

## Architectures de Montréal, architectures des Amériques

Yves Deschamps

Volume 10, Number 1, Fall 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1023158ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1023158ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française

### ISSN

1492-8647 (print)

1927-9299 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Deschamps, Y. (2009). Architectures de Montréal, architectures des Amériques. *Mens*, 10(1), 9-50. <https://doi.org/10.7202/1023158ar>

# Architectures de Montréal, architectures des Amériques

Yves Deschamps  
Département d'histoire de l'art  
et d'études cinématographiques  
Université de Montréal

Il est ici question de Montréal, qui est née au bout du chemin d'eau qui menait à « la Chine », puis, peu à peu, s'est prise dans le réseau des communications nord-américaines<sup>1</sup>, occidentales, désormais mondiales et indifférentes à l'espace, aux distances, à la réalité qui constitue un pays, un paysage. Il est ici question de Montréal, de sa forme urbaine et de ses architectures, de Montréal et de bien d'autres lieux, mais comment parler de Montréal sans parler de bien d'autres lieux, en particulier, d'autres lieux des Amériques, puisqu'il est impossible de parler de la forme d'une ville sans la comparer, sans la mettre en rapport avec d'autres villes lointaines, peut-être, mais surtout voisines.

La Chine est proche... et nous ne savons pas très bien encore ce qu'est l'Amérique. Colomb avait bien des excuses lorsqu'il prenait la seconde pour la première. En avons-nous encore, nous qui ne savons pas où et quand nous vivons? L'Amérique est en chantier, mais elle se défie des urbanistes et des architectes. A-t-elle raison...?

## Ordonnances

Tout avait bien commencé. Au moment même où l'Europe sort de la clairière médiévale, sûre de ses armes, de ses vaisseaux, de ses

---

<sup>1</sup> Pour simplifier le texte, les mots « nord-américain », « Nord-Américain » et « Amérique du Nord » sont ici employés pour désigner l'ensemble Canada/États-Unis. Ils excluent donc le Mexique qui, bien sûr, fait partie de l'Amérique du Nord géographique.

cartes et de sa géométrie, la Providence bénit son émancipation d'un dernier miracle : un continent à ordonner, un chaos malléable où refaire le paradis perdu.

Dès la Découverte, avant même que l'Amérique ne soit détachée du monde connu, on déroule des plans sur les plages des « Indes ». Gonzalo Fernández de Oviedo décrit en ces termes la première ville espagnole du Nouveau Monde :

De Santo Domingo, je dis que, en matière d'édifices, aucune ville d'Espagne, fût-ce Barcelone, ne la surpasse [...] elle est bien mieux établie, car les rues y sont tellement plus planes, beaucoup plus larges et incomparablement plus droites; parce que, fondée en notre temps, elle fut tracée à la règle et au compas [...] ce qui lui donne grand avantage sur toutes les villes que j'ai vues.

Le texte d'Oviedo est de 1524 (*Historia General y Natural de las Indias*), mais la ville avait été établie en 1502, tout juste dix ans après la découverte de Colomb.

Encore plus explicites, les *Ordenanzas*, édictées par Philippe II d'Espagne en 1573, pour « la découverte, le nouveau peuplement et la pacification des Indes ». Dans ce traité de bon gouvernement et de planification extraordinairement exhaustif et détaillé, il est prescrit que la ville soit tracée « au cordeau et à la règle » à partir de la *Plaza Mayor*; que celle-ci soit rectangulaire; que quatre rues principales partent du milieu de chacun de ses côtés; que, de chaque angle de la place, partent huit autres rues dans le prolongement de ses côtés, etc. Il résulte de ces règles un plan en damier qui sera appliqué, durant toute l'époque coloniale et même au-delà, dans toutes les cités de fondation hispano-américaine là où la topographie le permettra.

Ce respect du plan est singulier lorsqu'on sait quelles libertés les colons prennent avec les autres parties des *Ordenanzas*. Autant que la langue castillane, la foi catholique et les divers métissages, la *Plaza Mayor* et la trame coloniale définissent l'Amérique espagnole et sa civilité. Elles définissent aussi, dès sa naissance « en notre temps », les Temps modernes, la perfection d'un monde lavé de toutes les erreurs du passé : la modernité. Celle-ci est-elle consubstantielle à l'américanité?

La fin du XVIII<sup>e</sup> siècle est un autre temps « moderne » dans tout le monde atlantique. Sans doute, la foi et la naïveté de 1492 ont-elles subi bien des épreuves. Les maîtres du monde ne sont plus à Madrid ou à Vienne, mais à Paris et à Londres, dont les entreprises et mésaventures nord-américaines hantent encore l'histoire et les mythes du Canada.

Thomas Jefferson (1743-1826) est une figure remarquable de ce temps. Virginien, mais aussi cosmopolite, il a contribué de façon remarquable à « faire » le premier État indépendant des Amériques et la première république au sens contemporain, mais il aura aussi modelé son territoire physique comme personne n'avait pu le faire avant lui, comme personne, peut-être, ne pourra plus jamais le faire.

Il n'est pas seul dans cette entreprise. On a démontré qu'elle était « dans les astres » de l'époque<sup>2</sup>, et le découpage régulier d'un territoire est probablement dans les gènes de l'humanité avant même les colonies grecques ou Teotihuacan. En Amérique britannique, les exemples de planification géométrique régulière ne manquaient pas, dont le plus connu, à l'époque, était sans doute le plan de William Penn pour Philadelphie. Mais Jefferson accorde une place essentielle à l'aménagement du territoire et à l'architecture parmi les arts utiles au citoyen dans la construction et la gestion de la république. Il pratique lui-même ces disciplines en amateur éclairé, conformément à un idéal d'autonomie et d'autosuffisance répandu, en cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, parmi les élites de l'Occident.

En 1785, Jefferson patronne l'adoption par le Congrès de la *Land Ordinance*. Elle concerne les terres situées à l'est du Mississippi (Old West), mais ses effets finiront par s'étendre à la plus grande partie du territoire actuel. Or, si l'Old West est assez bien connu à l'époque, l'espace compris entre le Mississippi et le Pacifique est

---

<sup>2</sup> André Corboz, « Les dimensions culturelles de la grille territoriale américaine », *Journal de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada*, vol. 28, n<sup>os</sup> 3-4 (2003), p. 63-68.

essentiellement inexploré. En outre, il n'appartient pas encore aux États-Unis.

Ceci n'arrête ni le Congrès ni Jefferson, dont les principes démocratiques exigent pourtant le consensus de la population d'un territoire pour l'inclure dans l'Union. De toute évidence, l'Amérique est une *tabula rasa*, un « désert » destiné tout entier à une expansion qui n'a encore rien d'une évidence. Cette *tabula rasa* politique est aussi traitée comme un espace abstrait, sans particularités climatiques ou géographiques. La *Land Ordinance* la découpe uniformément et arbitrairement selon un damier de townships carrés et contigus de 6 milles de côté, eux-mêmes divisés en 36 sections carrées égales d'un mille de côté.

Jefferson connaissait-il la législation urbaine des *Ordenanzas* de 1573? C'est tout à fait possible, mais au-delà d'une ressemblance géométrique superficielle et du désir commun d'ordonner le chaos, les différences sont importantes.

En 1800, il écrit : « Je considère les grandes villes comme pestilentielles pour la moralité, la santé et les libertés de l'homme. Certes, elles nourrissent quelques arts élégants, mais les arts utiles peuvent fleurir ailleurs et je préférerais, pour ma part, une moindre perfection dans les arts jointe à plus de santé, de vertu et de liberté<sup>3</sup>. » Les *Ordenanzas* projettent une colonisation urbaine, une *civilisation* méditerranéenne. Elles n'ont rien contre les « grandes villes » qui en sont les pivots. L'homogénéité du damier urbain permet et prévoit une expansion qui s'est fréquemment réalisée. Ses rédacteurs « voient » une ville espagnole concrète, avec ses rues, ses places, ses maisons, ses piétons et ses cavaliers, ses marchés et ses fêtes...

