artistiques s'effectuent à l'aide de la documentation inhérente à chaque œuvre. J'illustre mes propos en fonction d'images ou de photos tirées d'ouvrages (catalogues d'exposition, articles de revues ou de magazines, archives institutionnelles, photos ou images en libre accès sur le Web) ou de documents d'archives qui traitent des itinéraires urbains de marche d'artistes-performeurs.

Les résultats obtenus à la suite des analyses sont qualitatifs et variables dans la mesure où certaines œuvres (films, vidéos ou performances) ne sont peut-être pas des objets concrets à convaincre les lecteurs de la richesse d'un corpus hétéroclite qui ne comprend pas entièrement des œuvres engagées sur des enjeux patrimoniaux précis. En essence, mon approche méthodologique consiste à révéler les signes et les espaces urbains (dans des images) qui sont liés à un patrimoine urbain et à une mémoire patrimoniale dans un éventail d'œuvres très différentes. Elles offrent chacune la possibilité de transmettre des détails et des renseignements sur la ville. Elles dynamisent les tissus urbains en favorisant l'émergence d'une ville sensible dotée d'un potentiel artistique considérable. Elles sont elles-mêmes souvent constituées de mouvement, car l'ensemble des œuvres audiovisuelles ainsi que plusieurs performances ont le film ou la vidéo pour média (par ailleurs, les séries de photos qui furent exposées offrent une impression de mouvement). Elles représentent divers espaces urbains. En ce sens, elles participent à la patrimonialisation d'un cadre bâti. Par les trajectoires suggérées, les lecteurs sont sensibilisés à des formes urbaines. C'est l'action de marcher dans la ville qui offre, à travers les diverses représentations imagées, les points de vue, les panoramas, les champs de vision (de caméra, de caméscope ou d'appareil photo) et les perspectives inédites sur les relations intrinsèques entre le monde vivant et le monde fabriqué. Par conséquent, les

résultats ne donnent pas à interpréter des bâtiments sélectionnés en fonction d’une étude architecturale ou monumentale, mais ces représentations imagées tiennent compte de ces résultats dans un ensemble de composantes urbaines. Ce ne sont donc pas les monuments prestigieux d’une artère principale et historiquement importante qui sont valorisés, mais plutôt différentes zones urbaines présentant des paysages variables et des éléments modestes (de construction ou de destruction) qui peuvent être illustrés. Ainsi, la plupart des œuvres révèlent la ville dans son fourmillement passager et quotidien, c’est-à-dire son patrimoine urbain vivant, en rappelant que les citoyens, les piétons et les artistes contribuent à favoriser un vivre-ensemble parmi l’état des choses et des lieux.

Concernant les performances et les expériences artistiques réalisées en contexte urbain montréalais depuis la fin des années 1990, il s’agit d’une tentative d’exploration d’ensemble qui transcende, dans le cas de certaines œuvres, l’action de la marche urbaine. Les résultats de ces courtes analyses ne sont pas manifestes, comparativement à d’autres performances; il s’agit plutôt d’un survol, étant donné que la marche urbaine n’est pas le geste qui construit l’œuvre même, contrairement à l’ensemble des vidéoperformances et des performances en soi. Il s’agit donc de déceler, par ces œuvres, d’autres facettes de la vie urbaine dans ces espaces et lieux divers. Or, leur approfondissement aurait contribué à améliorer l’argumentaire sous-tendant la recherche décrite à la fin de ce chapitre, qui a été menée de manière plutôt élargie. Des modifications ont donc été apportées aux analyses, *mutatis mutandis*, au cours de plusieurs phases de visionnement et de consultation des documents d’archives. Elles ont sans doute contribué à enrichir mon propos et à raffiner l’étude interprétative de chaque œuvre.

4.2 Réflexion élargie sur le corpus

Mon corpus est délimité à partir d’une sélection d’œuvres cinématographiques, vidéographiques et artistiques, qui s’avère subjective. Mes efforts de recherche et d’étude se concentrent sur les objets artistiques intégrés dans les disciplines de mes formations universitaires. Cet axe de délimitation a fait en sorte de cibler des œuvres variées qui sont rattachées exclusivement à ces disciplines, en évitant de porter mon attention sur d’autres médias dans le cadre de cette recherche.

Dans mes recherches en cours et à venir à propos de Montréal, je pourrais accomplir une étude des représentations picturales (p. ex. les dessins) ou photographiques de la métropole, depuis l’avènement de la modernité québécoise. Un autre pan de travail de recherche plus approfondi pourrait être effectué sur la littérature (comprenant le roman, la nouvelle, le carnet, la poésie; bref sur divers écrits) qui porte sur la déambulation dans les quartiers de Montréal. Parallèlement, je pourrais dresser une liste qui

comprendrait toutes les références bibliographiques en littérature sur le sujet. Selon cette tentative d'élargissement du corpus d'origine, dans un contexte de l'après-thèse, j'estime qu'il sera intéressant de penser Montréal au-delà des relations entre la ville sensible, le patrimoine urbain et la marche urbaine, en fonction de la recherche d'objets liés aux médias du cinéma, de la vidéo et de la performance. En tout cas, il sera réaliste de finaliser la liste des œuvres audiovisuelles sur la ville de Montréal et de proposer une publication sur les écrits des intellectuels qui ont déambulé dans ses quartiers et qui abordent leur expérience de marche. Enfin, une autre publication, cette fois portant sur les relations entre Montréal, l'architecture, le patrimoine et le cinéma, pourra aussi intégrer la liste des réalisations futures.

4.3 Retour au musée avec l'idée de la déambulation

Les lecteurs et les lectrices de ce manuscrit auront pu remarquer que la question de déambulation au musée n'est pas abordée dans ce travail de recherche, malgré quelques hésitations quant au choix du sujet au début du processus. Les performances artistiques, dont celles réalisées par Françoise Sullivan par exemple, sont en relation avec la culture ou l'institution muséale. *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal* est une performance qui s'est déroulée du portique d'un musée vers celui d'un autre, sans que jamais l'artiste de cette performance ne pénètre à l'intérieur de ces deux institutions muséales. La plupart des performances abordées ont été associées médiatiquement à des instances culturelles ou se sont déroulées, en partie, dans leur enceinte. Effectivement, des expositions sur ces expériences et ces performances artistiques ont eu lieu dans des musées et des galeries de la métropole québécoise a posteriori. Qu'il s'agisse de l'exposition rétrospective consacrée à Bill Vazan, à VOX, centre de l'image contemporaine ou de l'exposition organisée par OPTICA, centre d'art contemporain, sur la performance-installation de Loly Darcel, un lien demeure presque toujours à (r)établir avec une instance culturelle. Quant à la *Théorie du complot* de Janet Cardiff, l'expérience artistique et technologique se déroulait en bonne partie dans le Musée d'art contemporain de Montréal. Enfin, le travail artistique du duo d'artistes Pépité et Josèphe, consistant à récupérer des rebuts urbains, a été exposé dans différentes galeries d'art de la métropole. Ces projets d'exposition diffusent des images de ces déambulations ou de ces promenades urbaines dans les institutions où ils se concrétisent. Dans l'exposition organisée par OPTICA, centre d'art contemporain sur la performance de Loly Darcel, l'artiste envisageait initialement de se produire en marchant dans l'espace de la galerie⁶³⁰.

⁶³⁰ Lettre d'intention du projet de l'artiste à la galerie Optica, adressée aux membres du jury. Montréal, 28 février 2003. P056-HA5037. Concordia University Library Special Collections and Archives.

Dans mes recherches ultérieures, je souhaiterais poursuivre ma réflexion sur ce thème, puisque mon intérêt envers les idées de visiteur-spectateur⁶³¹ et de retour du flâneur⁶³² dans le musée faisait initialement partie de mes interrogations de recherche dans mes séminaires doctoraux. J'ai assumé le choix d'examiner des performances et des expériences artistiques se déroulant majoritairement en dehors de l'institution muséale. Ce faisant, je n'ai pas écarté l'objectif de recontextualiser l'importance du thème de la marche au sein de l'instance muséale, en particulier à travers un corpus de films à (ré)inventer et à exposer, portant sur la nature des relations entre la déambulation, l'environnement muséal (ou espace d'exposition) et le visiteur.

Plusieurs aspects traités et définis sur le thème de la marche dans ma recherche doctorale m'ont amené à réfléchir de manière englobante sur ce thème et en fonction d'espaces hétérogènes : musées, installations, bibliothèques, quartiers de villes ou de banlieues et même dans les champs et les forêts... L'élargissement de mon corpus, grâce aux recherches et aux trouvailles effectuées, ferait en sorte de déployer de nouveau la partie explorée sur la marche urbaine dans mon cadre théorique. Le thème de la marche au musée serait articulé selon un axe plus général par rapport à la proposition de délimitation géographique faisant l'objet (Montréal) de la présente recherche. Au cours du temps, j'ai découvert quelques recherches qui traitent de la question de la déambulation au musée, dont un travail de fin d'études⁶³³.

4.4 Marche et patrimoine urbain dans la ville sensible

En marchant dans la ville, dans ses rues, dans ses boulevards, dans ses quartiers, on s'imprègne du contexte social de la ville et de l'environnement urbain, tout en « prenant le pouls » de ses ambiances. Bien que je me sois promené dans différents secteurs de Montréal au cours de mes études, que ce soit en fonction d'un besoin de locomotion ou par un désir d'observation, mon approche de la marche urbaine fut plutôt liée à l'étude de l'œuvre, des images et de la trace que constitue l'archive.

⁶³¹ Païni, D. (2002). « Le retour du flâneur ». Dans *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. Paris. Cahiers du cinéma. 65-71.

⁶³² *Ibid.* 65-71.

⁶³³ <https://issuu.com/mollyscarfalloto/docs/scarfalloto.mollyissuu>. Scarfalloto, M. (2021-2022). *La déambulation au service de l'attractivité des musées contemporains d'art*. Travail de fin d'études. Faculté d'Architecture. La Cambre Horta. ULB.

Je suggère également les deux ouvrages suivants : Païni, D. (2002). Dans *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. Paris. Cahiers du cinéma; Le Maître, B. (dir.). Verraes, J. (dir.). Slock, K. (2013). « Choc des temporalités et flânerie guidée. *This Progress* (Tino Sehgal, 2010) ». Dans *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma*. Paris. PUV. 161-172.

