



Séminaire

Les visions de la construction métropolitaine

Jeudi 21 Octobre 2021, 9h30-18h00

École des Ponts ParisTech (12 boulevard Copernic, 77455 Champs-sur-Marne),

<https://www.inventerlegrandparis.fr/link/?id=1432>

Les années 60, Montréal voit grand

par André Lortie

Consultez l'article en ligne

<https://www.inventerlegrandparis.fr/link/?id=2267>

DOI

10.25580/IGP.2021.0026

Je reviens aujourd'hui sur un projet déjà ancien relatif à une exposition que j'avais organisée en 2004 au Centre canadien d'architecture de Montréal (CCA), au terme d'un programme de recherche débuté en 1999. L'exposition du CCA – et la publication qui l'accompagnait –, dont le titre était *Les années 60 : Montréal voit grand*, s'appuyait largement sur la photographie pour rendre compte des transformations advenues pendant la décennie des années 60, ainsi que pour documenter la production architecturale de la période et notamment celle de l'Exposition Universelle de 1967 dont Montréal était l'hôte.

Je ferai d'abord un bref survol de l'exposition elle-même [Voir Fig. 1], afin de mettre en perspective les diverses ressources photographiques sur lesquelles s'appuyaient les propos et la scénographie et mettre en évidence les intentions didactiques sous-jacentes. Dans un second temps, je m'attarderai sur un dispositif scénographique particulier qui cherchait à rendre compte d'un phénomène que j'avais alors qualifié de « ré-identification », un terme emprunté à Alison et Peter Smithson. Ceux-ci avaient en effet titré leur contribution critique au CIAM 9 de 1953 d'Aix-en-Provence, *U R grid*, pour *urban re-identification grid*, un phénomène dont l'évidence m'était apparue progressivement pendant les quatre années de recherche qui ont mené à cette exposition et cette publication.

Au seuil de l'exposition le visiteur était accueilli par deux grandes photographies symétriques [Voir Fig. 2], l'une à gauche datant de 1959, à la veille de la décennie, et l'autre à droite datant de 1970, au lendemain de la période envisagée. Elles sont toutes deux prises depuis le même point de vue, avec toutefois une légère différence de focale, et l'immeuble de la Sun Life en constitue un point de repère. Ces photographies, issues des fonds du CCA pour l'une et du centre des Archives Nationales du Québec à Montréal pour l'autre, montrent l'intensité des transformations métropolitaines survenues dans le centre-ville de Montréal. Elles adviennent suivant un double phénomène, paradoxal, celui de la densification du centre et celui d'une croissance de la périphérie profonde, grâce à la réalisation de nouvelles grandes infrastructures notamment. Ainsi, sur le cliché des années 70, on devine que la rive droite du fleuve Saint-Laurent s'est, elle aussi, largement urbanisée.

Cette exposition avait comme unité de temps dix années précisément, du 1er janvier 1960 au 31 décembre 1969, temps d'existence de la Corporation du Grand Montréal, une structure métropolitaine qui existera précisément dix ans et sera ensuite remplacée par la Communauté urbaine de Montréal à partir du 1er janvier 1970. L'exposition avait comme unité de lieu l'aire métropolitaine montréalaise, et comme unité d'action celle de la transformation d'une métropole nationale dont l'économie, basée sur une industrie traditionnelle et une rupture de charge entre le chemin de fer et le bateau, glissait vers une nouvelle vocation, celle d'une métropole régionale basée sur l'économie tertiaire.

La première salle de l'exposition [Voir Fig. 3] ne montrait pratiquement pas de photographies mais une présentation multimédia, *Montréal horizon 2000*, réalisée pour l'exposition universelle de 1967. Celle-ci détaillait un plan d'urbanisme volontariste et très précisément dessiné pour accompagner cette transformation métropolitaine de l'époque. Par ailleurs, cette salle présentait essentiellement des documents d'archives, documents techniques et publications ayant servi à la production de ce travail.