Jefferson connaît bien les grandes villes. Il a séjourné à Paris, à Londres. De la première, il apprécie les « arts élégants », de la seconde, rien. Jefferson, il est vrai, n'est pas très objectif à l'égard de sa métropole coloniale. Dans l'opposition qui se creuse entre la France physiocrate

---

<sup>3</sup> Cité par Eyer Robert Coates Sr, *Thomas Jefferson On Politics & Government*, <http://etext.virginia.edu/jefferson/quotations/>, 1996. (Traduction de l'auteur.)

et la Grande-Bretagne industrielle, entre l'ordre versaillais et le chaos londonien, l'aristocrate virginien opte pour une ruralité ordonnée, plus saine, à ses yeux, physiquement, moralement, politiquement. La nouvelle république possède, fort heureusement, des moyens territoriaux sans limites pour réaliser cet idéal de « santé, de vertu et de liberté » que la grande ville ne saurait abriter. Ce sera l'idéal de la *Frontier* vers laquelle les États-Unis resteront tournés jusqu'au début du xx<sup>e</sup> siècle.

Le Nord-Est n'y croit que dans la mesure des profits qu'en tirent ses industries. New York, par exemple, ne voit rien de malsain dans la grande ville britannique. Elle va simplement profiter du vide « américain » de Manhattan pour y mettre de l'ordre.

*Nieuw Amsterdam* avait poussé au bout de l'île, autour de son canal, protégée par un mur du côté nord. New York saute le mur et commence à s'étendre le long d'un chemin rural : Broadway. En 1807, elle se donne un plan qui a, en commun avec l'*Ordinance*, sa régularité et sa totale indifférence au terrain et au plaisir de la ville. L'historien John W. Reps cite les commissaires chargés du plan :

...l'un des premiers objets à retenir [notre] attention fut la forme des affaires et la manière convenable de les conduire. En d'autres termes, fallait-il s'en tenir à des rues droites et orthogonales ou adopter quelques-unes des soi-disant améliorations, ronds-points, ovales, étoiles qui, sans doute, embellissent un plan, quels qu'en soient les effets sur la commodité et l'utilité. [...] une ville est composée avant tout des maisons des gens, et [...] les maisons aux murs droits et à angles droits sont les moins coûteuses à bâtir et les plus commodes à habiter<sup>4</sup>.

Reps juge sévèrement ce non-plan purement utilitaire et spéculatif, mais constate son succès. Le prestige de New York, joint à la rapidité de l'urbanisation de l'Ouest et au manque de personnel compétent, va assurer la multiplication du damier urbain sur tout le territoire. Dans l'Ouest, l'*Ordinance* de 1785, pensée comme un cadre agraire, a si bien labouré la prairie que la ville ne peut que suivre ses ornieres.

---

<sup>4</sup> John W. Reps, *The Making of Urban America*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 297. (Traduction de l'auteur.)

Chicago est l'exemple canonique du *boomtown* : 350 habitants en 1833; 300 000 en 1870. En 1890, elle est la deuxième ville des États-Unis avec 1 100 000 habitants. Elle occupe quelques carrés de la grille qui sont simplement subdivisés pour créer des rues et des lots urbains de dimension convenable, et continue à s'étendre sur ce schéma sans autre forme de procès ni fantaisie jusqu'au début du xx<sup>e</sup> siècle.

Faut-il nommer américanité cette course folle vers l'Ouest, cette ordonnance primaire, ce bricolage pressé et pragmatique qui laisse constamment à l'avenir le soin de réparer les cicatrices du présent? Outre ces cicatrices qui ne sont pas toujours réparables et encore plus rarement réparées, il est certain qu'il a laissé des habitudes fortement ancrées dans la culture nord-américaine.

Doit-on s'étonner que les villes canadiennes suivent une logique analogue? Certes, le Canada et les États-Unis se réclament d'idéaux politiques opposés, mais ils sont de même souche. Émancipés de la tutelle britannique, les États-Unis n'en sont pas moins peuplés de Britanniques et ne continueront pas moins de puiser en Grande-Bretagne la majorité de leurs immigrants au cours de tout le xix<sup>e</sup> siècle. Quant aux colonies britanniques du nord, celles des provinces atlantiques et le Haut-Canada, c'est de Nouvelle-Angleterre que vient leur population de loyalistes. À Montréal, les Britanniques sont majoritaires durant toute la première moitié du xix<sup>e</sup> siècle.

Le bourg français de Montréal avait sans doute eu, dans ses débuts, la même allure bricolée de *boomtown* et d'avant-poste que les établissements de l'Ouest états-unien. Il avait été, en quelque sorte, le Chicago de la colonie française, puis s'était pétrifié à l'intérieur d'une enceinte à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle. S'était-il américanisé? Il faudrait plutôt parler d'une harmonisation progressive avec les pratiques contemporaines de la France de l'Ouest sous l'autorité des gouverneurs militaires, hommes de norme et d'uniforme.

La conquête britannique ne change pas d'emblée le destin et le rôle économique de la ville. Mais les techniques militaires ont évolué, et la mentalité britannique, appuyée sur l'expérience de la Nouvelle-

Angleterre, est plus favorable à un développement économique local complet. À New York, le mur néerlandais (Wall Street) avait été rasé en 1699. L'enceinte française de Montréal tombe un siècle plus tard. Désormais – la frontière de 1789 n'y changera pas grand-chose –, l'Amérique du Nord devient, du point de vue de la ville et de l'architecture, un marché commun.

Amorcé sous le régime français, l'embourgeoisement de la ville close s'accélère. Montréal devient de plus en plus marchande et financière tandis que les classes moins fortunées, francophones pour l'essentiel, s'éparpillent dans les faubourgs de l'est, de l'ouest et du nord. Ici, pas de *Land Ordinance*, pas de townships carrés. Les terres ont été divisées en lots agricoles le long des rangs et des côtes. On se contentera de les subdiviser au rythme de l'urbanisation.

Dans le bourg, le bâti s'était établi en périphérie d'îlots approximativement carrés, selon la pratique urbaine habituelle en Europe et dans la plupart des colonies américaines : c'est la disposition prévue dans les *Ordenanzas*. La géométrie des faubourgs adopte la nouvelle pratique britannique de lots étroits et profonds alignés dos à dos le long de rues nord-sud<sup>5</sup> et groupés en rectangles allongés.

À l'échelle du piéton urbain, la ressemblance avec les autres villes nord-américaines est presque totale : même régularité centrifuge, même caractère semi-rural, même « urbanisme » d'arpenteur qu'à New York ou Chicago. Ici comme là-bas, le vite fait devient la norme qui se perpétuera sans états d'âme jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

## Montréal britannique

Est-ce un hasard si les premières années du régime britannique correspondent à un changement de sens du mot architecture? Montréal en recevra les échos par l'intermédiaire de sa nouvelle métropole qui joue un rôle décisif dans cette mutation. Jefferson, que nous avons évoqué plus haut, est un bon exemple des passions que l'architecture

---

<sup>5</sup> Il s'agit du « Nord » montréalais, qui est en réalité plus proche du nord-ouest.

pouvait susciter dans l'univers britannique, où la liberté de choix religieux et politique s'affiche, entre autres, par celui d'un vocabulaire architectural historique censé lui correspondre.

Le Montréal franco-catholique avait eu des traditions plus consensuelles. La modestie des moyens techniques disponibles dans la colonie et la culture des bâtisseurs – artisans, clercs ou ingénieurs militaires –, ne prédisposaient pas à la remise en question des pratiques établies. Aussi, la décision de confier la conception et la réalisation de la nouvelle église paroissiale (1824 et 1829) à un architecte new-yorkais d'origine irlandaise, James O'Donnell, souligne un changement que confirment les décisions esthétiques de l'architecte lui-même.

