Document généré le 4 août 2025 06:59

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire

Autour d'un livre d'images de Luc d'Iberville-Moreau

Luc d'Iberville-Moreau, *Montréal perdu*, Montréal : Quinze, 1977, 184 p.

René Payant

Numéro 8, novembre 1977

URI : https://id.erudit.org/iderudit/40508ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)
1923-239X (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Payant, R. (1977). Compte rendu de [Autour d'un livre d'images de Luc d'Iberville-Moreau / Luc d'Iberville-Moreau, *Montréal perdu*, Montréal : Quinze, 1977, 184 p.] *Lettres québécoises*, (8), 51–53.

Tous droits réservés © Éditions Jumonville, 1977

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

AUTOUR D'UN LIVRE D'IMAGES

de Luc d'Iberville-Moreau

L'art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement, non par des invariants. Il se détermine dans le rapport à ce qu'il n'est pas. Ce qu'il y a en lui de spécifiquement artistique doit être réduit, relativement au contenu, de son autre.

T.W.Ardono

Patrimoine et modernité

En filigrane à travers un éloge de l'époque victorienne Luc d'Iberville-Moreau[1] fait une critique de la modernité, de la « médiocrité visuelle » actuelle de la ville qui est le résultat « du vandalisme, de l'ignorance et de la stupidité ». Choisissant l'exemple du XIXe siècle, à cause de l'abondance des documents photographiques disponibles, il réclame pour l'espace urbain contemporain, au nom d'une « morale sociale », l'hétérogénéité et l'éclectisme qui caractérisaient les propriétés privées et publiques de cette époque victorienne. Son propos ne se réduit pas qu'à l'architecture, résidentielle ou religieuse, mais concerne en outre l'urbanisme car il y est aussi question de scènes urbaines, d'espaces verts et de lieux publics.

Plus qu'un livre, ce dossier photographique se veut une « définition visuelle du mot patrimoine tel qu'il s'applique à l'une des plus anciennes villes de l'Amérique du Nord »[2]. Cette option pour le patrimoine n'est pas prise dans un esprit de nostalgie mais dans le but d'éveiller les consciences devant la disparition grandissante des « témoins » du passé national[3]. Cet avertissement de l'auteur est cependant annulé par les qualités matérielles du recueil : le papier légèrement teinté en beige et l'encre brune de l'imprimerie donnent aux photographies et au texte l'apparence des albums anciens qui attirent le spectateur dans la rêverie[4]. Le ton du texte qui accompagne les cent cinquante-quatre illustrations veut sans doute compenser et prendre la relève.

Défendant la thèse des conservationnistes Luc d'Iberville-Moreau trouve dans l'époque illustrée les qualités qui font de la ville un espace « humain ». Devant la disparition de ces bâtiments et sites anciens c'est l'histoire qui est gommée et entraîne avec elle le caractère national dans l'oubli. Mais cette « allure » de la ville en 1840, « plus grandiose, plus élaborée », qui s'efface aujourd'hui sous les grues des démolisseurs pour faire place à des « édifices dénués de caractère », n'était-elle pas celle des quartiers et des activités de la bourgeoisie ?[5] Jusqu'à quel point est-il justifié de défendre la prolifération des styles « néo- » du XIXe siècle ? L'apparition des nouveaux matériaux de construction n'engendra-t-elle pas aussi des démarches plus novatrices que Montréal, déjà conservatrice et culturellement dominée, ignora au profit d'une architecture plus symbolique, ostentatoire : ce qui alors, selon l'auteur, « n'était pas une faute contre le bon goût »[6] ?

Pour et contre le fonctionnalisme

L'auteur s'attaque à l'esprit actuel de l'urbanisme et on retrouve dans sa critique les griefs que l'on fait déjà depuis un bon moment au *fonctionnalisme*. Généralement on lui reproche d'avoir favorisé, à travers des idées apparemment progressistes, l'idéologie de la classe dominante en lui fournissant les moyens « d'urbaniser la lutte de classes »[7]. Ainsi le classement et l'organisation des fonctions ont produit des villes anonymes, homogènes, massives, inhumaines. « L'évolution rationnelle de la ville » effaça les diversités culturelles et la variété qui étaient la richesse de l'époque victorienne pour aboutir à « l'inadapté, ce symbole de notre temps »[8].