J'ai pensé et j'ai étudié l'action de marcher autant dans sa dimension urbaine que dans sa dimension artistique. Cette dernière étant rattachée à une pratique esthétique de la marche (Careri), en focalisant mon attention sur le patrimoine et l'environnement urbains, à partir de segments d'œuvres choisies et des archives qui se rapportent à leur mémoire. L'articulation du sens de la marche dans les œuvres abordées a permis de comprendre la dimension sensible de la ville par son caractère artistique, car Montréal, qui fut longtemps cinématographique, s'est transformée en devenant artistique, voire sensible.

Selon mes recherches, ce que devient le patrimoine urbain en tant que patrimoine d'une ville ou d'une métropole, correspond à un ensemble multiforme, à un environnement composé d'éléments patrimoniaux ou encore à une mémoire de lieux ou d'espaces sauvegardés, dont il faut assurer la pérennité par la conservation et la restauration des images fixes et en mouvement ainsi que les archives qui dévoilent cette ville sensible, dynamique, artistique et mobile. En ce sens, toutes ces images investies de significations urbaines dans les œuvres choisies révèlent un trésor visuel inhérent à d'autres formes patrimoniales que je n'ai pas abordées de manière approfondie dans cette thèse, soit le patrimoine audiovisuel et le patrimoine artistique.

Mon souhait ultime pour Montréal n'est pas qu'elle devienne une mégapole, mais plutôt qu'elle demeure une ville sensible et moderne se prêtant à de riches conversations entre les citoyens et les artistes, où les différentes formes artistiques pourraient s'épanouir et faciliter l'accès des citoyens à un meilleur vivre-ensemble et la mise en place d'un environnement moins consumériste et individualiste, mais plus inclusif, voire participatif. On peut, dès lors, songer à un engagement écocitoyen ainsi qu'à la mémoire d'un patrimoine-ville protégé par les images de l'audiovisuel et de l'art, susceptible de se voir articulé et valorisé dans des expositions rétrospectives ou thématiques. J'aspire à une ville définie par ses relations et ses lieux de quiétude, de réflexion et de partage, qui mettent en valeur le patrimoine urbain, ses formes d'art et ses performances artistiques. Je conçois une ville où il faut absolument marcher pour participer à son rythme, pour vivre sa sensibilité et pour découvrir ses espaces affectionnés dans lesquels on peut cohabiter sereinement et pacifiquement, afin de contribuer à son rayonnement. La marche attentive serait donc une condition *sine qua non* de la ville sensible et d'un patrimoine urbain mouvant et vivant, pour le présent ainsi que pour l'avenir.

BIBLIOGRAPHIE

Articles et monographies

Antonioli, M. (dir.). Jacques, V. (dir.). Milon, A. (dir.). Jacques, V. (2014). « Images-paysages de la ville ». Dans *Paysages variations. Autour du paysage comme variation artistique*. Paris. Éditions Loco. 104-107.

Antonioli, M. (dir.). Jacques, V. (2015). « Notes sur la dérive urbaine ». Dans *Machines de guerre urbaines*. Paris. Loco. L'ÉNSA-V, La Maréchalerie, centre d'art contemporain; Dijon. École nationale supérieure d'art de Dijon. DL. 123-129.

Aragon, L. [1926] (1953). *Le Paysan de Paris*. Paris. Gallimard.

Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Paris. Flammarion.

Arpin, R. (dir.). (2000). *Notre patrimoine, un présent du passé. Proposition présentée à madame Agnès Maltais, Ministre de la Culture et des Communications par le Groupe-conseil sous la présidence de monsieur Roland Arpin*. Québec. Groupe-conseil sur la Politique du patrimoine culturel du Québec.

Augé, M. (2009). *Pour une anthropologie de la mobilité*. Paris. Éditions Payot et Rivages.

Augé, M. (1992). « Des lieux aux non-lieux ». Dans *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris. Seuil. 97-144.

Aulniers, L. des. (1993, automne). « Tartelettes aux pommes, diamants et montgolfières. Du refus de mourir à petit feu selon trois films ». Dans *Frontières*. 6. 2. 54-55.

Babelon, J-P. Chastel, A. (1994). *La notion de patrimoine*. Paris. L. Lévi.

Babin, S. (dir.). Loubier, P. (2005). « Par hasard et en passant. Sur quelques œuvres rencontrées en marchant ». Dans *Esse. Dérives II*. 55. 26-31.

Babin, S. (dir.). (2001). « Pratiquer la ville ». Dans *Esse. Pratiques urbaines*. 42. 6-20.

Baecque, A. de. (2016). « Flâneries et autres démarches urbaines ». Dans *Une histoire de la marche*. Paris. Perrin. 245-291.

Baecque, A. de. (2013). *Écrivains randonneurs*. Paris. Éditions Omnibus.

Baecque, A. de. (2014). *La traversée des Alpes. Essai d'histoire marchée*. Paris. Gallimard.

Baecque, A. de. (2016). *Une histoire de la marche*. Paris. Perrin.

Baecque, A. de. (2017). *Les godillots. Manifeste pour une histoire marchée*. Paris. Anamosa.

- Baecque, A. de. (2021). *Ma transhumance. Carnet de route*. Paris. Flammarion.
- Baecque, A. de. (2021). *Ma forteresse. Journal du Vercors*. Chamonix-Mont-Blanc. Paulsen.
- Balzac, H. de. [1830] (1990). *Théorie de la démarche et autres textes*. Paris. A. Michel.
- Bandarin, F. Oers, R. V. (2012). *The historic urban landscape. Managing heritage in an urban century*. Chichester, West Sussex, United Kingdom : Wiley Blackwell.
- Baudelaire, C. (2010). « Les foules ». Dans *Le Spleen de Paris*. Paris. Gallimard. 36.
- Baudelaire, C. (2011). « Le peintre de la vie moderne ». Dans *Critique d'art, suivi de Critique musicale*. Paris. Gallimard. 343-384.
- Bazzo, M-F. (1985). « Si tu t'ennuies du temps vois *Passiflora* bientôt sur les écrans ». Dans *Format cinéma*. 46.
- Beaudet, G. (2022). *Le transport collectif à l'épreuve de la banlieue du grand Montréal*. Québec. Presses de l'Université Laval.
- Beaudet, G. (2021). *Banlieue, dites-vous? La suburbanisation dans la région métropolitaine de Montréal*. Québec. Presses de l'Université Laval.
- Benjamin, W. (2013). *Sur le concept d'histoire*. Paris. Éditions Payot et Rivages.
- Benjamin, W. (2009). *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*. Paris. Les éditions du Cerf.
- Benjamin, W. [vers les années 1930] (2009). « M [Le flâneur] ». Dans *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*. Paris. Les éditions du Cerf. 434-472.
- Benjamin, W. (2009). « Exposé de 1939 : Paris, capitale du XIX^e siècle ». Dans *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*. Paris. Les éditions du Cerf. 47-59.
- Berdet, M. (2014). « Paris, Baudelaire et les passages ». Dans *Walter Benjamin. La passion dialectique*. Paris. Armand Colin. 139-203.
- Berheim, E. (2016). « Multidisciplinarité et doctorat ». Dans *La thèse. Un guide pour y entrer... et s'en sortir*. Presses de l'Université de Montréal. Montréal. 315-327.
- Bergeron, Y. (2011). « La question du patrimoine au Québec. État des lieux et mise en perspective ». Dans *Rabaska*. 9. 7-31.
- Bouchard, R. (dir.). Bergeron, Y. Pichette, J-P. Lemieux, A. (2024). « Le film ethnographique vu par Fernand Dansereau et Michel Lessard ». Dans *La somme d'une vie : le patrimoine du Québec selon Michel Lessard*. Québec. Presses de l'Université Laval. 119-146.
- Bourriaud, N. (2001). « La forme relationnelle ». Dans *Esthétique relationnelle*. Dijon. Les presses du réel. 11-41.
- Breton, A. [1928] (1963). *Nadja*. Paris. Gallimard.

- Brochu, J. (2011). « Introduction ». Dans *La conservation du patrimoine urbain, catalyseur du renouvellement des pratiques urbanistiques? Une réflexion théorique sur l'appropriation de la notion de patrimoine urbain par l'urbanisme*. Université de Montréal. Faculté de l'aménagement. UdeM. 1-10.
- Burckhardt, L. (2022). « Le paysage. L'évolution du paysage et la structure sociale (1977) ». Dans *Promenadologie. Se promener pour mieux voir*. Paris. Flammarion. 29-43.
- Cabot, S. (2017). *Identification des approches artistiques et pédagogiques favorisant l'inclusion sociale d'hommes en situation d'itinérance par la déambulation urbaine, la photographie et le dialogue*. Montréal. Mémoire de maîtrise en arts visuels et médiatiques. UQAM.
- Careri, F. (2013). *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*. Paris. J. Chambon ; Arles. Acte Sud.
- Carpentier, A. L'Allier, A. (dir.). (2004). *Les écrivains déambulateurs : poètes et déambulateurs de l'espace urbain*. Montréal. Département d'études littéraires. Université du Québec à Montréal. 10.
- Certeau, M. de. (1990). « Marches dans la ville ». Dans *L'invention du Quotidien. 1. Arts de Faire*. Paris. Gallimard. 139-164.
- Cha, J. (2012). « La spécialisation des places publiques au sein de quartiers thématiques du centre-ville de Montréal : Entre marquage identitaire, revitalisation urbaine et branding de ville ». Dans *La patrimonialisation de l'urbain*. Québec. Presses de l'Université du Québec. 177-205.
- Charlebois, C. Linteau, P-A. (dir.). (2014). *Quartiers disparus, Red light, Faubourg à m'lasse, Goose Village*. Montréal. Les Éditions Cardinal Inc.
- Chaumier, S. (2016). « Pourquoi la muséologie ne devra plus être une composante du patrimoine? ». Dans *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris. La documentation française. 67-80.
- Choay, F. (2009). *Le patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*. Paris. Éditions du Seuil.
- Choay, F. (2006). « L'urbain ». Dans *Pour une anthropologie de l'espace*. Paris. Éditions du Seuil. 131-251.
- Choay, F. (1992). « L'invention du patrimoine urbain ». Dans *L'allégorie du patrimoine*. Paris. Seuil. 130-151.
- Cimon, J. (2007). *Mémoires d'un piéton*. Québec. Septentrion.
- Clausen, B. Boivin, J. Choquette, E. (2019). *Une bibliographie commentée en temps réel : l'art de la performance au Québec et au Canada*. 3^e édition. Québec. Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Canada. Ottawa. Bibliothèque et Archives du Canada.
- Cogeval, G. (dir.). Pontbriand, C. (édi.). Aquin, S. (2003). « Françoise Sullivan : retours ». Dans *Françoise Sullivan*. Montréal. Musée des beaux-arts de Montréal. Éditions Parachute. 13-21.
- Collet, M. (dir.). Létourneau, A-É. (dir.). Lussac, O. (aut.). (2019). « De l'art d'action : à propos de quelques définitions de la performance ». Dans *Art performance, manœuvre, coefficients de visibilité*. Besançon : ISBA; [Montréal, Québec] : Hexagram; Dijon : Les Presses du réel. 11-19.