La salle suivante (salle 2) [Voir Fig. 4] avait pour thème les grands chantiers de sites métropolitains et d'infrastructures, et était construite autour de trois principaux éléments : de très grandes photographies aériennes, supports de documents d'archives, et une projection cinématographique d'extraits filmiques portant sur les chantiers des grands travaux de l'époque. L'effet était assez saisissant et l'écran incliné de la projection filmique, posé à même le sol, troublait l'équilibre du spectateur. Les grandes photos aériennes présentaient les sites en transformation. Elles étaient commentées et associées à des documents d'archives. En prenant l'exemple de la traversée du centre-ville par la grande voie rapide Ville-Marie (à droite sur ill. n° 4), on pouvait à la fois suivre son tracé précis en dessin et en même temps repérer les éléments de tracé sur la photo aérienne, ces derniers étant mis en parallèle d'esquisses et de vues perspective relatives aux lieux de la traversée, qui permettaient une visualisation des transformations à l'œuvre. Les sources de ces photographies aériennes sont diverses. Il n'existe pas, comme en France, d'IGN qui produit systématiquement des prises de vue aériennes. Ici ce sont plutôt des campagnes privées, auxquelles a participé notamment Armour Landry. La vue aérienne était utilisée ici comme vue « objective » de ces grands sites en transformation, comme le pont Samuel-de-Champlain ou l'île dite Île-des-Sœurs, cette dernière faisant l'objet d'un programme de ville nouvelle, par exemple. Sur cette île, on réalisait en fait un projet de promotion immobilière privée, avec promoteur unique, pour lequel il avait fait appel à Mies Van der Rohe afin de réaliser de très grands immeubles d'appartements, et sa fameuse station-service.

En face, la salle 3 [Voir Fig. 5] – *La ville du futur ? Expo 67 et le contexte international* – était entièrement consacrée à l'Exposition Universelle de 1967, couverte par un unique photographe, Joseph Messana, qui a fait don de ses archives au CCA. Son reportage photographique sur l'exposition était présenté par des caissons lumineux à double face. On découvrait des bâtiments iconiques comme le pavillon du Québec, celui des États-Unis ou de l'Iran, disposés en une sorte de labyrinthe d'images dans lequel déambulait le visiteur. Au détour des caissons on pouvait découvrir des maquettes. Cela rendait compte du paysage architectural créé dans le cadre de l'Exposition Universelle, et permettait aussi d'évoquer l'utilisation massive de la photographie faite en 1967 dans les présentations des divers pavillons nationaux, images photographiques surtout et filmiques aussi. Le pavillon de la Tchécoslovaquie, par exemple, était entièrement aménagé à l'aide d'immenses diaporamas à images changeantes. Dans le catalogue de l'exposition, plusieurs pages de photographies en noir et blanc rendent compte de ces dispositifs de modulation d'ambiance par l'image.

Globalement, la scénographie organisait deux séries de trois salles. Chaque série était organisée de part et d'autre d'une salle centrale, avec des approfondissements dans les salles latérales disposées en symétrie. Dans la première série, *La ville du futur* au centre avec de part et d'autre la ville réelle en transformation : transformation effective d'un côté et expérimentale de l'autre, avec Expo 67.

La série suivante était organisée autour de la salle 4 [Voir Fig. 6], *La conquête et la consolidation du centre. Changement spatial et changement social*, avec une double focale, de part et d'autre de cette salle, sur le centre-ville de Montréal : centre-ville ouest – anglophone [Voir Fig. 7] – et centre-ville est – francophone [Voir Fig. 8] –, le premier dédié aux affaires, le second à la culture. Chacune était consacrée aux projets réalisés, mais aussi non réalisés, qui parfois peuvent tout autant marquer l'imaginaire que ceux réalisés. La salle centrale était aménagée autour d'une très grande maquette, en strates, avec un document intermédiaire, le plan du relevé systématique du centre-ville de Montréal daté de 1942. L'idée de transformer le centre existait déjà dans les années 40 : la production d'un relevé est un préalable à toute transformation majeure. Au-dessus de ce plan du centre-ville, sur un plexiglas, étaient posées les maquettes des grands immeubles qui l'ont transformé, maquettes à l'échelle, superposées à leur emplacement géographique. Sous ce plan imprimé en encre transparente, courait le réseau du métro qui

accompagnait cette densification du centre, matérialisé par des tiges de couleur cylindriques.