Notons seulement ici que le fonctionnalisme n'est pas en soi une esthétique, mais que, en tant que travail sur l'organisation spatiale et produit des technologies modernes, il comporte des acquisitions qui mettent en cause nos comportements et nos cultures. Devenu ingénieur l'architecte fonctionnaliste s'appuie sur la garantie des techniques pour penser rationnellement l'espace urbain, guidé par l'idée de progrès qui libère ainsi les hommes de plusieurs servitudes d'exécution et de la prolifération d'ornements. Mais si aujourd'hui le fonctionnalisme mérite les reproches sévères qu'on lui adresse c'est qu'il est un exemple de la puissance de récupération du système capitaliste (qu'il contestait) : il est la transformation d'un élément fonctionnel en marchandise fonctionnelle (Monnier).

Rappelons aussi qu'à ses origines, dans les conditions historiques du début du XXe siècle, le fonctionnalisme refusait de reprendre la hiérarchie des structures sociales marquée par les anciennes monarchies. À ce moment-là le fonctionnalisme est fondamentalement et sincèrement réaliste et critique d'une conception statique de l'histoire idéaliste et humaniste. Avant de devenir sous le coup des réactions le fonctionnalisme des riches, d'être faussé et occulté par les pratiques de l'économie capitaliste, de devenir une esthétique, le fonctionnalisme ressortit à l'histoire matérielle[9]. Le contexte politique et socio-économique de l'après-guerre 1914-1918 est déterminant dans le projet fonctionnaliste. L'habitat ouvrier est un des thèmes principaux de son programme, la notion d'économie en est centrale et la pré-fabrication permet des jeux d'assemblages variés à partir d'éléments standardisés. Et encore, s'ajoutent des réflexions en faveur du soleil, de l'hygiène, des espaces verts, des transports en commun et de la circulation.

Le Corbusier, exemple cité par Luc d'Iberville-Moreau, n'est certes pas le meilleur représentant de cet esprit en faveur du prolétariat : il restera plutôt essentiellement *formaliste*. Mais en effet, depuis quand connaît-on le Bauhaus en France ? (Kropp).

Entre le document et l'art

Cette époque de recherches intenses est aussi caractérisée par l'apparition d'un rapport étroit entre l'art et l'industrie. La tentative de collaboration ne fut sans doute pas une réussite totale et sans de profondes contradictions, mais on a alors vu l'art chercher sa spécificité par une insertion dans le social. C'est d'ailleurs l'apport des artistes qui permit à ces formes nouvelles d'architecture et d'urbanisme de donner un caractère humain et esthétique au formalisme sec obligé par l'économie. Aujourd'hui, devant la contestation du fonctionnalisme, au lieu de penser encore à des solutions nouvelles (futurologie), il serait pertinent de reprendre d'une manière critique les suggestions des premiers fonctionnalistes dont les expériences élémentaires furent aussitôt annulées ou déviées. Il est possible encore de vouloir relier l'utile et le beau, sans devoir retourner à la société pré-industrielle.

Le livre de Luc d'Iberville-Moreau semble trop près de ce genre de nostalgie passéiste pour être efficace dans le sens qu'il propose. On peut soupçonner que le ton du livre est *tactique* et que l'auteur est davantage inscrit dans la modernité. Mais c'est la portée du livre que nous voulons évaluer comme *geste social* et non l'option théorique de son auteur.

Le front commun des anti-fonctionnalistes se fait sur la circulation, la disparition des rues, des squares et des parcs. À ce chapitre Luc d'Iberville-Moreau est radical : ces possibilités sont aujourd'hui détruites qui permettaient de réunir les gens, « de leur offrir des objets et des monuments à contempler, des bâtiments qui ne parlent pas du présent mais du passé, toutes choses qui ont la capacité d'apaiser les gens et de les réconcilier tant avec eux-mêmes qu'avec autrui, tant avec le présent qu'avec le passé ».

Lorsque des artistes décident de parler de la rue, du passé, de l'urbanisme, il en va tout autrement. Le dossier photographique de Luc d'Iberville-Moreau reste un document, l'histoire racontée des témoins disparus. Le signifié critique de son livre s'évaporera facilement ; il perdra sa *fonction* et ne conservera que sa *forme*. Ne devenant qu'un signifiant, c'est-à-dire un objet de consommation, un objet d'échange, symbolique, il s'inscrira dans le champ qu'il voulait critiquer. Avec sensiblement la même iconographie, mais avec moins d'homogénéité, un autre geste, social mais artistique en même temps, a réussi à être plus subversif et à faire événement : *Corridart* !