- Corboz, A. Morisset, L. K. (2009). « Prolégomènes. De la ville au patrimoine urbain ». Dans *De la ville au patrimoine urbain. Histoires de forme et de sens*. Québec. Presses de l'Université du Québec. XIII à XIX.
- Damon, J. Paquot, T. (2021). *Les 100 mots de la ville*. Paris. Presses universitaires de France.
- Dansereau, M. (1967). *À propos. Moi, un jour*. Document personnel de l'auteur. Cinémathèque québécoise.
- Davallon, J. (2014). « À propos des régimes de patrimonialisation : enjeux et questions ». *Conférence d'ouverture du Colloque Patrimonialização e sustentabilidade do património : reflexão e prospectiva*, Lisbonne. Université nouvelle de Lisbonne.
- Davila, T. (2002). *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*. Paris. Éditions du Regard.
- Debord, G. [1956, novembre] (2006). « Théorie de la dérive ». Dans *Les Lèvres nues* (9). Paris. Quarto Gallimard. 251-257.
- Delgado, J. (2007, 12 avril). « Un demi-siècle d'observations ». *Voir*. 58. Dossier Jacques Giraldeau. Archive de la Cinémathèque québécoise.
- Demers, M. (2008). *Pour une ville qui marche. Aménagement urbain et santé*. Montréal. Les Éditions Écosociété.
- Demailly, K-E. (dir.). Monnet, J. (dir.). Scapino, J. (dir.). Deraëve, S. (dir.). (2021). *Dictionnaire pluriel de la marche en ville*. Paris. Éditions l'œil d'or.
- Derrida, J. (1995). *Mal d'archive*. Paris. Éditions Galilée.
- Déry, L. (dir.). Blois, A. de. (dir.). (2017). *Françoise Sullivan. Trajectoires resplendissantes / Radiant Trajectories*. Carnet 20. Montréal. Galerie de l'UQAM.
- Déry, L. (dir.). (2021). *Françoise Sullivan. Les années 1970 / The 1970s*. Carnet 36. Montréal. Galerie de l'UQAM.
- Déry, L. (dir.). (2023). *Françoise Sullivan. Une ligne imaginaire / An Imaginary Line*. Montréal. Galerie de l'UQAM.
- Drouin, M. (2005). *Le combat du patrimoine à Montréal (1973-2003)*. Québec. Presses de l'Université du Québec.
- Dubois, A.-M. (2019). « Sylvie Cotton ». Dans *Esse arts + opinions*. 95. 76.
- El-Akhrass, S. (2007). « Séquences photographiques ». Dans *Journal Vox*. VOX, centre de l'image contemporaine. 23.
- Emerson, R. W. Paquot, T. [1903-1904] (2017). *Promenades à Concord*. Vichy (Allier). Éditions Librairie La Brèche.

- Émond, B. (1991, 23 juillet). *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces*. Document Recherche, scénario et réalisation. Scénario présenté dans le cadre du programme Documentaires en vue. ACPAV. Archive de la Cinémathèque québécoise.
- Éthier, G. (2022). *La ville analogique. Repenser l'urbanité à l'ère numérique*. Montréal. Atelier 10.
- Euvrard, M. (1995, hiver-printemps). « Le documentaire dans tous ses états... ou presque. » Dans *Ciné-Bulles*. 14. 1. 29.
- Farge, A. (1989). *Le goût de l'archive*. Paris. Seuil.
- Fargue, L-P. [1932; 1939]. (2017). *Le Piéton de Paris* suivi de *D'après Paris*. Paris. Gallimard.
- Féral, J. (dir.). Perrot, E. (dir.). Fraser, M. (2013). « Les Walks de Janet Cardiff ». Dans *Le réel à l'épreuve des technologies. Les arts de la scène et les arts médiatiques*. Rennes. Presses universitaires de Rennes. 117-125.
- Féral, J. (dir.). Perrot, E. (dir.). Asselin, O. (2013). « Un cinéma-peau. La question de l'immersion dans les promenades de Janet Cardiff ». Dans *Le réel à l'épreuve des technologies. Les arts de la scène et les arts médiatiques*. Rennes. Presses universitaires de Rennes. 109-115.
- Féral, J. (dir.). Perrot, E. (dir.). Moser, W. (2013). « Mobilité culturelle et expérience esthétique dans les promenades de Janet Cardiff ». Dans *Le réel à l'épreuve des technologies. Les arts de la scène et les arts médiatiques*. Rennes. Presses universitaires de Rennes. 91-108.
- Fériel, C. (2022). *La ville piétonne. Une autre histoire urbaine du XX^e siècle?* Paris. Éditions de la Sorbonne.
- Fraser, M. (2003). « Quelque part dans la ville. Cinéma et repérages urbains ». Dans *Sociologie de l'Art*. 1-2. 1. 97-114.
- Fraser, M. (dir.). Lafortune, M-J. (dir.). (2003). « Raphaëlle de Groot : collecte de poussière ». Dans *Gestes d'artistes / Artists' Gestures*. Montréal. OPTICA, centre d'art contemporain. 34-41.
- Froger, M. (2009). « Introduction ». Dans *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*. Montréal. Les Presses de l'Université de Montréal. 7-14.
- Froger, M. (1999). *Textes et discours dans Voyage en Amérique avec un cheval emprunté (Québec, 1988) et Passiflora (Québec, 1986)*. Maîtrise en études cinématographiques. UdeM.
- Fullum-Locat, G. (2007). « Rencontres interpersonnelles ». Dans *L'esthétique relationnelle : une étude de cas : les actions artistiques de Sylvie Cotton*. Montréal. Mémoire de maîtrise en études des arts. UQAM. 80-100.
- Gagné, J. (1993). Correspondance. Archive de la Cinémathèque québécoise.
- Gagnon, J. (2021). « Introduction ». Dans *Vidéocaméléon. Chroniques de l'art vidéo au Québec, de Vidéo Véhicule à Prim Vidéo, 1972-1992*. Montréal. Éditions Somme toute. 12-27.

- Gaubert, J. (2021). *Philosophie du marcheur. Essai sur la marchabilité en ville*. Vincennes. Éditions Terre Urbaine.
- Gaudreault, A. (dir.). Lacasse, G. (1994-95). « Montréal cinématographié en début de siècle. Deuxième période : 1906-1914 ». Dans *24 Images*. 75. 51-54.
- Genest, B. Lapointe, C. (2004). *Le patrimoine culturel immatériel, un capital social et économique*. Québec. Gouvernement du Québec.
- Gérin, A. (2018). *Françoise Sullivan. Sa vie et son œuvre*. Toronto. Arts Canada Institute / Institut de l'art canadien.
- Giovannoni, G. Choay, F. [1931] (1998). *L'urbanisme face aux villes anciennes*. Paris. Éditions du Seuil.
- Gosselin, C. (commissaire). (1981-1982). « Françoise Sullivan. Rétrospective ». Musée d'art contemporain. Montréal. 19 novembre 1981-3 janvier 1982. Catalogue d'exposition. 1981. ministère des Affaires culturelles. Québec.
- Greig, S. (2005). « Ni près, ni loin : Loly Darcel à la galerie Optica ». Dans *Esse. Dérives*. 54.
- Gros, F. (2011). *Petite bibliothèque du marcheur*. Paris. Flammarion.
- Gros, F. (2011). *Marcher, une philosophie*. Paris. Flammarion.
- Guillaume, M. (1980). *La politique du patrimoine*. Paris. Éditions Galilée. 11-17.
- Harrison, R. (2013). "Prehistories of world Heritage. The emergence of a concept". In *Heritage. Critical Approaches*. London. Routledge. 42-67.
- Hertz, E. (2002). « Le matrimoine ». Dans *Le Musée cannibale*. Neuchâtel. MEN. 153-168.
- Hessel, F. Renouard, M. [1930] (2013). « Préface ». Dans *Flâneries parisiennes précédé de L'art de se promener*. Paris. Payot et Rivages. 7-14.
- Huart, L. A. [1841] (2015). *Physiologie du flâneur*. Paris. Éditions Ligarán.
- Jacobs, J. [1961] (2012). *Déclin et survie des grandes villes américaines*. Montréal. Éditions Parenthèses [Random House Publishing Group, Random House, Inc].
- Jean, M. Coulombe, M. (1991). *Le Dictionnaire du Cinéma québécois*. Montréal. Les Éditions du Boréal.
- Jean, M. (2014). *Le Dictionnaire des films québécois*. Montréal. Éditions Somme toute.
- Jean, M. (dir.). Montal, F. (2012, mars-avril). « 25 films d'art et d'expérimentation. Pour un cinéma élargi ». Dans *Les 200 films québécois qu'il faut avoir vus. 24 Images*. Sommaire 156. 41-45.
- Jean, M.-J. (dir.). (2009). *Bill Vazan: Walking into the Vanishing Point. Art conceptuel. Conceptual Art*. Montréal. VOX, centre de l'image contemporaine.
- Jost, F. (2005). « Des vertus heuristiques de l'intermédialité ». Dans *Intermédialités. Intermediality*. 6. 109-119.