Pour employer le vocabulaire de Denise Scott-Brown et Robert Venturi, on pourrait qualifier Notre-Dame de « *decorated shed*<sup>6</sup> ». Sa technique de construction est celle des grandes structures utilitaires : granges, magasins, hangars. Tournant le dos au classicisme traditionnel du régime français et de l'Église catholique, elle ne s'identifie comme monument religieux que par la qualité de son appareil et par un mince décor néogothique associé au christianisme par l'imaginaire romantique. Le travail postérieur de l'architecte Victor Bourgeau a conféré à l'intérieur de la basilique une chaleur qui reflète une tout autre étape de l'aventure néogothique et la rapproche, d'une certaine manière, des décors de bois peint des églises du régime français, mais, en 1829, son austérité et son chevet plat durent surprendre les fidèles autant que ses dimensions inouïes.

Sur ce continent, Notre-Dame inaugure une nouvelle ère architecturale. Son néogothique encore raidi par les réflexes classiques fait, à l'époque, figure de nouveauté. Notre-Dame est britannique par son recours à la notion, nouvelle à Montréal, d'équivalence entre un « style » historique et une identité. À partir de là, Montréal connaîtra bien d'autres vocabulaires historiques introduits en Amérique par sa bourgeoisie britannique. Les architectes qui les mettent en œuvre

---

<sup>6</sup> Robert Venturi, Denise Scott-Brown et Stephen Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, MIT Press, 1972, 188 p.

sont eux-mêmes des professionnels autonomes, formés, la plupart du temps, en Grande-Bretagne.

Au milieu du siècle, le marché des matériaux joue sa large part dans l'uniformisation des deux côtés de la frontière. L'usage de la « pierre grise » de Montréal ayant été réduit par le dumping de briques en provenance de Grande-Bretagne, Montréal cesse vite d'être une ville de pierre. En 1900, elle est déjà rouge, comme ses sœurs états-uniennes et britanniques. Elle adopte aussi, pour la plupart de ses édifices, la couverture en terrasse répandue dans les villes britanniques depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle et exportée très tôt en Nouvelle-Angleterre.

Anglo-américaine dans ses édifices, Montréal le devient rapidement dans son tracé. Le non-urbanisme de New York et de Chicago que nous avons évoqué plus haut est la conséquence logique de la démocratie municipale qui règne en Amérique du Nord. En revanche, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les modèles opposés qui apparaissent en Europe sont tous issus de sociétés en voie d'industrialisation, mais dirigées par des régimes « forts ». Le Paris du Second Empire et du baron Haussmann (1852), la Vienne impériale (1857), la Barcelone royale (1859), doivent leur transformation à des monarchies autoritaires. Ils jettent les fondements de la planification urbaine centralisée et pluridisciplinaire que le XX<sup>e</sup> siècle nommera urbanisme en 1910.

Aux États-Unis, les premières voix qui s'élèvent pour critiquer le pragmatisme simpliste et monotone des quartiers neufs et des *boomtowns* de l'Ouest sont inspirées par le romantisme britannique et par le développement des parcs urbains en Grande-Bretagne. Les deux principales figures de ce mouvement, Andrew Jackson Downing (1815-1852) et Frederick Law Olmsted (1822-1903), séjournent toutes deux en Angleterre en 1850. C'est là que Downing rencontre l'architecte Calvert Vaux, qui l'accompagne aux États-Unis et qui deviendra son collaborateur à l'occasion du concours pour Central Park, à New York, qu'ils remportent en 1858.

À peine quelques années plus tard, des Montréalais lancent une campagne pour l'acquisition des terrains qui formeront le parc du

Mont-Royal. En 1874, son dessin sera confié au même Olmsted. Cette opération, remarquable dans le contexte de l'époque, illustre, d'une part, la vitesse de propagation des idées et des événements à travers le continent; de l'autre, les forces et les faiblesses d'un développement urbain basé sur le consensus (on pourrait le qualifier de « jeffersonien ») de la bourgeoisie essentiellement anglophone qui règne sur la ville. En 1860, cette bourgeoisie est locale et « citoyenne ». Elle partage le culte britannique de la nature et du jardin. Pour la gloire de l'Empire, pour son propre agrément et pour l'élévation de la valeur de ses propriétés du Mille carré, elle est prête à des dépenses substantielles, et sait où trouver les compétences capables de réaliser ses idéaux. Qu'en sera-t-il lorsque ces conditions ne seront plus réunies?

Aux États-Unis, la guerre civile qui prend fin en 1865 marque un tournant majeur dans l'histoire du pays. Sauf dans les mythes, les États-Unis ne sont plus l'austère république rurale de Jefferson. La fin progressive de la marche à l'Ouest et le développement industriel accumulent, dans les métropoles industrielles, des foules immigrantes bigarrées, moins exclusivement britanniques ou nord-européennes, moins solubles dans le proverbial *melting pot*. Sûre de sa puissance économique et de son territoire, l'Union peut se retourner sans complexes vers l'Europe que la facilité accrue des voyages transatlantiques met à la portée de ses élites. Ce qui, dans un pays pionnier, avait pu passer pour de la frugalité simple et honnête devient indigence dans la première puissance industrielle du monde. À cet égard, le succès des architectes états-uniens formés à l'École des Beaux-Arts de Paris est significatif.

Désormais en mesure d'acheter les « arts élégants », les industriels du Nord-Est ne s'en privent plus, et des architectes intelligents et opportunistes, comme Daniel Burnham (1846-1912), leur proposent des reflets de la Ville Lumière à l'occasion de la World's Columbian Exposition de 1893, puis des plans de Washington (1901) et de Chicago (1909), qui assurent le succès de l'académisme parisien auprès des élites états-uniennes pour quelques décennies.

Montréal n'est pas longue à s'aviser du changement de climat politique et culturel. En 1908, la jeune Association des architectes de la province de Québec (AAPQ, fondée en 1890) propose à la ville un plan élaboré par son Comité d'améliorations municipales (Committee for Civic Improvements). Celui-ci comprend, entre autres, Percy Erskine Nobbs (1875-1964) et Jean-Omer Marchand (1873-1936). Il est présidé par William Sutherland Maxwell (1874-1952). Nobbs et Marchand sont des anciens de l'École des Beaux-Arts de Paris, proches de la City Beautiful. Leurs propositions seront hygiénistes, mais surtout ordonnées à l'embellissement de la ville suivant les principes haussmanniens et « washingtoniens ». Elles comprennent plusieurs avenues, dont quelques diagonales visant à briser la monotonie de la trame et à créer des perspectives élégantes, dignes de la métropole en pleine expansion d'un Canada qui sera bientôt majoritairement peuplé de citoyens.

### « *American System*<sup>7</sup> »

En 1867, la Grande-Bretagne amorce son retrait du jeu nord-américain, laissant derrière elle un Canada encore disparate et incomplet. Montréal est le centre d'où rayonnent ses voies d'eau et de terre, le siège de ses industries, de ses institutions financières, la résidence de ses élites économiques, le cœur problématique d'une identité à inventer, pleine de contradictions, de calculs, de non-dit.

Sous le régime colonial, le Canada avait pu s'identifier à une civilisation supranationale dont les succès servaient de modèle politique, militaire, scientifique, technique, économique à tout l'Occident. Le retrait progressif de la protection britannique impose à la Confédération une nouvelle conscience des réalités continentales. Une telle mutation n'est jamais chose aisée. Elle l'est moins encore dans une société que ses préoccupations habituelles et la politique

---

<sup>7</sup> Plusieurs auteurs, dont Jeffrey W. Cody (voir note suivante), emploient ce terme pour désigner la forme particulière d'industrialisation qui se développe aux États-Unis au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

coloniale ont mal préparée à l'autonomie et à la création. Le retrait de l'autorité coloniale rend désormais plus évidente l'essentielle unité des cultures nord-américaines. Comment faire face à l'expansion états-unienne sans reproduire le modèle états-unien?