Suspendus au-dessus de cette métrique des transformations, des écrans présentaient des reportages photographiques thématiques, comme celui de la mission Dozois cherchant à identifier les îlots insalubres par exemple (ce quartier de Montréal sera détruit en 1958/59 pour accueillir un programme d'habitations modernes). D'autres séquences avaient pour thème la visite du maire Drapeau à l'Expo 67, ou encore les attentats terroristes de 1965 à Westmount, autant d'événements qui avaient marqué l'imaginaire des Montréalais et du Québec en général. Le long du mur, une série d'images était accompagnée d'extraits de textes sur lesquels je reviendrai.

À l'ouest (salle 6) [Voir Fig. 7], du nouveau ! En l'occurrence une transformation massive du centre de Montréal par des immeubles tertiaires et de commerce. Au fond de cette salle était présentée une photographie commandée à Olivio Barbieri, de sa série intitulée *Site Specific Montreal 04*, photographie qui s'inscrit plus largement dans son projet 'Site Specific'. En face, une autre image d'Olivio Barbieri montrait l'est de Montréal et nous permettait de nous projeter dans ces transformations, tant à l'ouest qu'à l'est [Voir Fig. 8] (salle 5).

Olivio Barbieri a adapté son appareil à décentrement de façon à obtenir des zones de netteté très restreintes au milieu de grandes zones floues. Il a utilisé cette technique pour photographier Las Vegas, Rome, etc. Ce procédé permet de mettre en relief les ruptures d'échelle, et produit une dramatisation par la prise de vue, où la ville ordinaire est floutée et les immeubles récents, au contraire très nets, surgissent comme des maquettes. Les effets de cette technique de prise de vue sont bien mis en évidence par un cliché comme celui du gratte-ciel Le Port-Royal (architecte André Blouin).

Je reviens sur cette salle 5 [Voir Fig. 9], consacrée à la consolidation du centre, avec cette série photographique intitulée *Image et imaginaire de la ville* qui, dans mon esprit, rendait compte de ce phénomène de ré-identification des Montréalais à leur propre ville. En effet pendant cette décennie, les Montréalais, à travers l'exposition de 1967, s'ouvraient à l'international. La ville était à la fois le foyer d'une attention internationale, en même temps qu'elle se tournait vers cette scène, tout au long des années 60, au rythme de la révolution tranquille. Cette ouverture s'est opérée simultanément à la transformation du centre, et on observe un phénomène à la fois d'adhésion à cette modernisation métropolitaine et, en même temps, de critique vis-à-vis certains des effets de cette modernisation même, ces effets destructeurs que l'on dirait aujourd'hui créatifs.

Ce phénomène ambivalent est très bien illustré par une photographie anonyme de la Société Saint-Jean-Baptiste, de 1967 : une vue nocturne d'un char allégorique du défilé annuel sur lequel on peut deviner, entre les maquettes géantes de gratte-ciel représentant l'image que les Montréalais avaient de la transformation de leur centre-ville, des petits immeubles d'habitat populaire. Le char est titré : *Montréal ville historique et moderne*. Il traduit bien cette adhésion ambivalente, en même temps que fondamentale, des Montréalais, à la transformation de leur propre environnement. Celle-ci a également très bien été traduite par Melvin Charney, architecte et artiste, dans son ouvrage et l'exposition qu'il avait réalisée au musée des Beaux-arts de Montréal, *Montreal, plus ou moins, plus or minus ?* Il montrait des vues de l'habitat populaire, menacé par ces transformations modernes.