Dans et de la rue

Le 13 juillet 1976, protégés par la police, les employés de la ville de Montréal retirent de la rue Sherbrooke toutes les installations de *Corridart*. C'est sous les ordres du conseil exécutif municipal que le « nettoyage » fut effectué. Malgré les protestations publiques, celles du ministre J.-P. L'Allier et des artistes, en une nuit tout fut balayé. En grande partie les oeuvres furent détruites et le maire Drapeau trouva la rue impeccable le 15 juillet suivant lors de l'ouverture officielle des Jeux olympiques. Prévu au calendrier des manifestations artistiques par le COJO (section Arts et Culture), mais jugé tardivement une manifestation dangereuse à la sécurité publique, *Corridart* n'aura duré que quelques jours. Et c'est très bien car le projet prouva ainsi qu'il était autre chose qu'un musée dans la rue et une célébration.

La rue Sherbrooke est déjà un lieu lourd de sens, surtout dans sa partie ouest[10]. De longue date la section occupée par *Corridart* est réservée à la bourgeoisie sous toutes ses formes : anciennes et riches résidences, clubs privés, édifices commerciaux luxueux, grandes compagnies d'assurance, banques, etc. On retrouve aussi sur cette rue les galeries d'art huppées[11]. De tradition, cette grande rue est aussi réservée aux parades et aux défilés, des monarques en visite aux folkloriques fêtes de la Saint-Jean-Baptiste, lors desquels les gens s'entassent en spectateurs admiratifs. C'est d'ailleurs à l'occasion d'une célébration du patron des Québécois qu'on s'aperçut que la rue pouvait être un lieu tragique.

La rue est chargée de connotations révolutionnaires. Avec *Corridart* cette dimension a surgi soudainement et sûrement au-delà même des prévisions des participants. Tous les artistes ne sont pas responsables de cet événement. On a rapidement reproché à *Corridart* son manque d'unité conceptuelle et stylistique[12], mais nous croyons que c'est précisément à cause de sa diversité, tolérée ou incontrôlable[13], que *Corridart* a déjoué les espérances des organisateurs, est devenu subversif et fut qualifié de fraude. La puissance de quelques individus a provoqué ce détournement, déplaçant l'art vers le social, au milieu d'oeuvres plus inoffensives.

Les trous effrayants

La crise engendrée par *Corridart* relève essentiellement des oeuvres de J.-C. Marsan, P. Richard et L. Ruelland et de celles de M. Charney, respectivement groupées sous les titres *Mémoire de la ville* et *Les maisons de la rue Sherbrooke*. On retrouve dans ces oeuvres les mêmes intentions de dénonciation que dans le livre de Luc d'Iberville-Moreau, mais avec une portée plus pertinente. On doit bien admettre ici que la fonction critique de l'art est plus réelle et efficace que le ton de manifeste du livre d'images *Montréal perdu*.

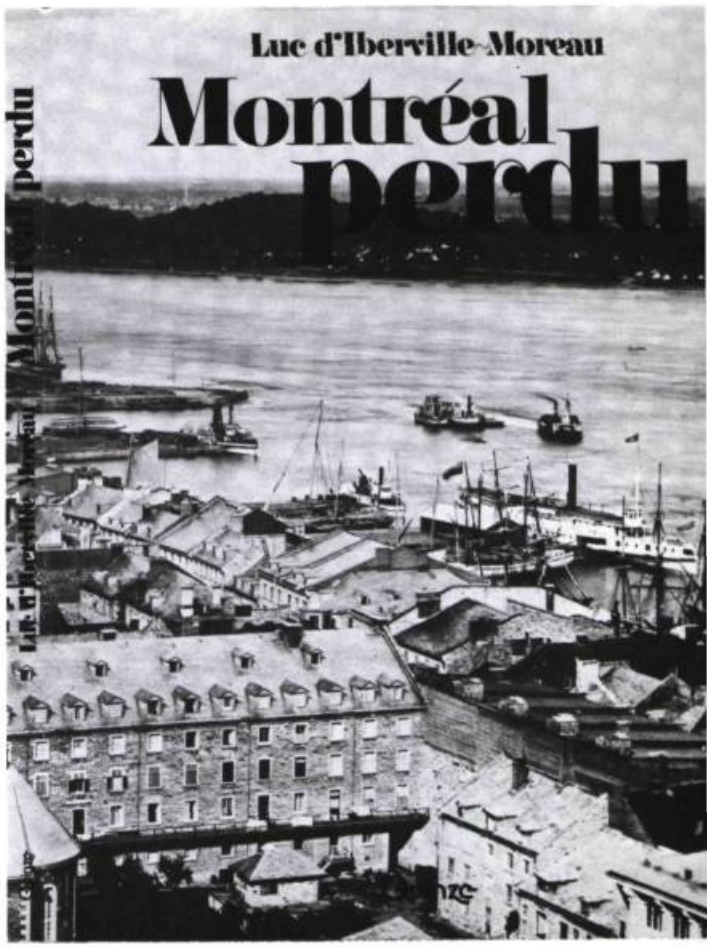
Les documents-témoins ont acquis cette qualité parce qu'ils ont été pris en charge par un discours artistique. Ils ne sont plus que de simples citations regroupées, mais, devenus matériaux d'une autre création, ils sont insérés dans un travail poétique au second degré où ils trouvent leur puissance exacte.