De l'autre côté de la frontière, l'Ouest immense se stabilise et rivalise avec la Nouvelle-Angleterre dans la production de richesse et de puissance ainsi que dans la construction de l'identité nationale. Simultanément, le pays cesse d'être absorbé par son horizon pionnier. Son élan de conquête, ses intérêts culturels dépassent rapidement les limites du continent. Le monde entier prend acte de l'avènement d'une nouvelle puissance impériale qui, bien entendu, commence par revendiquer les Amériques comme sa chasse gardée, mais ne s'en tiendra pas là.

Dans une économie industrielle comme celle du Nord-Est américain, celui qui produit les matériaux détermine les méthodes de construction, et donc les formes générales. De plus en plus souvent, le détail du décor architectural échappe à l'artisan et à l'architecte pour relever de l'initiative et du goût du dessinateur industriel. Or les tôles embouties et profilées, les moulures de bois et de plâtre et autres ornements essentiels au décor de la rue montréalaise de 1900 sont dessinés et produits en masse de l'autre côté de la frontière ou, à tout le moins, suivant des modèles états-uniens, puisque c'est aux États-Unis que réside le génie de l'outillage et de la production en masse.

C'est là que se structure, à partir des années 1870, la formidable machine de guerre qui va déplacer tous les fronts de la technique et de la culture dans le monde. La première victime en sera la Grande-Bretagne, concurrencée dans son rôle d'ingénieur universel et d'exportateur mondial de techniques. À plus long terme, ce déplacement achèvera, au profit des entreprises états-uniennes et de l'État qui les appuie, la puissante mutation des cultures amorcée par la Grande-Bretagne un siècle plus tôt.

L'historien Jeffrey Cody situe autour de cette date les débuts d'un vaste mouvement qui trouve ses racines dans la colonisation interne des États-Unis – le paysage construit de l'Ouest a été largement préfabriqué dans l'Est et expédié par chemin de fer – puis prend conscience de sa propre existence à l'occasion des expositions de 1876 (Philadelphie) et de 1893 (Chicago)<sup>8</sup>. Le moteur essentiel de ce mouvement est le complexe sidérurgique et ferroviaire. Lancées par la demande du rail et stimulées par la guerre civile, les fonderies états-uniennes ont besoin de débouchés. Les deux expositions leur serviront de vitrine, et le monde entier sera bientôt informé du potentiel états-unien de solutions à des problèmes divers (transports, constructions industrielles).

Aucune des composantes du système n'est nouvelle : l'Angleterre a inauguré le complexe charbon-acier et la préfabrication métallurgique lourde dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, les expositions universelles en 1851. La supériorité des industries états-uniennes leur viendra de ressources abondantes et bon marché, de leur organisation supérieure et de l'intensité de la concurrence à l'intérieur même des États-Unis. L'expérience accumulée fera le reste.

Les premières exportations états-uniennes ont lieu dans le domaine des grandes structures ferroviaires : ponts, viaducs. Elles touchent peu le Canada, dont les chemins de fer sont encore fortement contrôlés par le capital britannique et dont les ingénieurs possèdent une expérience égale sinon supérieure.

Les bâtiments entrent en jeu dans les années 1880, lorsque Chicago, en proie à une intense spéculation foncière, invente un nouveau mode de construction rapide et sécuritaire basé sur une armature de poutres d'acier rivetées. L'électrification urbaine permettant l'ascenseur et facilitant l'éclairage de vastes surfaces de planchers s'y ajoutent, autorisant des hauteurs et des volumes sans précédent qui vont devenir, pour le monde entier, l'image prestigieuse de la ville « américaine », la ville des gratte-ciel.

---

<sup>8</sup> Jeffrey W. Cody, *Exporting American Architecture, 1870-2000*, New York, Routledge, 2003, 205 p.

Par ailleurs, les grands industriels que la guerre civile a promus au rang de soutiens de l'État fédéral ne se sentent plus astreints à la discipline puritaine de leurs devanciers. Puissants parmi les puissants, ils revendiquent pour eux-mêmes et pour leur pays, les signes conventionnels de la puissance. Admirés pour leurs succès techniques et financiers, ils entendent l'être tout autant pour leur culture parmi les élites du Vieux Continent. Cela exige, entre autres choses, des édifices, des villes dignes de leurs revenus et de leurs ambitions. Ceux des États-Unis le sont déjà dans l'ordre de l'abondance spatiale, du confort, de l'hygiène, de l'efficacité, de l'ingéniosité technique. Il leur manque l'art, l'architecture, la qualité traditionnelle, qui demeure le privilège des académies et des écoles européennes. Bref, le pragmatisme brutal de Chicago ne leur suffit plus, il leur faut le vernis culturel de Paris.

Cela exige des hommes de confiance, des garanties sociales et professionnelles, des diplômes qui manquent notoirement dans le pays où le titre d'architecte a été, jusque-là, en vente libre et l'architecture considérée comme un artisanat. Partis de loin, les États-Uniens rattrapent vite leur retard. En 1857, quelques architectes de New York fondent l'American Institute of Architects (AIA)<sup>9</sup> qui obtient pour ses membres l'exclusivité du titre d'architecte que le Royal Institute of British Architects (RIBA) n'obtiendra qu'en 1938, l'Ordre des architectes français en 1940.

En 1855, un premier États-Unien, Richard Morris Hunt, revient à New York avec un Prix de Rome, la plus haute distinction décernée par l'École des Beaux-Arts de Paris. Il établira la tête de pont d'une véritable colonisation parisienne des grandes villes. Mais l'adhésion à la méthode et à l'esthétique de l'école française se fera dans l'ordre universitaire états-unien de la Ivy League. En 1868, le

---

<sup>9</sup> En 1867, l'AIA inscrivait dans ses statuts : « L'objectif de cet institut est de regrouper en une confrérie les architectes du continent... » (Traduction de l'auteur.) Aujourd'hui, l'AIA est au centre d'une grande entreprise de normalisation des qualifications professionnelles à l'échelle des Amériques.

MIT ouvre la première école d'architecture universitaire, bientôt suivie par Cornell (1871).

Paradoxal dans une perspective américaniste, cet épisode « parisien » qui dure jusque dans les années 1920 est pourtant le tremplin de l'architecture états-unienne. À partir de là, elle accomplit son émancipation finale par rapport à la tradition britannique pour apparaître dans le grand jour cosmopolite des publications architecturales en pleine expansion.

Des États-Uniens (l'architecte Frank Lloyd Wright, le penseur de la ville Lewis Mumford) voient le succès des Beaux-Arts dans le Nouveau Monde comme une trahison un peu honteuse de la modernité américaine. Des Européens (Le Corbusier) s'étonnent que le « pays de toutes choses ouvertes et de toutes choses possibles<sup>10</sup> » souffre de « déficience de l'imagination architecturale<sup>11</sup> ». Mais – est-ce un hasard? – les architectes états-uniens les plus libres (Richardson, Sullivan) sont des « retours d'Europe » où ils ont fréquenté l'École des Beaux-Arts, mais aussi vu et entendu bien d'autres choses. Dorénavant, pour le meilleur et pour le pire, l'architecture moderne devient une affaire transatlantique.

Ce qui est possible aux architectes de grandes firmes productrices et installatrices de structures d'acier « clé en main » à Buenos Aires ou à Tokyo sera un jeu d'enfant à Montréal, où la culture urbaine est déjà proche de celle du Nord-Est états-unien. Souvent, l'occasion première est fournie par la construction de la succursale locale d'une société états-unienne, comme la New York Life Insurance Company qui confie son édifice de la place d'Armes (1887) à la firme new-yorkaise Babb, Cook & Willard. Les hommes d'affaires canadiens, de plus en plus liés à des intérêts états-uniens, ne manquent pas d'être impressionnés par l'efficacité et la qualité des services intégrés fournis par les grandes sociétés de construction de New York ou de Boston.

<sup>10</sup> Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris, Gonthier, 1965 (1937), p. 49.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 70.