Au-delà de ce terme évocateur, cette notion de ré-identification emprunte aux Smithson une autre idée, celle du caractère inopérant du classement de la grille CIAM traditionnelle (habiter, travailler, se recréer, circuler) qui devait être remplacée par une autre grille, à leurs yeux beaucoup plus attentive à la vie urbaine, et qui allait de la rue, en passant par le bloc et le quartier, à la ville (*house, street, district, city*). Les Smithson ne renonçaient pas pour autant à la séparation des niveaux, aux rues aériennes, et autres artifices. Un phénomène semblable apparaissait à Montréal, avec la création de ce centre-ville à plusieurs niveaux et de cette ville souterraine reliée au métro, produisant d'ailleurs une inversion des valeurs immobilières au bénéfice du sous-sol, les parkings se retrouvant parfois en étage. Cette ville moderne à plusieurs niveaux, telle que commentée par Peter Blake dans la revue *Architectural forum*, cohabitait avec cet attachement à la ville traditionnelle qu'elle n'avait finalement pas détruite. Les destructions seront plus importantes dans les années 70, comme dans ces villes américaines décrites par Mark Rice précédemment.

Pour illustrer cette notion de ré-identification, j'utilisais divers types de photographies. Elles rendaient compte de cette intensification métropolitaine paradoxale, entre densification du centre et dispersion périphérique. Certaines, anonymes, provenaient de l'Office National du Film, montrant le développement des pavillons en périphérie de Montréal, ou plus généralement le développement des banlieues (5^e image en partant de la gauche, *Maisons unifamiliales, juillet 1951*). L'Office National du Film faisait des repérages pour les documentaires de promotion du gouvernement canadien sur la transformation de son territoire.

Parallèlement, illustrant cette intensification métropolitaine paradoxale de la périphérie et du centre, un cliché d'Henri Rémillard montrait la place Ville-Marie et le Boulevard Dorchester. Henri Rémillard est un photographe indépendant ayant beaucoup publié dans la presse quotidienne (ici *La Gazette*).

D'autres photographies étaient signées Armour Landry, notamment celle de La Banque Canadienne Impériale du Commerce (7^e image en partant de la gauche, 1965). Armour Landry était un photographe humaniste, intéressé par l'anthropologie et initiateur de nombreux ouvrages sur l'histoire du Québec, ou sur certaines populations qu'il photographiait puis décrivait dans des textes qu'il confiait à des anthropologues, historiens ou autres spécialistes.

Dans cette salle de l'exposition, j'utilisais l'artifice qui consistait à mettre en parallèle des images de photographes et des extraits littéraires, de romans entre autres, qui rendaient compte par le texte de la perception de cette transformation métropolitaine et d'un imaginaire collectif. Ainsi, un extrait d'*À Perte de temps* de Pierre Gravel était mis en parallèle d'une vue des toits de l'avenue des Pins et de la banque Canadienne Impériale en béton, verre et acier (A. Landry, déjà mentionnée). Pierre Gravel décrit l'étrangeté de ces paysages, tandis que le cliché montre le surgissement spectaculaire de ce gratte-ciel au milieu des toitures d'architecture traditionnelle de l'ouest de Montréal.

Une autre photographie, de Michel Saint-Jean, photographe souvent rapproché de Gilles Vigneault ou de Félix Leclerc pour son témoignage sur le Québec fondamental, montre une *Maison dans le « faubourg à m'lasse »* (3^e image en partant de la gauche, 1963) qui devait disparaître au cours de ces nouveaux chantiers.

Michel Saint-Jean se disait photographe social, rendant compte d'une société, de ses transformations. Cette photographie était associée à un texte de Gérard Bessette, extrait de son roman *La Bagarre*.

Brian Merrett montre quant à lui davantage d'intérêt pour l'aspect patrimonial de l'architecture. Il a photographié par exemple des *Logements expropriés pour la construction de l'autoroute est/ouest* (1971), non pas pour relayer les protestations des 6000 délogés mais plutôt pour témoigner d'une architecture devant bientôt disparaître et qui méritait plus d'attention. Merrett a contribué à des ouvrages sur les belles demeures montréalaises par exemple, et est très proche des défenseurs du patrimoine local.

L'exposition *Les années 60 : Montréal voit grand* a aussi été l'occasion de faire une petite exposition dans l'exposition des photographies de Jeremy Taylor, en symétrie de l'exposition d'Olivio Barbieri (les quatre images de droite sont de lui). Jeremy Taylor, né en 1938, est arrivé à Montréal au milieu des années 60 et ce n'est que plus tard qu'il deviendra photographe, puis technicien, puisqu'il créera un laboratoire à Toronto où il développera les clichés de ses collègues. Il était particulièrement attentif aux confrontations d'échelles (4^e image en partant de la droite, 1967), aux destructions / constructions permanentes à Montréal (1^{ère} image à droite), et son fonds photographique est très riche. Sa vue d'une maison de la rue du Musée et de l'immeuble le Port-Royal (4^e image en partant de la droite) était mise en parallèle d'un texte de Leonard L. Knott, *Montreal, the golden years* (1965).