- Jousse, T. (dir.). Paquot, T. (dir.). Véronneau, P. (2005). « Montréal ». Dans *La ville au cinéma*. Paris. Cahiers du cinéma. 477-484.
- Khan, G. Paquot, T. (2008). *L'esthétique de la rue*. Gollion. Infolio éditions.
- Kracauer, S. (2013). *Rues de Berlin et d'ailleurs*. Paris. Belles Lettres.
- Kracauer, S. (2010). « Affinités intrinsèques ». Dans *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*. Paris. Flammarion. 108-127.
- Lafleur, M. (2005). *Laisser sa trace sur le pavé : la ville image(i)née du marcheur*. Projet d'exposition réalisé dans le cadre de la maîtrise en muséologie. Montréal. Travail dirigé MSL6700. UQAM.
- Lafleur, G. (dir.). Elawani, R. (dir.). Montal, F. (2020). « L'électron frénétique : petit survol historique de la vidéo expérimentale au Québec (1971-2011) ». Dans *XPQ : traversée du cinéma expérimental québécois*. Montréal. Cinémathèque québécoise. Éditions Somme toute. 192-206.
- Lafontaine, S. (2012). « Espaces urbains et réflexivité ». Dans *Hypothèses d'amarrages, une intervention artistique à Montréal : contribution à l'esthétique et à la politique du paysage urbain*. Montréal. Mémoire de maîtrise en sociologie. UQAM. 6-45.
- Lamarche, A. T. (2017). « Jean Cimon (1923-2016), l'urbaniste qui aimait le patrimoine ». Dans *Cap-aux-Diamants*. 128. 33-34.
- Lamoure, C. (2007). *Petite philosophie du marcheur*. Toulouse. Éditions Milan.
- Lamoure, C. (2013). Entrées « Errance » et « Flâneur ». Dans *Dictionnaire philosophique et vagabond de la marche (et du marcheur...)*. Toulouse. Éditions Milan. 55-73.
- Lamoure, C. (2021). *Seules les pensées que l'on a en marchant valent quelque chose*. Toulouse. Éditions Privat.
- Lanctôt, M. (dir.). Bonin, V. Charbonneau, C. Ellenwood, R. Solomon, N. (2018). « Françoise Sullivan ». Dans *Catalogue d'exposition*. Montréal. Musée d'art contemporain de Montréal.
- Landreville, J. (2021). « Le ralentissement ». Dans *S'extraire de la vie accélérée : la collecte de matériaux, en duo, explorée selon deux approches installatives de la peinture et de l'assemblage*. Montréal. Mémoire de maîtrise en arts visuels et médiatiques. UQAM. 5-20.
- Lasnes, R. (2022). *J'habite une île*. Montréal. Leméac.
- Lavoie, A. (1992). « Entretien avec Michel Régnier ». Dans *Ciné-Bulles*. 11. 4. 22-25.
- Lavertu, Y. (2023). *Régine Robin alias Rivka*. Biographie. Montréal. Yves Lavertu éditeur.
- Le Breton, D. (2001). *Chemins de traverse : éloge de la marche*. Quaderni. Les industries de l'évasion. 5-16.
- Le Breton, D. (2012). *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*. Paris. Éditions Métailié.
- Le Breton, D. (2000). *Éloge de la marche*. Paris. Éditions Métailié.

- Le Breton, D. (2020). *Marcher la vie. Un art tranquille du bonheur*. Paris. Éditions Métailié.
- Lefebvre, G. (2017). *Marcher. Écouter ce que nos pas nous disent*. Paris. L'Harmattan.
- Le Hégarat, T. (2015). *Un historique de la notion de patrimoine*. HAL.
- Le Maître, B. (dir.). Verraes, J. (dir.). (2013). *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma*. Paris. PUV. Université Paris 8, Saint-Denis.
- Le Maître, B. (dir.). Pernac, N. (dir.). Verraes, J. (dir.). (2021). *Muséoscopies. Fictions du musée au cinéma*. Nanterre. Presses universitaires de Paris Nanterre.
- Lemieux, D. (dir.). Bibeau, G. (dir.). Martin, P-L. (2002). « Le Patrimoine ». Dans *Traité de la culture*. Québec. Éditions de l'IQRC. 65-80.
- Lemieux, A. (2016). *Les formes axiologique, fantomatique et poétique à l'œuvre dans les films de Fernand Bélanger*. Montréal. Mémoire de maîtrise en communication. UQAM.
- Leniaud, J-M. (1992). *L'utopie française. Essai sur le patrimoine*. Paris. Mengès.
- Lever, Y. (1988). *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal. Boréal. 29-46.
- Linteau, P-A. (2010). *La rue Sainte-Catherine. Au cœur de la vie montréalaise*. Montréal. Pointe-à-Callière. Les Éditions de l'Homme.
- Lockerbie, I. (1994). « Le documentaire auto-réflexif au Québec ». Dans *Cinémas*. 4. 2.
- Lussault, M. (2017). « Du lieu à l'hyper-lieu ». Dans *Hyper-lieux : les nouvelles géographies de la mondialisation*. Paris. Éditions du Seuil. 21-61.
- Lussier, R. (2005, février-avril). « Théorie du complot de Janet Cardiff ». Dans *Le journal du Musée d'art contemporain de Montréal*. 15. 3. 8-9.
- Mairesse, F. (dir.). Desvallées, A. (dir.). Deloche, B. (2011). Entrée « Patrimoine ». Dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris. Armand Colin. 421-452.
- Mairesse, F. (dir.). (2022). *Dictionnaire de muséologie*. Paris. Armand Colin.
- Marchal, H. Stébé, J-M. (2022). *La sociologie urbaine*. Paris. Presses universitaires de France.
- Marsan, J-C. (2012). « Montréal en évolution ». Dans *Montréal et son aménagement. Vivre la ville*. Montréal. Presses de l'Université du Québec. 99-146.
- Médam, A. (2002). *Labyrinthes des rencontres*. Saint-Laurent. Éditions Fides.
- Médam, A. (2005). *Ils passent la Main*. Montréal. Éditions du Noroît.
- Médam, A. (1998). « À Montréal et par-delà, passages, passants et passations ». Dans *Villes pour un sociologue*. Paris. L'Harmattan. 119-139.

- Médam, A. Nepveu, P. (2004). *Montréal interdite*. Montréal. Liber.
- Merlin, P. (dir.). Choay, F. (dir.). [1988] (2015). Entrée « Patrimoine ». Dans *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*. Paris. Quadrige. 535-538.
- « Montréal vu avec Amour ». (1992). Dans *Le Quotidien*. Montréal. 1992. 10. 01. Cinémathèque québécoise.
- Morisset, L. K. (2009). *Des régimes d'authenticité : essai sur la mémoire patrimoniale*. Québec. Presses de l'Université du Québec. Presses universitaires de Rennes. Rennes.
- Moser, W. (2010). « Nouvelles formes d'art et d'expérience esthétique dans une culture en transit : les promenades de Janet Cardiff ». Dans *Intermédialités / Intermediality*. 15. 231-250.
- Navarro, N. (2015). *Le patrimoine métamorphe : circulation et médiation du patrimoine urbain dans les villes et pays d'art et d'histoire*. [Thèse]. Montréal : UQAM; Avignon : Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse; Paris : École du Louvre.
- Ollivier, É. (2001). *Repérages*. Montréal. Leméac.
- Ouellet, A-M. (2011). *Faction ou occupation par simulation : une pratique contextuelle intégrant le vêtement-uniforme comme symbole de régimentation*. Montréal. Mémoire de maîtrise en arts visuels et médiatiques. UQAM.
- Paci, V. Bonnard, M. (2014). « Le flâneur de la High Line de New York : Un opérateur sans caméra et une vue urbaine sans film ». Dans *Annales de géographie*. Malakoff. Armand Colin. 695-696. 805-821.
- Paci, V. (2012). « Le cinéma s'en va au musée (et l'attraction le suit) ». Dans *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*. Villeneuve-d'Ascq (France). Presses universitaires du Septentrion. 221-249.
- Païni, D. (2002). « Le retour du flâneur ». Dans *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. Paris. Cahiers du cinéma. 65-71.
- Paquot, T. (2006). *Des corps urbains : sensibilités entre béton et bitume*. Paris. Autrement.
- Paquot, T. (2000). « Patrimoine ». Dans *Raison présente*. 136. 52-54.
- Paquot, T. (2004). « L'art de marcher dans la ville ». Dans *Esprit*. 303. 201-214.
- Paquot, T. (2016). *Le paysage*. Paris. Éditions La Découverte.
- Paquot, T. (2021). *Les 100 mots de la ville*. Paris. Presses universitaires de France.
- Parti pris 1963-1993. (1993). « Sur la performance au Québec ». Dans *Inter*. 58. 4-19.
- Payant, R. (1986). « Les guerriers postmodernes ». Dans *Études littéraires*. 19. 2. 45-65.
- Payant, R. Marin, L. (1987). « Les extravagances de l'œuvre d'art ». Dans *Vedute. Pièces détachées sur l'art, 1976-1987*. Éditions TROIS. Laval. 291-364.