Ils n'en trouvent pas l'équivalent sur place. Pourtant, une certaine effervescence architecturale existe dans la métropole, en ce troisième quart du XIX<sup>e</sup> siècle.

La fréquence et la facilité des communications, la présence d'architectes états-uniens sur la scène montréalaise et la circulation facile des images photographiques rendent désormais les échanges architecturaux constants et immédiats entre Montréal et les grandes villes du Sud. Ainsi, leur phase « parisienne » ne pouvait manquer de toucher la ville. Les mêmes causes produisant les mêmes effets, ce sont aussi les besoins de service de la finance, du commerce, de l'industrie qui commandent la naissance d'une architecture institutionnalisée. Nées elles-mêmes des besoins immédiats de la mine et du rail, les écoles d'ingénierie inaugurent les premiers enseignements universitaires : à l'École polytechnique (1873) la section architecture devient autonome en 1909; à l'Université McGill, l'École d'architecture est fondée en 1896. En 1890, l'Association des architectes de la province de Québec (AAPQ) obtiendra bientôt pour ses membres l'exclusivité du titre d'architecte et de la pratique dans la province.

Mais alors qu'aux États-Unis, la profession architecturale bénéficie d'un marché interne dynamique et du rayonnement extérieur des industries nationales, celle du Canada pense d'abord à barrer la route à une concurrence menaçante. Pour ce faire, on emploiera divers arguments architecturaux et urbanistiques (hauteur excessive des bâtiments, sécurité douteuse), mais ils résistent mal à la logique des donneurs d'ouvrage et à l'évidente supériorité des architectes états-uniens dans l'ordre de la gestion, de la technique et même de la qualité esthétique.

À Montréal, la concentration des bureaux des grandes sociétés dans l'ancienne ville close en fera le premier secteur à ressentir l'influence du nouvel empire qui règne sur les Amériques. Ses rues étroites, pensées en fonction de constructions d'un à trois niveaux sont déjà encaissées par des édifices administratifs et commerciaux de quatre à huit niveaux rassemblés là par le prestige du lieu et la lenteur des déplacements. Au tournant du siècle, le premier code

complet du bâtiment limite la hauteur des édifices à 130 pieds (environ 40 mètres), ce qui correspond à dix niveaux. On est loin des tours de New York qui atteignent le double ou de Chicago où des hauteurs semblables sont déjà atteintes dans les années 1880, mais la technique est prête pour le jour (1929) où cette limite sera abolie. Montréal entre dans le nouveau siècle en phase avec ses sœurs états-uniennes. Elle aussi se compose désormais d'un centre-ville en hauteur, entouré par une mer de résidences de plus en plus dispersées le long de rues larges et rectilignes qui n'attendent que l'automobile pour s'étaler encore davantage.

## **Identités**

Montréal reste la métropole du Canada pendant la première moitié du *xx<sup>e</sup>* siècle. Durant ces années marquées par deux guerres mondiales et une crise économique majeure, la construction montréalaise passe par des alternances d'activité et de torpeur, mais les contextes, occidental et local, rendent cette période particulièrement intéressante dans le domaine de la critique architecturale. La question de l'identité y tient une place appréciable qui ne saurait surprendre dans la ville des « deux solitudes », mais cette préoccupation correspond en outre à une inquiétude plus générale face à l'évolution du monde occidental entre les racismes les plus virulents et les ouvertures les plus généreuses. Enfin, entre le début du siècle et la Seconde Guerre mondiale, dans un échange entre les deux rives de l'Atlantique, prennent forme deux courants architecturaux souvent confondus, mais dont, rétrospectivement, les différences sont aujourd'hui visibles : le Mouvement moderne et le Style international. On peut les lire, eux aussi, comme des identités architecturales.

Gonflée par les annexions territoriales et l'immigration intérieure comme extérieure, la population de la ville, partie d'environ 250 000 habitants en 1900, dépasse le million vers 1950. Les francophones, majoritaires depuis le milieu du siècle précédent, y détiennent désormais un pouvoir important, mais leur relation au milieu urbain est

souvent passive, analogue à celle de l'immigrant extérieur. Pour eux, Montréal est la « ville des autres », le moins canadien-français des milieux de vie de la province. À l'est du boulevard Saint-Laurent où ils se concentrent, ils recomposent en partie leur milieu d'origine autour des églises paroissiales. Ces dernières constituent leur principale expression architecturale dans un ensemble essentiellement nord-américain.

Les classes dirigeantes se répartissent de façon inégale entre bourgeoisie anglophone et bourgeoisie francophone. Les éléments les plus anciens de la première dominent l'administration municipale et sont donc les mieux placés pour « dessiner » la ville, mais leur sentiment de propriété et de responsabilité envers la ville s'érode avec leur pouvoir sous la double poussée de la majorité francophone et du capital étranger; la seconde, composée de petits et moyens commerçants et de professionnels, possède désormais une appréciable supériorité électorale, cependant, elle manque notablement de traditions urbaines et d'intérêt pour l'aménagement de la ville. Elle s'urbanise dans un environnement prédéterminé par l'élite anglophone, dont les images de succès inspirent son propre idéal social.

Le processus est graduel. Dans le Canada d'après 1867, l'avènement spectaculaire de la puissance industrielle des États-Unis n'a pas encore totalement balayé le capital britannique, et le patriotisme impérial va se manifester avec éclat lors des deux guerres mondiales. Les notables anglophones exercent leur pouvoir dans la ville en vertu d'un consensus des gens raisonnables et financièrement responsables. Cet idéal de démocratie « aristocratique » (Jefferson, Wright) peut donner des résultats convenables dans une agglomération moyenne dont la population partage une même culture de la ville. À Montréal, en 1900, cela suppose une homogénéité ethnique et sociale aussi grande que possible, d'où le développement, à l'ouest du centre des affaires, de banlieues résidentielles plus ou moins exclusives sur le modèle britannique repris aux États-Unis depuis de nombreuses années, par exemple, dans le plan d'Olmsted pour Riverside, près de Chicago (1868).

En ce début de siècle, les anglophones de Montréal, dont les rangs sont encore régulièrement renouvelés par une immigration en provenance de Grande-Bretagne, trouvent dans leur culture de référence de quoi alimenter leur imaginaire urbain. La Grande-Bretagne édouardienne voit en effet l'épanouissement architectural des principes semés cinquante ans auparavant par les écrits de John Ruskin (*The Seven Lamps of Architecture*, 1849) et l'œuvre littéraire et artistique de William Morris (l'architecture et le décor de sa maison, *Red House*, 1859). En réaction au bouleversement de la société et de l'environnement par l'industrie, le mouvement des *Arts & Crafts* propose un retour à l'artisanat. À la standardisation classique, il opposait la richesse des formes médiévales et des terroirs régionaux. En outre, il accorde une valeur quasi sacrée à la résidence familiale, refuge des valeurs de l'esprit menacé par l'utilitarisme et le pragmatisme sans âme de la ville industrielle.

Dans les premières années du xx<sup>e</sup> siècle, l'école d'architecture de l'Université McGill fait venir à Montréal deux professeurs formés dans cette tendance à l'école d'architecture d'Édimbourg : Percy Nobbs, qui dirige l'école montréalaise de 1903 à 1911, et Ramsay Traquair, qui lui succède et restera en poste jusqu'en 1939. À ces deux architectes est due une paradoxale « découverte » : celle de l'architecture ancienne et des traditions vernaculaires du Québec. Les campagnes de relevés d'églises et de maisons de Traquair allaient aboutir à la publication, en 1947, du recueil fondamental *The Old Architecture of Quebec*. Nobbs s'intéressa également à ce corpus, mais il est plus connu par son œuvre bâtie qui comprend des résidences et des édifices publics comme la Student's Union (1904, aujourd'hui Musée McCord) ou commerciaux, comme l'édifice Birks (1911). Ses écrits nuancés, mais parfois astringents, comptent aussi parmi les premiers témoignages d'une véritable pensée architecturale au Canada.