Un autre photographe, David Miller, était retenu pour l'un de ses premiers projets photographiques, sur le site de la cité Concordia, aux abords des rues Milton et Parc, dont il avait fait des relevés systématiques, comprenant que ce paysage allait bientôt disparaître. Ce fonds photographique est aujourd'hui conservé au CCA. Ses images du quartier Milton-Parc étaient associées à un écrit technique extrait de *Métropole, Cahiers d'urbanisme*, n°3 (1965) dans lequel les services expliquent pourquoi, quand un immeuble montréalais a plus de 44 ans, il a atteint la fin de sa vie et sa démolition doit être envisagée... Blanche Lemco Van Ginkel, une architecte impliquée dans les CIAM et ayant fait une partie de sa carrière à Montréal, m'avait interpellé lors de l'exposition pour me dire qu'elle trouvait malhonnête d'associer cette image et ce texte, alors que celui-ci n'avait pas été écrit en fonction de l'immeuble représenté. Mais c'était bien mon intention que de rendre compte de cet écart entre la perception technique, dite objective, et la manière dont la ville était vécue de manière affective, sensible, par quelqu'un comme David Miller ou les Montréalais plus largement. Une autre photographie de David Miller, extraite du même reportage systématique réalisé sur ce quartier de Montréal et montrant les démolitions rue Hutchison et avenue du Parc, rendait pourtant bien compte des effets de cette perception de la ville distante et statistique, et des transformations locales et brutales que cette perception distanciée pouvait provoquer sur elle.

Notes et références

Peter Blake, « Down Town in 3D », *The Architectural Forum*, vol. CXXV, n°2, sept. 1966, p.33 et suivantes.

Melvin Charney, *Montreal, plus ou moins, Plus or Minus ?*, Montréal, musée des Beaux-arts de Montréal, 1972

André Lortie (dir.), *Les années 60 : Montréal voit grand*, Centre canadien d'architecture, Montréal, Douglas & McIntyre, Toronto, Vancouver, 2004

Un reportage photographique de Jeremy Taylor peut être vu en illustration de l'article : André Lortie, « Montréal 1960, les ressorts d'une réidentification », *Strates* n° 13, 2007, <https://doi.org/10.4000/strates.6083>

A propos de l'auteur

André Lortie est architecte de formation (Université de Montréal), professeur de théorie et pratique de la conception architecturale et urbaine à l'École d'architecture de Paris Belleville et directeur de l'Ipraus/AUSSer. Ses travaux de recherche portent notamment sur l'histoire des villes et de l'urbanisme et la contribution qu'ont apporté les architectes, plus particulièrement en France et en Amérique du Nord.