- Pelletier, L. (2004). « George Ganetacos et la United Amusement Corporation, Limited, 1910-1930 : formation d'une chaîne de cinémas montréalaise ». Montréal. Thèse de doctorat. Faculté de Communication. Université Concordia.
- Perraton, C. (édi.). Lever, Y. (2002). « Montréal, ville de cinéma, d'hier à aujourd'hui ». Dans *Montréal, entre ville et cinéma. Du cinéma et des restes urbains, prise 3*. Montréal. Groupe d'études et de recherches en sémiotique des espaces / UQAM, coll. « Cahiers du GERSE ». 75-89.
- Perrault, P. (2009). *J'habite une ville*. Montréal. L'Hexagone.
- Perreault, L. (1986). « Des miettes papales au beurre de pinottes : *Passiflora* et celui qui voit les heures ». Dans *La Presse*. F268. El6.
- Peteuil, M-F. (2011). *Helen Hessel, la femme qui aima Jules et Jim : biographie*. Paris. Grasset. 200-202.
- Piégay-Gros, N. Martel, J. (2012). *Le futur antérieur de l'archive*. Rimouski. Tangence éditeur.
- Poe, E. A. [1840] (1989). « L'Homme des foules ». Dans *Contes, essais, poèmes*. Paris. R. Laffont. 505-512.
- Poirier, J. (2022). « Les lumières de la ville ». Dans *Montréal fantasmagorique. Ou la part d'ombre des animations lumineuses urbaines*. Montréal. Lux. 25-68.
- Pontbriand, C. (dir.). Jacob, L. (2005). « SYN- Randonnée dans la ville intérieure ». Dans *Parachute*. 118. 86-102.
- Pool, L. (1984). *Strass Café*. Document sur le film. Les films du crépuscule. Montréal. Archive de la Cinémathèque québécoise.
- Pool, L. (1980). Scénario de *Strass Café*. Montréal. Archive de la Cinémathèque québécoise.
- Pool, L. (1984, décembre). *Strass Café ou les masques de la modernité*. Les films du Crépuscule. Montréal. Archive de la Cinémathèque québécoise.
- Poulot, D. (dir.). Desvallées, A. (1998). « À l'origine du mot "patrimoine" ». Dans *Patrimoine et Modernité*. Paris; Montréal. L'Harmattan. 89-105.
- Poulot, D. (2006). *Une histoire du patrimoine en Occident (XVIII^e au XXI^e siècle) : du monument aux valeurs*. Paris. Presses universitaires de France.
- Pumain, D. Paquot, T. Kleinschmager, R. (2006). Entrée « patrimoine ». Dans *Dictionnaire la ville et l'urbain*. Paris. Economica. 207-209.
- Rannou, P. (2005). « Les promenades de Françoise Sullivan ». Dans *Esse. Dérives*. 54.
- Rautenberg, M. (2003). « Dynamiques et enjeux de la patrimonialisation ». Dans *La rupture patrimoniale*. Bernin. À la croisée. 129-144.
- Réda, J. (1988). *Recommandations aux promeneurs*. Paris. Gallimard.
- Régnier, M. (2000). « Au cœur et dans la passion des villes, 1970-1974 ». Dans *L'œil et le cœur. Une passion du cinéma documentaire*. Montréal. Éditions Hurtubise HMH. 141-153.

- Régnier, M. Filmographie complète (détaillée, permanente). Archive de la Cinémathèque québécoise.
- Régnier, M. (1971-1972). *Urbanose. Série de 15 films-documents tournés à Montréal et dans d'autres grandes villes du monde*. Dossier sur la série *Urbanose*. Office national du film du Canada. Programme Société Nouvelle / Challenge for Change.
- Régnier, M. Leclerc, F. (1961). *Montréal, Paris d'Amérique*. Montréal. Les Éditions du Jour Inc.
- Richard, A-M. (dir.). Robertson, C. (dir.). (1991). *Performance au*in Canada 1970-1990*. Éditions Intervention, Québec; Coach House Press, Toronto.
- Riegl, A. [1903] (2016). *Le culte moderne des monuments, sa nature et ses origines*. Paris. Éditions Allia.
- Roberge, G. (2014). *Habiter l'inhabituel : le nomadisme comme posture artistique dans les œuvres de Jacques Bilodeau, d'Ana Rewakowics et de Jean-François Prost*. Montréal. Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art. UQAM. 93.
- Robin, R. (2009). *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*. Paris. Stock.
- Robin, R. (2004). « Introduction : le texte nomade ». Dans *Cybermigrances. Traversées fugitives*. Montréal. VLB éditeur. 13-78.
- Robin, R. (1988). « Ce serait un roman... ou Montréal comme hors lieu ». Dans *Vice Versa*. Magazine transculturel. Montréal. 24. 23-24.
- Robin, R. et Mongin, O. [Entretien] (2014). « Berlin, Montréal, Paris et la barre de Mouchotte ». Dans *Tous urbains*. 1. 5.
- Robin, R. [1993] (2019). *La Québécoise*. Montréal. Bibliothèque québécoise [XYZ].
- Rubinstein, D. (2018). *Un pied devant l'autre ou comment survivre au XXI^e siècle grâce à la marche*. Montréal. Éditions Québec Amérique.
- Sansot, P. (2000). « Les chemins de la ville ». Dans *Chemins aux vents*. Paris. Payot et Rivages. 124-145.
- Sansot, P. [Klincksiek, 1973] (2004). *Poétique de la ville*. Paris. Éditions Payot et Rivages (l'édition de poche).
- Sansot, P. (2008). « La ville sensible ». Dans *Rêveries dans la ville*. Villa Cœur-de-Vey. Carnets Nord. 83-90.
- Sansot, P. [1983] (2009). *Variations paysagères*. Paris. Éditions Payot et Rivages.
- Sansot, P. (1995). « Rencontres urbaines ». Dans *Les pierres songent à nous*. Saint-Clément-de-Rivière. Fata Morgana. 71-77.
- Sansot, P. (2000). « Flâner ». Dans *Du bon usage de la lenteur*. Paris. Éditions Payot et Rivages. 33-42.
- Sansot, P. (1995). *La France sensible*. Paris. Payot et Rivages.

- Sansot, P. (1986). *Les formes sensibles de la vie sociale*. Paris. Presses universitaires de France.
- Séguin, Y. (2019). *Marcher dans le centre de l'île de Montréal*. Montréal. Guides de voyage Ulysse.
- Séguin, J-G. Kurapel, A. (1991). *Patrick Straram, ou, Le Bison ravi : récit*. Montréal. Guernica.
- Simard, J. (2019). « Explorer les interstices de la ville ». Dans *Relations*. 803. 21-22.
- Simmel, G. (2018). *Les grandes villes et la vie de l'esprit* suivi de *Sociologie des sens*. Paris. Éditions Payot et Rivages.
- Sitte, C. [1889] (1996). *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques*. Paris. Éditions du Seuil.
- Smart, P. (1998). « À la recherche de l'unité perdue : traces autobiographiques dans l'art de Françoise Sullivan ». Dans *Les femmes du Refus global*. Montréal. Éditions du Boréal. 269-292.
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. London. New York. Routledge.
- Solnit, R. (2002). « Troisième partie : la vie des rues ». Dans *L'Art de marcher*. Paris. Actes Sud. 229-318.
- Souriau, É. Souriau, A. (dir.). (1990). Entrée « Cinétique ». Dans *Vocabulaire d'esthétique*. Paris. Presses universitaires de France. 387-389.
- Stébé, J-M. Marchal, H. (2022). *La sociologie urbaine*. Paris. Presses universitaires de France / Humensis.
- Straram, P. (1960). « Tea for one ». Dans *Écrits du Canada français*. 06. 125-154.
- Straram, P. (1965, juin). « Nationalité? Domicile? ». Dans *Parti pris*. 52-79.
- Straw, W. (dir.). Gérin, A. (dir.). Bélanger, A. (dir.). (2014). Dans *Esse. Formes urbaines*.
- Straw, W. (dir.). Cisneros, J. (dir.). Perivolaropoulou, N. (2009). « Entre textes urbains et critique cinématographique : Kracauer scénariste de la ville ». Dans *Intermédialités / Intermediality*. 14. 19-35.
- Thoreau, H. D. [1862] (2013) *Marcher*. Marseille. Le mot et le reste.
- Thoreau, H. D. [1866] (1996). *Un Yankee au Québec*. Montréal. Stanké.
- Tornatore, J-L. (2010). « L'esprit de patrimoine ». Dans *Terrain*. 55. 107-127.
- Tremblay Lamarche, A. (2017). « Jean Cimon (1923-2016), l'urbaniste qui aimait le patrimoine ». Dans *Cap-aux-Diamants*. 128. 33-34.
- Turcot, L. (2007). *Le promeneur à Paris au XVIII^e siècle*. Paris. Le promeneur – [Gallimard].
- Turcotte, D. (1996). « Pragmatique et esthétique du film de mémoire. L'exemple de *Strass Café* ». Dans *Cinemas*. 6. 2-3. 199-214.

- Turenne, G. B. (2013). *Le flâneur : exploration et expérimentation de l'espace urbain à travers les pratiques artistiques de Spurse, Jean-François Prost, Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière*. Montréal. Mémoire de maîtrise en histoire de l'art. UQAM.
- Urry, J. (2005). « Les systèmes de la mobilité ». Dans *Cahiers internationaux de sociologie*. 1. 118. 23-35.
- Vachon, M. (2003). « Patrick Straram dans la mouvance situationniste et “contre-culturelle” du Québec ». Dans *L'arpenteur de la ville. L'utopie urbaine situationniste et Patrick Straram*. Montréal. Les Éditions Triptyque. 47-74.
- Vermeylan, P. (dir.). (2020). *La ville sensible*. Paris. L'Harmattan.
- Véronneau, P. (1992). *Montréal, ville de cinéma*. Montréal. Cinémathèque québécoise / Musée du cinéma.
- Virilio, P. (1977). *Vitesse et politique. Essai de dromologie*. Paris. Éditions Galilée.
- Virilio, P. (1994). *Esthétique de la disparition*. Paris. Librairie générale française.
- Waugh, T. (edi.). Baker, M. B. (edi.). Winton, E. (edi.). Czach, L. (2010). “Michel Régnier’s “Film-Outil””. In *Challenge for change / Société nouvelle: activist documentary at the National Film Board of Canada*. Montreal : McGill-Queen's University Press. 242-250.