Les citations qui suivent, tirées d'une conférence prononcée par Nobbs à Londres, en 1924, devant les membres du Royal Institute

of British Architects (RIBA)<sup>12</sup> en donnent une idée. Pour lui, l'architecture canadienne reste à faire : « Pour le moment, l'architecture canadienne est une fiction polie. » Mais, dans une profession de foi régionaliste, il fait confiance au climat pour « dissoudre les traditions exotiques ». « Donnez du temps au vent du nord ! » Ces traditions exotiques, ce sont surtout les influences venues des États-Unis.

Il reconnaît d'ailleurs que l'architecture états-unienne partage avec la canadienne des racines britanniques, donc (en son langage) essentiellement saines, et que certains architectes états-uniens méritent leur réputation sur la place de Montréal. C'est le cas de McKim, Meade & White, la grande agence qui venait de terminer (1901) la rénovation de la Banque de Montréal selon les règles classiques de l'École des Beaux-Arts de Paris<sup>13</sup> : « McKim nous a influencés... Il a montré aux Canadiens pour la première fois [...] la vraie signification d'une composition classique moderne de grand style; il nous a aussi donné une leçon très nécessaire sur le coût d'un travail de première classe<sup>14</sup> ! » Mais il reproche aux États-Uniens la standardisation, l'impersonnalité et l'artificialité qui rend leur influence – ou pire, leur présence directe sur les chantiers du pays – d'autant périlleuse pour le Canada qu'elle y est grande. Il propose donc aux Canadiens d'y opposer une architecture *nationale* qui unirait les traditions anglaises et françaises : « La manière anglaise d'aborder la relation entre la fabrication des choses et la forme qu'elles prennent [...] n'est nullement incompatible avec l'insistance caractéristique de la tradition française sur l'usage et les besoins dans la production des formes. » Cette phrase contient toute l'ouverture d'esprit et toute la sensibilité de Nobbs. La distinction

---

<sup>12</sup> Percy E. Nobbs, « Architecture in Canada », *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, vol. 1, n° 3 (juillet-septembre 1924), p. 91-95. (Traduction de l'auteur.)

<sup>13</sup> Charles McKim avait étudié à l'École des Beaux-Arts. Lui et Stanford White avaient travaillé pour Henry H. Richardson, dont il sera question plus loin.

<sup>14</sup> Percy E. Nobbs, « Present Tendencies Affecting Architecture in Canada », *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, vol. 7, n° 7 (juillet 1930), p. 248. (Traduction de l'auteur.)

qu'il établit entre la forme déduite du processus de production (anglo-américaine) et la forme déduite de l'usage et des convenances (française) mériterait une attention qui s'est bien souvent perdue dans les débats entre tenants et adversaires de la « fonction ». En revanche, on peut se demander si les « essences » britannique et française qu'il a dû distiller pour parvenir à cette distinction correspondent bien à la réalité canadienne de 1924.

Ces identités essentielles, Nobbs ne se contentait pas de les reconnaître dans le passé. Bon patriote du Canada et de l'Empire, il entendait mettre la forme architecturale au service de la construction nationale. Sa démarche rappelle celle de Jefferson un siècle plus tôt, mais le Virginien souhaitait détacher son pays d'une identité britannique jugée corrompue et le ramener à la Nature et à la Raison classiques dont Andrea Palladio, le célèbre architecte vénitien du *xvi<sup>e</sup>* siècle, offrait l'exemple éternel; l'Écossais propose au contraire le ré-enracinement d'une architecture errante dans le terreau des traditions.

Cependant, Nobbs n'est pas un radical. Il n'approuve pas l'anti-modernisme des *Arts & Crafts* et n'est pas insensible à la « révolution » que mènent, à la même époque, le Bauhaus, Le Corbusier et les CIAM<sup>15</sup> et qui se lance à la conquête des Amériques à partir des années 1930. Quant à Ramsay Traquair, il publie dans *Le Nigog*, revue culturelle qui parut de janvier à décembre 1918, un article intitulé *The Artist and the Public*<sup>16</sup>, où il insiste sur la nécessité pour l'artiste, d'être utile à la société: « L'utilité est le lien véritable entre l'artiste et le public » et il emprunte à l'actualité un exemple étonnant: « Les Anglais, bien sûr, sont une race intrinsèquement artiste. Les lignes délicieusement simples du “tin hat” [casque] anglais, la puissance

---

<sup>15</sup> CIAM: Les Congrès internationaux d'architecture moderne, inaugurés en 1928 à l'initiative de Le Corbusier, regroupaient les partisans de la nouvelle architecture afin d'en préciser les règles. Ils se réunirent jusqu'en 1956.

<sup>16</sup> Ramsay Traquair, « The Artist and the Public », *Le Nigog*, n° 3 (mars 1918), p. 69-77 de l'édition fac-simile, Montréal, Comeau & Nadeau, 1998. (Traduction de l'auteur.)

impressionnante du “tank” anglais sont de l’art inconscient, d’autant plus vrai qu’on l’a voulu pratique... » Cette phrase patriotique est révélatrice d’une théorie en transition entre le discours anti-industriel de Ruskin (qu’il répudie explicitement) et celui du Bauhaus qui s’ouvrira à Weimar, l’année suivante. Ni Traquair ni Nobbs ne sont hostiles aux techniques nouvelles, mais, de façon typiquement édouardienne, ils posent sur les enthousiasmes néerlandais, allemands, français pour « l’architecture moderne » le regard blasé de la première nation industrielle. Cette sensibilité de fin d’époque marque le Canada naissant et son architecture du sceau de la retenue et de la modération qui les caractérisent encore aujourd’hui<sup>17</sup>.

L’« invention » de l’architecture ancienne du Québec par les deux architectes de l’Université McGill ne pouvait rester sans écho chez les francophones. Elle en trouve, mais elle se heurte aussi à une certaine résistance. En effet, les Canadiens français susceptibles de s’intéresser à l’architecture comme clients, ou comme praticiens, appartiennent généralement à une bourgeoisie ascendante de convictions libérales. Plus qu’à des racines anciennes et rurales, désormais associées à un conservatisme rétrograde, ils désirent s’identifier à l’image progressiste et conquérante de la France moderne, image d’autant prestigieuse qu’elle est cautionnée par la mode des Beaux-Arts qui règne de l’autre côté de la frontière et qui a conquis une portion appréciable des élites anglophones.

L’enseignement de l’architecture à l’École polytechnique de Montréal s’oppose discrètement aux réticences de la toute-puissante Église catholique qui s’inquiète de voir les élites canadiennes-françaises embrasser les carrières « matérialistes » de l’ingénierie et de l’architecture ou celles de la finance et du commerce (École des hautes études commerciales, 1907).

La fondation des Écoles des Beaux-Arts de Québec et de Montréal, en 1922, vise à moderniser un domaine que l’enseignement catholique

---

<sup>17</sup> Voir, par exemple, Andrew Gruft, *Substance over Spectacle*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2005, 223 p.

confinait alors à un rôle d'artisanat de service. L'adoption du modèle parisien et l'engagement de professeurs issus de l'École de Paris (Hébrard, Marchand, Doumic, Poivert) sont en outre accueillis comme un *rebranchement* du Canada français sur sa prestigieuse culture mère.

La brève aventure du *Nigog* est symptomatique de l'atmosphère du début du siècle. Dirigé par Robert de Roquebrune, Fernand Préfontaine et Léo-Pol Morin, le *Nigog* exprime, avec un savant dosage de prudence et de provocation, des idées modernistes et une intense francophilie qui peut s'expliquer en partie, comme le patriotisme de Nobbs et Traquair, par le climat de surenchère nationaliste qui accompagne la Grande Guerre.