Figures et illustrations

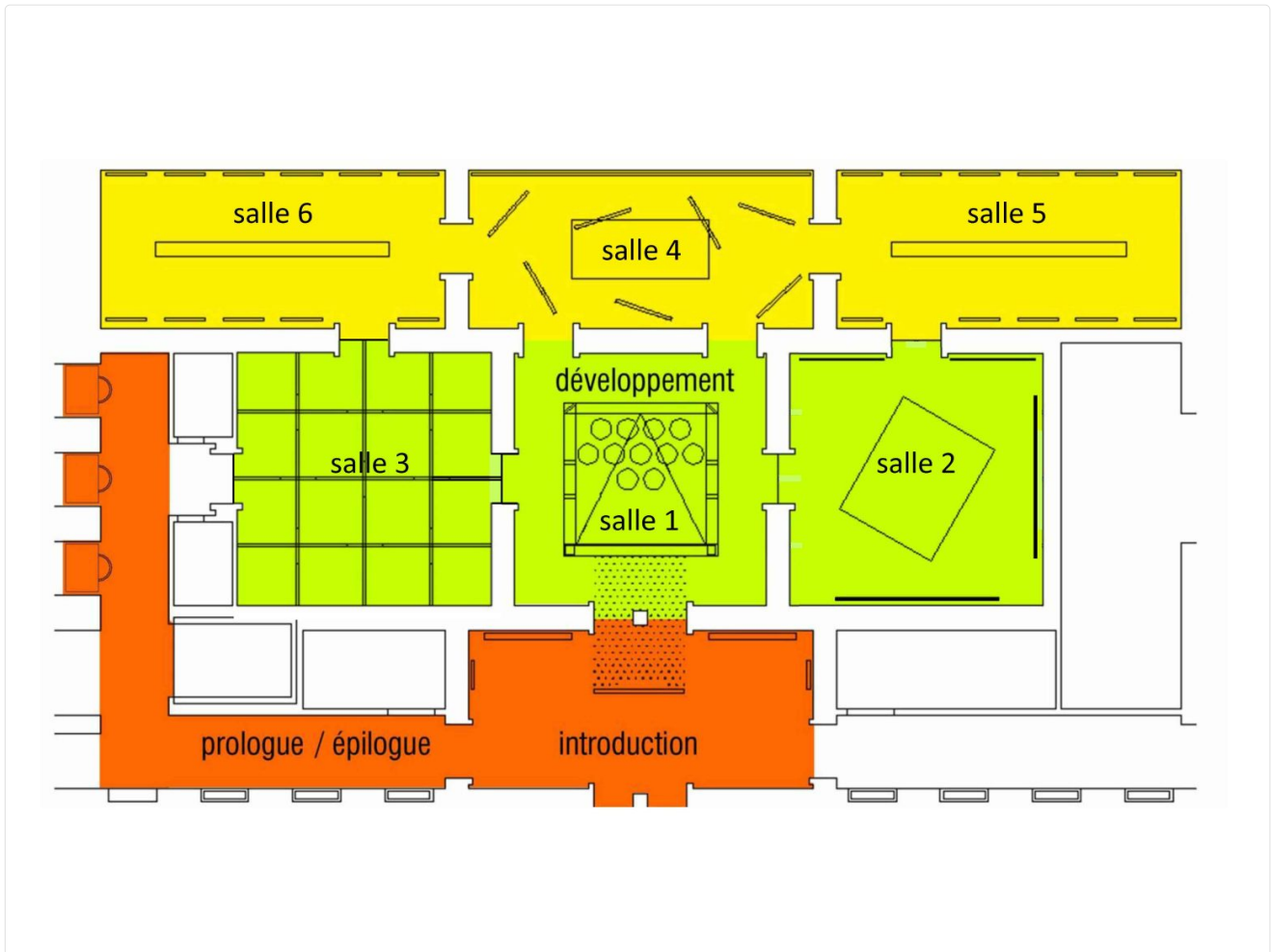


Figure 1:

Lortie & Schall, architectes, Centre canadien d'architecture, « Les Années 60 : Montréal voit grand », plan de l'exposition, avant-projet détaillé, octobre 2003



Figure 2:
Les années 60 : Montréal voit grand, vue de l'exposition, 2004, Photo © CCA, Michel Legendre



Figure 3:
Les années 60 : Montréal voit grand, vue de l'exposition, 2004, Photo © CCA, Alain Laforest



Figure 4:
Les années 60 : Montréal voit grand, vue de l'exposition, 2004, Photo © CCA, Michel Legendre



Figure 5:
Les années 60 : Montréal voit grand, vue de l'exposition, 2004, Photo © CCA, Michel Legendre



Figure 6:
Les années 60 : Montréal voit grand, vue de l'exposition, 2004, Photo © CCA, Alain Laforest



Figure 7:
Les années 60 : Montréal voit grand, vue de l'exposition, 2004, Photo © CCA, Alain Laforest



Figure 8 :
Les années 60 : Montréal voit grand, vue de l'exposition, 2004, Photo © CCA, Michel Legendre



Figure 9 :
Les années 60 : Montréal voit grand, vue de l'exposition, 2004, Photo © CCA, Michel Legendre