MÉDIAGRAPHIE

Liste des œuvres audiovisuelles du corpus

- Bélanger, F. Teufel, D. (réalis.). (1985). *Passiflora*. ONF. Canada. 84 minutes.
<https://www.onf.ca/film/passiflora/>
- Bourdon, L. Girard, F. (réalis.). (1984). *Distance*. Zone Duclo. Canada. 5 minutes.
<https://vitheque.com/fr/oeuvres/distance>
- Cumming, D. (réalis.). (1999). *Trip*. Vidéographe. Canada. 2 minutes.
<https://vitheque.com/fr/oeuvres/trip>
- Dansereau, M. (réalis.). (1967). *Moi, un jour*. Productions Les Ciné-Plurielles. Canada. 11 minutes.
<https://www.tenk.ca/fr/documentaires/fragments-dune-oeuvre/moi-un-jour>
- Émond, B. (réalis.). (1992). *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces*. Association coopérative de productions audiovisuelles (ACPAV). Canada. 52 minutes.
<https://www.tenk.ca/fr/documentaires/m-moire/ceux-qui-ont-le-pas-leger-meurent-sans-laisser-de-traces>
- Gagné, J. (réalis.). (1995). *Aube urbaine*. Les Films de l'Autre. Canada. 14 minutes.
https://www.onf.ca/film/aube_urbaine/
- Girardeau, J. (réalis.). (1992). *Les amoureux de Montréal*. ONF. Canada. 79 minutes.
https://www.onf.ca/film/amoureux_de_montreal/
- Lachapelle, L. (réalis.). (1996). *Village mosaïque Côte-des-Neiges, Montréal*. ONF. Canada. 50 minutes.
https://www.onf.ca/film/village_mosaique_cote-des-neiges/
- Laflamme, C. Léonard, G. (réalis.). (1981). *Splash*. Le Mouton rose. Canada. 13 minutes.
https://www.youtube.com/watch?v=_vT_qCDxgMQ
- Levine, N. B. (réalis.). (vers 1975). *Gladys. A Queen in exile*. Vidéographe. Canada. 36 minutes.
<https://vitheque.com/en/titles/gladys-a-queen-in-exile>
- Manseau, D. (réalis.). (2012). *Au travers des décors*. Vidéographe. Canada. 12 minutes.
<https://vitheque.com/fr/oeuvres/au-travers-des-decors>
- marshalore. (réalis.). (1977). *Street Actions*. Vidéographe. Canada. 6 minutes.
<https://vitheque.com/en/titles/street-actions>
- Pool, L. (réalis.). (1980). *Strass Café*. Les productions Strass. Canada. 62 minutes.
- Régnier, M. (réalis.). (1972). *Griffintown*. ONF. Canada. 26 minutes. <https://www.onf.ca/film/griffintown/>
- Régnier, M. (réalis.). (1974). *Centre-ville et piétons*. ONF. Canada. 56 minutes.
https://www.onf.ca/film/centre_ville_et_pietons/

Liste élargie des œuvres audiovisuelles

Biamonti, F. (réalis.). (2009). *Arlette Farge, l'échappée belle*. Sancho et Compagnie. France. 52 minutes.

Carolsfeld, W. V. (réalis.). (2005). *Walk with us. The collaborative works of Janet Cardiff and Georges Bures Miller*. Up Front Entertainment Inc. Canada. 52 minutes.

Hayley, G. Tzadok, E. (réalis.). (2022). *Le pouvoir des archives*. Office national du film du Canada. Canada. 84 minutes.

Konyves, T. (réalis.). (1980). *Art Montréal : Performances Québec 80*. AM Productions. Véhicule Art. Canada. 6 x 60 minutes.

marshalore. (réalis.). (1977). *Ruelle en perspective*. Vidéographe. Canada. 11 minutes.

Sites Web des performances et des expériences artistiques

Cardiff, J. Miller, G. B. (2002). *Conspiracy Theory*. Montréal. MACM.
<https://macrepertoire.macm.org/oeuvre/theorie-du-complot-conspiracy-theory/>

Centre Dare-Dare. (2006, août). *Spurse. Perception et appartenance : parcourir les zones de Montréal*. Centre Dare-Dare. <https://dare-dare.org/fr/evenements/spurse>

Dubé-Lavigne, J. (2023-2025). *Vagues courants*. <https://jeremiedubelavigne.format.com/vagues-courants>

Dufresne, J. M. Lévesque, L. (2005). *Carnets de « dérives » : quelques observations sur trois cas d'exploration urbaine*. https://www.amarrages.com/textes_carnets.html

Groot, R. de. (1997-2001). Premiers travaux. Archives, 1997-2001 : premières expositions et interventions dans l'espace public. <https://www.raphaelledegroot.net/premiers-travaux>

Ouellet, A-M. (2011). *Faction*. Montréal. Galerie de l'UQAM. <https://galerie.uqam.ca/expositions/anne-marie-ouellet-faction/>

Pépité et Josèphe. (2018). *Expédition, notre démarche*. <https://www.expedition-phases.com/pour-nous-rejoindre>

Sites Web

Adler, L. (2020, novembre). « Repenser les espaces avec Michel Lussault ». *L'Heure bleue*. France Inter. <https://www.franceinter.fr/emissions/l-heure-bleue/l-heure-bleue-30-novembre-2020>

Aquin, S. Dubé-Moreau, F-A. (2023-2024). *Françoise Sullivan*. « Je laissais les rythmes affluer ». Musée d'art contemporain de Montréal. Montréal. <https://www.mbam.qc.ca/fr/expositions/francoise-sullivan/>

Corriveau, J. (2024, février). « Le mont Royal menacé par la densification du centre-ville ». Dans *Journal Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/societe/transports-urbanisme/806592/mont-royal-menace-densification-centre-ville>

- Cournoyer, M. (réalis.). Forest, E. Éthier, G. (2020-2025). Podcast *Cadre bâti*. <https://cadrebati.org/>
- Coutié, M. (animateur). Burgess, J. (invitée). (2022, janvier). « Le canal de Lachine, le cœur ouvrier du Canada Français ». Émission *Aujourd'hui l'histoire*. Société Radio-Canada. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/episodes/595450/rattrapage-du-mercredi-19-janvier-2022>
- Coutié, M. (animateur). Larue, J-M. (invité). (2025, mars). « Le Monument-National, le plus ancien théâtre du Canada ». Émission *Aujourd'hui l'histoire*. Société Radio-Canada. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/segments/rattrapage/2009140/aujourd-hui-histoire-monument-national-avec-jean-marc-larue>
- Coutié, M. (animateur). Déry, L. (invitée). (2025, mai). « Corridart, l'exposition censurée aux Jeux olympiques de Montréal ». Émission *Aujourd'hui l'histoire*. Société Radio-Canada. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/episodes/952837/corridart-lexposition-censuree-aux-jeux-olympiques-de-montreal>
- CRILQ. (2022). « Chacun.e cherche Régine Robin ». UdeM. <https://crilcq.org/actualites/journees-detude-chacun-e-cherche-regine-robin/>
- Desrochers, A. (2023). « À la recherche de l'ancien village disparu de Côte-des-Neiges ». Émission *Le 15-18*. Société Radio-Canada. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/le-15-18/episodes/706021/rattrapage-lundi-5-juin-2023>
- Fraser, M. (2018, octobre). « L'art moderne et contemporain en 4 temps. Durer, rythmer, répéter, marcher ». MOOC de l'école du Centre Pompidou. Avec la collaboration de Figura, Centre de recherche sur les théories et les pratiques de l'imaginaire de l'UQAM. Paris-Montréal. <https://figura.uqam.ca/actualites/marcher-mooc-2-de-lecole-du-centre-pompidou>
- Lalonde, C. (2021, février). « Régine Robin : vie et mort d'une Québécoise ». Dans Journal *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/lire/594676/regine-robin-1939-2021-vie-et-mort-d-une-quebecoise>
- Lalonde, C. (2024, mars). « Montréal abrite la moitié des artistes du Québec ». Dans Journal *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/808637/donnees-montreal-abrite-moitie-artistes-quebec>
- Morisset, L. K. (dir.). (2025). CRC en patrimoine urbain. UQAM. <https://patrimoine.uqam.ca/a-propos/la-chaire/>
- Paci, V. (2021). *Intermédialité Follies*. Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les technologies (CRIalt). <https://crialt-intermedialite.org/intermedialite-follies/>
- Paci, V. (dir.). Bonnard, M. Lemieux, A. Gagnon, R. (2015). *Up the High Line: New York sous le regard du cinéma*. <https://media-labdoc.uqam.ca/webdoc/highline/>
- Scarfaloto, M. (2021-2022). *La déambulation au service de l'attractivité des musées contemporains d'art*. Travail de fin d'études. Faculté d'Architecture. La Cambre Horta. ULB. <https://issuu.com/mollyscarfaloto/docs/scarfaloto.mollyissuu>

ANNEXE A

LISTE DES ŒUVRES AUDIOVISUELLES ET ARTISTIQUES TRAITANT DES ESPACES URBAINS ET DE LA MARCHÉ À MONTRÉAL

On trouvera ci-dessous la liste complémentaire des œuvres audiovisuelles (films et vidéos) ainsi que des performances et expériences artistiques repérées durant la recherche. Les œuvres étudiées dans la thèse en sont issues. La recension menée à partir de cette liste permet de découvrir des œuvres variées, allant des années 1940 aux années 2020, dont quelques-unes sont méconnues ou difficiles d'accès. L'originalité de cette liste d'œuvres ayant Montréal pour cadre fait qu'elle mérite d'être connue. Elle ouvre sur la perspective singulière adoptée dans la thèse : le thème de la marche. Il contient aussi des œuvres ayant un intérêt pour le patrimoine urbain et l'architecture de la métropole.

J'ai cherché des œuvres mettant en relief les relations entre le patrimoine urbain et la marche, en portant une attention particulière aux figures de marcheurs arpentant les rues de Montréal et aux modes de déambulation sur son territoire. Cette recherche a conduit à l'identification d'une centaine de titres de films ou de vidéos et de près d'une trentaine de performances ou d'expériences artistiques où ce lien est explicite ou implicite.

Ce corpus contient en effet des œuvres ayant toutes Montréal pour point de vue. Il vise à attirer l'attention sur celles qui révèlent son urbanité, ses paysages, son milieu de vie dynamique ou qui tissent des liens avec son patrimoine et son cadre bâti. Beaucoup d'autres œuvres n'ont pas été retenues, car elles n'ont guère de relations avec ses espaces, même si elles se déroulent à Montréal. Ce travail a aussi permis de découvrir diverses façons de marcher en ville.

La recherche effectuée au fil du temps a été utile pour sélectionner les œuvres. Elle a eu lieu à différents endroits (en ligne, dans les archives et les musées) et à différents moments. Cette démarche a permis d'établir une vaste liste d'œuvres mettant Montréal en valeur.

Loin d'être une liste exhaustive des œuvres audiovisuelles et artistiques à propos de Montréal, ce relevé est le fruit d'une enquête. Il témoigne donc avant tout d'une démarche dont l'objectif ultime était l'étude du patrimoine urbain montréalais sous l'angle de la marche.

La plupart des œuvres audiovisuelles mentionnées sont accessibles en ligne sur les plateformes suivantes : ONF, Vithèque, Tènk.