Roquebrune ne laisse aucun doute quant à ses allégeances littéraires et nationales : « Nous sommes nés de cette civilisation [française] et nous devons chercher à nous y rattacher. Que la France disparaisse un jour et nous n'aurons plus de raison d'être », écrit-il dans un article de mars 1918<sup>18</sup>. Pour lui, l'avenir du pays passe par la France retrouvée, mais il s'agit de la France de 1918, pas de celle de 1759. *Le Nigog* est résolument opposé à la littérature de « terroir » et Roquebrune entend chercher la qualité où qu'elle se trouve : « L'Angleterre et les États-Unis, entre autres, devraient [...] nous intéresser. L'originalité propre à un art canadien, ne serait-ce pas d'être française avec un aspect spécial conquis à l'influence anglaise et à l'influence américaine<sup>19</sup>? » Roquebrune, comme Nobbs, reprend, sur un mode mineur, le thème du métissage apparu aux États-Unis à l'époque de l'indépendance (Hector Saint John de Crèvecoeur) et rajeuni au xx<sup>e</sup> siècle dans la formule du *melting pot* ou dans celle, fort différente, il est vrai, de la *Raza Cósmica* du Mexicain José Vasconcelos, dont nous reparlerons plus loin. Pour autant, il serait difficile d'attribuer aux auteurs du *Nigog* une pensée proprement américaniste. La France demeure la mère patrie.

<sup>18</sup> Robert de Roquebrune, « Littérature », *Le Nigog*, n° 3 (mars 1918), p. 79-87.

<sup>19</sup> *Ibid.*

Plusieurs écrivains du *Nigog*, en particulier l'abbé Olivier Maurault, portent une grande attention à l'architecture de Montréal et se montrent fort critiques. L'un des collaborateurs de la revue, Fernand Préfontaine, qui avait reçu une formation d'architecte à l'École polytechnique, écrit : « Notre bonne ville de Montréal n'est malheureusement pas une belle ville... Ces maisons avec leurs escaliers, leurs balcons quelquefois énormes, leurs corniches en tôle découpée aux silhouettes les plus inattendues, ont un aspect de construction temporaire... » Dans le numéro d'avril, Maurault, futur recteur de l'Université de Montréal, avait exprimé le même point de vue en y ajoutant une remarque : « À force de vivre parmi les poteaux du télégraphe, les cubes de brique ou de pierre, les escaliers tourmentés et périlleux, on finit par ne rien concevoir de mieux<sup>20</sup>. »

La ville décrite et son inertie stigmatisée, Préfontaine identifie les causes du mal : « C'est d'ailleurs la manie générale dans la province de Québec de détruire tous les vestiges des architectures du passé, pour les remplacer par des horreurs; combien de vieilles maisons [...] ont été [...] remplacées par des boîtes à toit plat...<sup>21</sup> » La génération de Préfontaine assiste, entre autres évolutions, à la disqualification et à la destruction du Vieux-Montréal résidentiel. Sans le nommer explicitement, il identifie le mal : la maison urbaine nord-américaine à terrasse plate avec son ornementation industrielle et les excroissances (balcons, escaliers extérieurs) qui brouillent la perception claire du volume primaire. Avec une précaution oratoire significative, il suggère un remède :

Je ne suis pas de ces gens sentimentaux qui admirent aveuglément tout ce qui est ancien [...] mais je dois avouer que nos pères bâtissaient leurs maisons avec plus de bon sens et un sentiment de l'art inconnu de tous les constructeurs de ces trente dernières années.

L'architecture de la province de Québec aurait dû se développer dans ce sens...<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Olivier Maurault, « Ambiance », *Le Nigog*, n° 4 (avril 1918), p. 126.

<sup>21</sup> Fernand Préfontaine, « L'architecture à Montréal », *Le Nigog*, n° 6 (juin 1918), p. 191.

<sup>22</sup> *Ibid.*

Ces phrases sont typiques des discours franco-qubécois de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Le thème national chassé par la grande porte revient par le « haut côté ». Préfontaine se défend de toute motivation nostalgique dans son éloge de « nos pères ». Derrière sa condamnation de la superficialité décorative et ses choix de références transparait une connaissance de la scène moderniste européenne.

Comme Traquair, Préfontaine proclame la beauté utile des machines modernes : « on a su faire des locomotives et des machines-outils qui sont de vraies œuvres d'art », mais, si elles sont proches de celles des deux Écossais de McGill, les idées de Préfontaine s'en distinguent par leurs références parisiennes et clairement Art déco : « ... un art décoratif industriel existe. Mais il est peu connu. J'ai vu à Paris, au salon du mobilier, des meubles très intéressants; je ne parle pas du "Modern Style" en faveur vers 1900, mais des créations de Maurice Dufrenè, de Jallot, de Follot, de Lalique...<sup>23</sup> » Il invoque aussi le *Mission Style* californien et le Style colonial du nord-est des États-Unis comme des pistes à suivre en direction d'une architecture « canadienne » qui devra s'inspirer de la tradition canadienne (française, évidemment) assassinée par les imitations étrangères : « Nous aussi nous avons une architecture. N'allons donc pas à l'étranger chercher des inspirations<sup>24</sup>. » Par ailleurs, les écrivains du *Nigog* ne sont pas unanimes. Certains d'entre eux, comme l'abbé Maurault, adoptent un ton plus nettement nationaliste. Malgré les dénonciations du « canadianisme », il leur est pratiquement impossible – sauf par l'exil – d'échapper aux inquiétudes nationales des élites canadiennes-françaises.

Ces inquiétudes atteignent un sommet en 1921, avec la vente aux enchères du manoir de Montebello. L'année suivante, le gouvernement Taschereau fait voter la *Loi sur les monuments historiques*, qui crée le Conseil du même nom. La fondation contemporaine des

<sup>23</sup> Fernand Préfontaine, « Les styles dans l'ameublement et la décoration », *Le Nigog*, n° 8 (août 1918) p. 259.

<sup>24</sup> Fernand Préfontaine, « L'Architecture canadienne », *Le Nigog*, n° 7 (juillet 1918), p. 211.

deux Écoles des Beaux-Arts est à comprendre dans un contexte où la modernité est associée à un retour aux origines françaises.

### Autres Amériques

À défaut d'une véritable conscience de l'américanité, on peut constater, dans le Montréal architectural de l'entre-deux-guerres, une sensibilité au problème de l'identité architecturale qu'il est possible de rapprocher de phénomènes semblables ailleurs sur le continent.

Lewis Mumford situe dans les années 1880 la naissance d'une véritable architecture états-unienne. Il en retrouve les racines intellectuelles et esthétiques bien au-delà, chez Thoreau, Emerson, Whitman, voire chez des paysagistes et des architectes, comme Downing ou Olmsted, mais l'architecture des « *Brown Decades* » (1865-1895)<sup>25</sup> était demeurée, selon lui, insensible à cette « tradition américaine ».

Dans un recueil de 1952, *Roots of Contemporary American Architecture*, il écrit : « Qu'est-ce que la tradition architecturale américaine? C'est la tradition architecturale moderne telle que l'ont modelée les circonstances, les besoins et les possibilités de la vie aux États-Unis<sup>26</sup>. » Il rejette ainsi le mouvement folkloriste né dans les années qui suivent la guerre civile, mais qui s'épanouit dans les années 1920 et plus encore dans la foulée de la crise de 1929. Pour lui, le père de la tradition moderne états-unienne est Henry Hobson Richardson (1838-1886), dont l'œuvre, centrée sur le Massachusetts, manifeste une originalité remarquable et dont l'influence débordera largement les frontières de sa région, voire du continent. Plusieurs architectes de Montréal y seront attentifs. Richardson a fréquenté Paris et l'École des Beaux-Arts. Mais il partage également les préoccupations identitaires de l'école britannique de

<sup>25</sup> Lewis Mumford, *The Brown Decades: A Study of Art in America, 1865-1895*, New York, Dover, 1972 (1931), 266 p.