Charney a reconstruit grandeur nature des façades de bâtiments démolis. C'est la réapparition en trompe-l'oeil avoué (cf. les échafaudages visibles) du passé disparu, tel un fantôme, une figure obsédante, avec tous les fantasmes que ce passé véhicule. Quant au groupe, il a accompagné de textes ses montages photographiques d'édifices détruits, de sites et d'histoires de la rue. Les textes dans la rue sont en général de la publicité. Ici ils sont sarcastiques et rappellent directement les absences marquées, dénoncées. Et, comme suprême déictique accusateur, les grosses mains oranges, rappelant le célèbre poster de la première Guerre mondiale (*I want You*), qui pointent vers les lieux victimes.

L'histoire que l'on commente ici est celle de pertes successives. Parlant des mêmes disparitions, Luc d'Iberville-Moreau a une formule heureuse dont il ne tire pas de conséquence : par ces démolitions répétées « nous assistons au viol de la ville ». Comme toute métaphore, celle-ci touche une vérité et est fascinante : la ville se perd, se fait prendre. Si *Corridart* est un danger c'est qu'il est obscène. Insolent comme un graffiti, il court et s'étale tout le long de la rue. L'art fait la rue et montre des trous. Parce qu'il se fait dans la rue il n'a pas la caution de son cadre institutionnalisé, surtout que ce qu'il fait, ainsi hors scène[14], est sauvage et imprévu. Il montre des *accidents* dans la ville, les traces d'un fonctionnalisme actuel qui démantèle le corps urbain, qui répand la mort. Mais la mort côtoie ici le sexe. Dans ces multiples incisions, comme autant de « blessures symboliques », la violence de la technologie laisse le corps béant de partout. Et c'est la sexualité sans jouissance ; la multiplication des zones érogènes et le détournement de leur fonction entraînent dans la confusion et la dispersion la perte et la distorsion des désirs, de toutes les pulsions. Ce que pointe *Corridart* c'est le drame de cette castration et la lutte entre le corps urbain fonctionnaliste actuel comme force de travail de reproduction idéologique et le corps urbain sexualisé, à la fois par cette même technique.

L'art et la politique

Si *Corridart* a fait événement c'est qu'en un même lieu



se sont rencontrés l'art, la technologie, la sexualité, la mort, la société. Et tout a fonctionné, ce fut le disfonctionnement ! C'est-à-dire que la simulation, jeu de feintes entre le discours artistique et le discours social, a été exacerbée. Parce que ces oeuvres ne furent pas que de simples illustrations mais aussi des commentaires, des jugements, « hors contexte » selon les édiles de la ville, leur impertinence a gagné. Des artistes ont crié, instinctivement, se délivrant d'une pulsion affective. Si le cri ce n'est pas encore le langage articulé et la pensée réfléchie, il a cependant la force de résister à l'analyse et il reste un flux, une énergie, troublant l'ordre où il retentit. À côté de cela, *Montréal perdu* n'est qu'un murmure . . ., sans fonction critique véritable car sans fonction poétique moderniste.

René Payant

NOTES

1. Luc d'Iberville-Moreau, *Montréal perdu*, Montréal : Quinze, 1977, 184 p.
2. *Op. cit.* p. 7. Plus loin (p. 11) il définit le « sens du patrimoine (. . .) comme un don, une gage, un dépôt ».
3. National n'a pas ici le sens de « québécois ». Même s'il s'agit de Montréal, l'auteur parle plus volontiers des « Canadiens ».
4. De la nostalgie de ce regard alangui n'est pas loin aussi le « soupir fin de siècle ».