Œuvres audiovisuelles : films et vidéos

- Aquin, H. (réalis.). Dansereau, F. (prod.). (1962). *À Saint-Henri, le cinq septembre*. Office national du film du Canada. Canada. 41 minutes.
- Arcand, D. (réalis.). Léger, R-M. (prod.). (1965). *Montréal, un jour d'été*. Office du film du Québec. Canada. 12 minutes.
- Arcand, D. (réalis.). Belleau, A. (prod.). (1965). *Les Montréalistes*. Office national du film du Canada. Canada. 27 minutes.
- Arcand, D. (réalis.). (1989). Frappier, R. (prod.). Gendron, P. (prod.). *Jésus de Montréal*. Office national du film du Canada. Gérard Mital Productions. Max Films Productions. Canada. 120 minutes.
- Beauchemin, H. (réalis. et prod.). (c.1977). *Quartier St-Édouard*. Vidéographe. Canada. 22 minutes.
- Beaudet, M. (réalis.). Zolov, J. (réalis.). Jobin, V. (prod.). Devlin, B. (prod.). (1962). *Boulevard Saint-Laurent*. [Adultes avec réserve...]. Office national du film du Canada. Canada. 28 minutes.
- Bélanger, F. (réalis.). Lefebvre, J-P. (prod.). (1969). *Ti-Cœur*. Office national du film du Canada. Canada. 24 minutes.
- Bélanger, F. (réalis.). Paré, L. (prod.). (1971). *Ty-Peupe*. Office national du film du Canada. Canada. 82 minutes.
- Bélanger, F. (réalis.). Teufel, D. (réalis.). Vallée, J. (prod.). (1985). *Passiflora*. Office national du film du Canada. Canada. 85 minutes.
- Bélanger, F. (réalis.). Vallée, J. (prod.). (1984). *L'émotion dissonante*. Office national du film du Canada. Canada. 81 minutes.
- Bernier, J-P. (réalis.). Lasnier, J. (prod.). (1964). *La terre à boire*. Films du Nouveau Québec. Canada. 76 minutes.
- Billy, H. de. (réalis.). Duclos, G. (réalis.). Sweeney, H. (prod.). (2010). *Sacrée montagne*. Office national du film du Canada. Canada. [17 films du documentaire Web]. Entre 1 minute et 10 minutes.
- Bourdon, L. (réalis.). Medawar, C. (prod.). (2008). *La mémoire des anges*. Office national du film du Canada. Canada. 80 minutes.
- Bourdon, L. (réalis.). Paradis, M. (réalis.). Forget, C. (prod.). (1984). *Scheme Video*. Vidéographe. Canada. 21 minutes.
- Bourdon, L. (réalis.). (1984). *Reverse Letter*. Duclo Production. Vidéographe. P.R.I.M. Vidéo. Canada. 5 minutes.
- Bourdon, L. (réalis. et prod.). Girard, F. (réalis. et prod.). (1984). *Distance*. Zone Duclo. Canada. 5 minutes.
- Boyko, E. (réalis.). Jones, P. (prod.). (1963). *Les Habitations Jeanne-Mance*. Office national du film du Canada. Canada. 13 minutes.

- Brassard, A. (réalis.). Lamy, P. (prod.). (1973). *Il était une fois dans l'Est*. Les productions Carle-Lamy, Société nouvelle de cinématographie. Canada. 100 minutes.
- Brault, M. (réalis.). Patry, P. (prod.). (1967). *Entre la mer et l'eau douce*. Coopératio. Canada. 85 minutes.
- Brousseau, R. (réalis.). Larose, P. (prod.). Létourneau, M. (prod.). (1974). *Sens devant derrière*. Office national du film du Canada. Canada. 13 minutes.
- Bulbulian, M. (réalis.). Forget, R. (prod.). (1968). *La P'tite Bourgogne*. Office national du film du Canada. Canada. 43 minutes.
- Carle, G. (réalis.). Bobet, J. (prod.). (1965). *La vie heureuse de Léopold Z*. Office national du film du Canada. Canada. 68 minutes.
- Carle, G. (réalis.). Brault, M. (prod.). Sylvestre, C. (prod.). (1992). *Montréal-Off*. Nanouk Films Ltée. Les Productions Dix-Huit Ltée. Canada. 53 minutes.
- Carle, G. (réalis.). Bobet, J. (prod.). (1961). *Dimanche d'Amérique*. Office national du film du Canada. Canada. 27 minutes.
- Carrier, L-G. (réalis.). Forest, L. (prod.). (1958). *Au bout de ma rue*. Office national du film du Canada. Canada. 13 minutes.
- Chabot, J. (réalis.). Lefebvre, J-P. (prod.). (1970). *Mon enfance à Montréal*. Office national du film du Canada. Canada. 63 minutes.
- Cho, K. (réalis.). Moore, Bob. (prod.). (2022). *Big fight in little Chinatown*. Eye Steel Film. Canada. 88 minutes.
- [Collectif]. (réalis.). Spring, S. (prod.). Loumède, C. (prod.). (2011). *À St-Henri, le 26 août*. Office national du film du Canada. Canada. 85 minutes.
- [Collectif]. (réalis.). MacNeill, I. (prod.). (1963). *La cité idéale (6^e partie) -La ville et son avenir*. Office national du film du Canada. Canada. 27 minutes.
- Côté, M. (réalis. et prod.). (2008). *Dédale*. Vidéographe. Canada. 9 minutes.
- Crépeau, J. (réalis. et prod.). (2010). *La fille de Montréal*. Box film. Les Productions Babord. Canada. 92 minutes.
- Crépeau, J. (réalis.). (2002-2003). *Amalgames 04* [huit courtes vidéos intitulées *Amalgames*]. Box film. Production indépendante. Canada. 10 minutes.
- Cumming, D. (réalis. et prod.). (1999). *Trip*. Vidéographe. Canada. 2 minutes.
- Cumming, D. (réalis. et prod.). (1999). *L'abri*. Vidéographe. Canada. 3 minutes.
- Cumming, D. (réalis. et prod.). (1998). *L'ange capricieux*. Vidéographe. Canada. 50 minutes.

- Dansereau, M. (réalis. et prod.). (1967). *Moi, un jour*. Productions Les Ciné-Plurielles. Canada. 11 minutes.
- Devlin, B. (réalis.). Anderson, R. (prod.). (1955). *Circulation à Montréal* (1^{ère} partie). Office national du film du Canada. Canada. 15 minutes.
- Devlin, B. (réalis.). Anderson, R. (prod.). (1955). *Circulation à Montréal* (2^e partie). Office national du film du Canada. Canada. 15 minutes.
- Echenberg, R. (réalis. et prod.). (2001). *12 Hours*. Vidéographe. Canada. 8 minutes.
- Émond, B. (réalis.). Payeur, B. (prod.). (1992). *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces*. Association coopérative de productions audiovisuelles (ACPAV). Canada. 52 minutes.
- Émond, B. (réalis.). Payeur, B. (prod.). (2003). *20h17 rue Darling*. Association coopérative de productions audiovisuelles (ACPAV). Canada. 101 minutes.
- Émond, B. (réalis.). Payeur, B. (prod.). (2015). *Le journal d'un vieil homme*. Association coopérative de productions audiovisuelles (ACPAV). Canada. 81 minutes.
- Épopée [Groupe d'action en cinéma]. (2010-2012). *épopée.me* [Série de courts métrages]. Vithèque. Canada. 220 minutes.
- Fréchette, J. (réalis. et prod.). Trottier, D. (prod.). (1988). *36 heures : la rue*. Productions Filles en vue. Vidéographe. Canada. 10 minutes 30.
- Frigon, M. (réalis.). Drolet, C. (prod.). Henry, A. (prod.). (2017). *Main basse sur la ville*. Films de l'œil ; Société Radio-Canada. Canada. 46 minutes.
- Gagné, J. (réalis. et prod.). (1995). *Aube urbaine*. Les Films de l'Autre. Canada. 14 minutes.
- Giraldeau, J. (réalis.). Michel, É. (prod.). Carrière, J. (prod.). (1992). *Les amoureux de Montréal*. Office national du film du Canada. Canada. 80 minutes.
- Giraldeau, J. (réalis.). Perron, C. (prod.). (1969). *Les fleurs c'est pour Rosemont*. Office national du film du Canada. Canada. 51 minutes.
- Giraldeau, J. (réalis.). Martin, M. (prod.). Jobin, V. (prod.). (1964). *Au hasard du temps*. Office national du film du Canada. Canada. 9 minutes.
- Godbout, J. (réalis.). Belleau, A. (prod.). (1967). *Vivre sa ville*. Office national du film du Canada. Canada. 17 minutes.
- Godbout, J. (réalis.). Belleau, A. (prod.). (1966). *YUL 871*. Office national du film du Canada. Canada. 70 minutes.
- Groulx, G. (réalis.). Larose, P. (prod.). (1973). *24 heures ou plus*. Office national du film du Canada. Canada. 113 minutes.

Hillel, J. (réalis.). Touma, Z. (prod.). (2018). *Rêveuses de ville*. Office national du film du Canada. Canada. 81 minutes.

Isacsson, M. (réalis.). Bujold, S. (réalis.). Gagné, J. (prod.). (2009). *L'art en action*. Amazone Film. Canada. 68 minutes.

Jutra, C. (réalis.). Martin, M. (prod.). (1966). *Rouli-roulant*. Office national du film du Canada. Canada. 15 minutes.

Jutra, C. (réalis.). Forget, R. (prod.). (1969). *Wow*. Office national du film du Canada. Canada. 94 minutes.

Jutra, C. (réalis. et prod.). Hershorn, R. (prod.). (1963). *À tout prendre*. Les films Cassiopée. Orion Films. Canada. 101 minutes.

Labrecque, J-C. (réalis.). Desgagnés, Y. (réalis.). Marcotte, N. (prod.). Simard, M. (prod.). Simard, M. (prod.). (2002). *Un théâtre dans la cité : le TNM*. Les Productions Virage inc. Canada. 52 minutes.

Labrecque, J-C. (réalis.). Bonin, C. (prod.). Labonté, F. (prod.). (1984). *Les Années de rêve*. Films Vision 4. Institut québécois du cinéma. Société de l'industrie cinématographique canadienne. Canada. 96 minutes.

Labrecque, M. (réalis. et prod.). (1993). *Vice, vertu et vice versa*. Université de Montréal. Canada. 11 minutes.

Lachapelle, L. (réalis.). Beaudet, J. (prod.). Carrière, J. (prod.). (1996). *Village mosaïque Côte-des-Neiges, Montréal*. Office national du film du Canada. Canada. 50 minutes.

Laflamme, C. (réalis. et prod.). Léonard, G. (réalis. et prod.). (1981). *Splash*. Le Mouton rose. Canada. 13 minutes.

Lamont, È. (réalis.). Bouchard, A. L. (prod.). Brabant, S. V. (prod.). (2016). *Le chantier des possibles*. La Pointe de Vue Inc. Canada. 79 minutes.

Lamont, È. (réalis.). Hubert, N. (prod.). (2002). *Squat!* Les Productions du Rapide-Blanc. Canada. 83 minutes.

Lamothe, A. (réalis.). (1970). *Le mépris n'aura qu'un temps*. Société Générale Cinématographique. Confédération des syndicats nationaux (CSN). Canada. 98 minutes.

Landon, P. (réalis. et prod.). (1991). *Panorama*. Vidéographe. Canada. 1 minutes 30.

Landon, P. (réalis. et prod.). (1998). *7,163 mètres*. Vidéographe. Canada. 2 minutes 30.

Leduc, J. Roy, R. (réalis.). Bobet, J. (prod.). (1982). *Albédo*. Office national du film du Canada. Canada. 52 minutes.

Leduc, J. (réalis.). Dussault, S. (prod.). Latour, P. (prod.). (1988). *Trois pommes à côté du sommeil*. Malofilm. Office national du film du Canada. Canada. 95 minutes.

Leduc, J. (réalis.). Bobet, J. (prod.). (1978). *Vendredi : « Les chars »*. Série *Chronique de la vie quotidienne*. Office national du film du Canada. Canada. 24 minutes.

Leduc, J. (réalis.). Chabot, J. (réalis.). Bernier, P. (réalis.). Grenier, C. (réalis.). Frappier, R. (réalis.). Bobet, J. (prod.). (1977). *Samedi : « Le ventre de la nuit »*. Série *Chronique de la vie quotidienne*. Office national du film du Canada. Canada. 82 minutes.

Léonard, G. (réalis.). (1997). *Requiem pour un édifice*. Production indépendante. Canada. 30 minutes.

L'Espérance, S. (réalis. et prod.). (1992). *Les printemps incertains*. Main Film. Canada. 52 minutes.

Lippé, E. (réalis.). (2010). *Dehors*. Pays-Bas. Full Instinct. Canada. 28 minutes.

Lessard, M. (conc.). Dansereau, F. (réalis.). Cadrin-Rossignol, I. (réalis.). (1976-1979). « *L'Urbanisme ou la construction en dur (1976)* ». *Un pays, un goût, une manière*. Société Radio-Canada. Canada. 28 minutes.

Levine, N. B. (réalis.). (Vers 1975). *Gladys. A Queen in exile*. Vidéographe. Canada. 36 minutes.

Manseau, D. (réalis. et prod.). (2012). *Au travers des décors*. Vidéographe. Canada. 12 minutes.

Manseau, D. (réalis. et prod.). (2008). *Agora Obscura*. Vidéographe. Canada. 10 minutes.

marshalore. (réalis. et prod.). (1977). *Street Actions*. Vidéographe. Canada. 6 minutes.

McKenna, B. (réalis.). (2002). *À propos de l'affaire Corridart*. Cinéma libre. Canada. 90 minutes.

Moreau, M. (réalis.). (1989). *Les Trois Montréal de Michel Tremblay ou Promenade dans l'imaginaire d'un écrivain*. Les Productions dix-huit. Office national du film du Canada. Canada. 58 minutes.

Obomsawin, A. (réalis. et prod.). Canell, M. (prod.). (1988). *Sans adresse*. Office national du film du Canada. Canada. 55 minutes.

Paquette, V. (réalis.). (1942). *La cité de Notre-Dame*. Office national du film du Canada. Canada. 28 minutes.

Pilon, B. (réalis.). Gagné, J. (prod.). (2003). *Roger Toupin, épicier variété*. Amazone Film. Canada. 82 minutes.

Poirier, J-P. (réalis.). (1979). *Les marchés ouverts de Montréal*. Vidéographe. Canada. 28 minutes.

Pool, L. (réalis.). Robert, D. (prod.). Spry, R. (prod.). (1988). *À corps perdu*. Télécène. Xanadu Film. Suisse. Canada. 92 minutes.

Pool, L. (réalis. et prod.). (1980). *Strass Café*. Les productions Strass. Canada. 62 minutes.

Portugais, L. (prod.). (1959). *Jour de juin*. Office national du film du Canada. Canada. 25 minutes.

Pratte, A. (réalis. et prod.). (2004). *À rebours*. Vidéographe. Canada. 20 minutes.

- Rached, T. (réalis.). Michel, É. (prod.). (1990). *Au chic Resto Pop*. Office national du film du Canada. Canada. 85 minutes.
- Régnier, M. (réalis.). Cloutier, N. (prod.). (1972). *Griffintown*. Office national du film du Canada. Canada. 26 minutes.
- Régnier, M. (réali.). Cloutier, N. (prod.). (1972). *L'automobile*. Office national du film du Canada. Canada. 26 minutes.
- Régnier, M. (réalis.). Chamson, N. (prod.). Garand, J-M. (prod.). (1974). *Centre-ville et piétons*. Office national du film du Canada. Canada. 56 minutes.
- Régnier, M. (réalis.). Chamson, N. (prod.). Garand, J-M. (prod.). (1974). *Montréal - Retour aux quartiers*. Office national du film du Canada. Canada. 56 minutes.
- Saäl, M. (réalis.). Gagné, J. (prod.). (1998). *La position de l'escargot*. Éléfilm. Les Films de l'Autre. France. Canada. 100 minutes.
- Saäl, M. (réalis.). Gagné, J. (prod.). (1989). *Loin d'où ?* Les Productions du Lundi Matin. Canada. 25 minutes.
- Saäl, M. (réalis.). Beaudet, J. (prod.). (1992). *L'arbre qui dort rêve à ses racines*. Office national du film du Canada. Canada. 81 minutes.
- Saäl, M. (réalis.). Bisailon, Y. (prod.). (2004). *Zéro tolérance*. Office national du film du Canada. Canada. 75 minutes.
- Séguin, J-G. (réalis.). (1987-1988). *Mourir en vie... Patrick Straram, le bison ravi*. Production indépendante. Canada. 16 heures.
- Spry, R. (réalis. et prod.). Daly, T. (prod.). Cloutier, N. (prod.). (1974). *Les événements d'octobre 1970*. Office national du film du Canada. Canada. 87 minutes.
- Vitale, F. (réalis. et prod.). Moyle, A.B. (prod.). Cox, K. (prod.). (1974). *Montreal Main*. President Films (Québec). Canada. 87 minutes.

Performances et expériences artistiques

- Cabot, S. (2015). *Marcher et investir la ville autrement*. [Série de déambulations urbaines]. Montréal. Canada.
- Cardiff, J. (2002). *Théorie du Complot / Conspiracy theory*. [Promenade audio et vidéo]. Montréal. Musée d'art contemporain de Montréal (MACM). Vidéo numérique. 16 minutes et 40 secondes. Canada.
- Cotton, S. (2006). *Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule*. [Série de promenades]. Montréal. Canada.
- Cotton, S. (1999). *Situations / Déranger*. Montréal. Canada.

- Darcel, L. (2004). *Trait d'union, du fleuve à la rivière*. Montréal. Optica, un centre d'art contemporain. [Marche sur le boulevard Saint-Laurent]. Vidéo numérique. 156 minutes et trente-deux secondes. Canada.
- Dubé-Lavigne, J. (2023). *Vagues courants*. Montréal. Canada.
- Dubé-Lavigne, J. (2019). *Donner lieu(x)*. Montréal. Canada.
- Groot, R. de. (2001). *Collecte de poussières*. Square Cabot. Montréal. Optica, un centre d'art contemporain. Canada.
- Lacombe, M. (2004). *Intervention dans les rues de Montréal*. Montréal. Université Concordia. Canada.
- Létourneau, A. É. Cotton, S. Echenberg, R. Patenaude, C. Simon, V. (2000, 10 octobre). *Sept heures quatre / 7:04 AM*. [5 performances matinales]. Montréal. Galerie Article. Canada.
- Luckhurst-Cartier, J-P. Laurin, J. (2015). *Parcours 9@5*. Montréal. Le Péristyle Nomade. Canada.
- Morelli, F. (2010-2011). *Moon Walks*. Montréal. Musée d'art contemporain de Montréal. Triennale. Canada.
- Optica, Powerhouse, Media et Véhicule Art. (1979, 12 mai). *Promenade du printemps*. Galeries parallèles de Montréal. Montréal. Canada.
- Ouellet, A-M. (2011). *Faction*. Montréal. Galerie de l'UQAM. Canada.
- Pépité et Josèphe. (2016-). *Expédition*. Montréal. Canada.
- Sullivan, F. (1970). *Promenade entre le musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*. Montréal. Canada.
- Sullivan, F. (1973). *L'arrêt / Promenade parmi les raffineries de pétrole*. Montréal. Canada.
- Sullivan, F. (1974). *Rencontre avec Apollon archaïque*. Montréal. Canada.
- Sullivan, F. (1976). *La légende des artistes*. Montréal. Canada.
- SYN-. (2003-2004). *Ville intérieure / randonnée dans un hyper-bâtiment* [Prospectus : performance et exposition]. Montréal. Centre Canadien d'Architecture (CCA). Canada.
- Vaillancourt, A. (vers les années 1950). Marche en « homme-sandwich » sur la rue Sainte-Catherine avec un panneau indiquant « *Don't loose your time / ne perdez pas votre temps* ». Montréal. Canada.
- Vazan, B. (1969). *Ste-Catherine Street Walk, Montreal, June 7, 1969*. Montréal. Canada.
- Vazan, B. (1970). *Walking into the Vanishing Point, Northward on St-Laurent, Montreal, June 13, 1970*. Montréal. Canada.
- Vazan, B. (1969). *19 Miler*. Montréal. Canada.

Vazan, B. (1970, 7 mars). *Walking During a Sun Eclipse*. Montréal. Canada.

Vazan, B. (1970, 27 juin). *Montreal Underground*. Montréal. Canada.

Vazan, B. (1969, 19 septembre). *23 Minute Corner*. Peel et Sainte-Catherine. Montréal. Canada.

Vazan, B. (1970). *Highway 37. Montréal, 8 août 1970*. Montréal. Canada.