<sup>26</sup> Lewis Mumford, « What The American Tradition Is Not », dans Lewis Mumford, dir., *Roots of Contemporary American Architecture: A Series of Thirty-Seven Essays Dating from the Mid-Nineteenth Century to the Present*, New York, Dover Publications, 1972 (1959), p. 3. (Traduction de l'auteur.)

Ruskin. Le contexte américain provoque chez lui une démarche originale : il emprunte à l'architecture coloniale (*shingle style*), mais avec un éclectisme créatif et une sorte de primitivisme qui le distinguent du stylisme littéral de l'époque. L'architecture romane qu'il sollicite volontiers n'a évidemment aucune prétention à une généalogie américaine directe, mais elle évoque adéquatément à ses yeux la simplicité austère, le caractère technicien et franc de la culture états-unienne, ainsi que son aspect d'ébauche. Le « roman » richardsonien, qui confine parfois au cyclopéen et au mégalithique, est tout sauf imitatif et servile.

On s'entend généralement pour attribuer à Richardson le premier pas d'une aventure qui se prolonge dans l'école architecturale de Chicago, puis dans l'œuvre de Frank Lloyd Wright (1867-1959) et, par là, constitue l'une des prémisses du Mouvement moderne, mais le cas de Wright souligne justement les détours et les complexités de la modernité du xx<sup>e</sup> siècle dans ses relations avec « l'Amérique ».

Frank Lloyd Wright est l'un des rares architectes à avoir trouvé place dans la mythologie populaire des États-Unis. Artiste de génie, mais aussi expert dans la production de sa propre image, il se met en scène dans le personnage du « *free spirit* », du héros solitaire de l'Ouest. Il ne se reconnaît de dette envers aucune école, se faisant gloire d'avoir refusé le séjour à Paris que son patron, Louis Sullivan, proposait de défrayer. Wright se veut absolument États-Unien et il est reconnu comme tel. Cela n'interdit pas de constater des sympathies entre sa pensée et son œuvre et celles de quelques contemporains étrangers. Son insistance même à se vouloir autonome le situe dans la tradition romantique. Architecturalement parlant, dans le monde anglophone, cela renvoie à Ruskin et aux *Arts & Crafts*. La révolte de Sullivan et de Wright contre l'Exposition de 1893 est une protestation moderne contre les conventions académiques, mais aussi une défense de la vieille « liberté » anglo-américaine face au « Continent » (incarné aux États-Unis par les architectes « Beaux-Arts » de Boston et de New York).

S'il récuse tout emprunt à l'histoire, Wright refuse également toujours de se ranger dans le camp des modernes qu'il considère comme une nouvelle académie inventée, une fois encore, par l'Europe. Il a raison... et tort.

Est-il paradoxal que Wright le romantique, le régionaliste ait fourni au Mouvement moderne européen l'étincelle d'un univers formel qui manquait à ses théories? L'hostilité entre modernistes et régionalistes n'est pas fondamentale. Elle tient à l'attachement des régionalistes à des formes historiques. Or Richardson, puis Wright réussissent là où Nobbs échoue. Ils créent des formes régionales relativement libérées des citations historiques (ou dont les sources sont exotiques pour l'observateur étranger). En fait, il n'y a pas de Mouvement moderne sans la composante romantique des *Arts & Crafts*. Par exemple, la première dissidence de Le Corbusier par rapport à sa formation régionaliste est, encore, un régionalisme qui oppose la lumière méditerranéenne aux brumes du Nord germanique. Inversement, les premiers régionalistes entendent moderniser les régions. L'hostilité entre les deux écoles se précise à la fin des années 1920, avec leur mobilisation au service de causes politiques et le rejet officiel du Mouvement moderne comme apatride et bourgeois en Italie, en URSS et en Allemagne. Les tenants de la nouvelle architecture se groupent alors autour d'une architecture dont la « pureté » moderne s'oppose à la pureté ethnique, ou prolétarienne, revendiquée par l'adversaire et dont le caractère international correspond à l'internationalisme révolutionnaire.

La corrélation historique entre le rejet institutionnalisé de la nouvelle architecture par certains pays européens et son expansion au-dehors – singulièrement en Amérique – est remarquable. De l'autre côté de l'Atlantique, cette architecture qui vient de se proclamer internationale sera souvent accueillie comme symbole « national » par des sociétés qui considèrent la modernité comme un trait identitaire.

Le modernisme latino-américain, qui ne procède pas tout à fait du même ordre de préoccupations, affronte pourtant les mêmes

difficultés que son équivalent québécois dans la conciliation de ses identités et des réalités du monde contemporain. La fin du XIX<sup>e</sup> siècle amène une certaine prospérité dans toute l'aire « latine », et les modernismes européens y rencontrent des échos. Là aussi, Paris jouit d'un grand prestige auprès des élites. Les villes du Chili, de l'Argentine, de l'Uruguay et du Brésil sont européanisées par une immigration massive, porteuse d'espoirs brimés de progrès social qu'elle espère réaliser dans une Amérique idéalisée. Rio de Janeiro et Buenos Aires sortent de leur assoupissement postcolonial et se dotent de boulevards haussmanniens, d'architectures milanaises, madrilènes, parisiennes, londoniennes et, déjà, de banques ou de bureaux new-yorkais.

Au Mexique, ces espoirs de progrès universel coïncident avec un réveil de la vieille révolte autochtone contre la persistance de l'ordre colonial. En 1910, éclate une insurrection des paysans indigènes et métis dont les héritiers vont tenter, après 1920, de formuler une culture à la fois moderne et mexicaine. Là comme plus au sud, les élites regardent vers Paris et les architectes plus que d'autres, mais le choc révolutionnaire et la profondeur de l'histoire et des traditions mexicaines confèrent au besoin de réforme une pertinence et une adhésion populaire dont on chercherait en vain l'équivalent plus au nord. Loin de partager la discrétion ou l'indifférence de ses voisins nord-américains en matière de culture, l'État mexicain voit dans les arts des symboles rassembleurs puissants. Certains architectes s'inspirent de l'architecture de l'ère coloniale afin de répondre à l'idéal de la *Raza Cómica* de José Vasconcelos<sup>27</sup>, mais, acquis à l'universalisme classique, la plupart reprochent vite à Vasconcelos son *mexicanisme* – les conservateurs au nom des normes académiques; les modernistes au nom de la liberté créatrice de l'artiste. Aussi, après quelques essais d'architecture néocoloniale, voire néo-aztèque, les architectes mexicains produisent une variante de l'Art déco caractérisée par l'usage du béton

---

<sup>27</sup> José Vasconcelos, « La Raza Cómica: Misión de la raza iberoamericana », *Obras Completas*, t. II, Mexico, Libreros Mexicanos, 1958, p. 903-942. Ce texte a été publié pour la première fois à Barcelone en 1925.

et des formes anguleuses et inspirée par l'archéologie précolombienne. Cette dernière est d'ailleurs en pleine expansion, encouragée par l'État dans la perspective d'une « renaissance » mexicaniste.

L'évolution architecturale du Mexique va se poursuivre au-delà des années 1920 en direction d'une modernité plus radicale, mais toujours préoccupée de *mexicanité*. Elle a pour fond de toile, ne l'oublions pas, l'héritage de la colonisation espagnole qui a laissé à toute l'Amérique ibérique un sens de la ville comme ensemble symbolique et lieu de vie publique bien différent de l'urbanisme pragmatique et individualiste généralement pratiqué en Amérique britannique.

C'est typiquement le cas du Brésil, où le titre de l'ouvrage de Stefan Zweig, *Brasil, país do futuro* (1941) devient presque la devise du pays. Ici comme au Mexique, le mouvement correspond sans doute à des aspirations populaires, mais il est encadré par l'*Estado Novo*, une dictature populiste instaurée en 1937 par Getulio Vargas. Son ministre de l'Éducation et de la Santé, Gustavo Capanema, y joue un rôle décisif, parallèle, en ce qui touche à l'architecture, à celui du Mexicain Vasconcelos.

L'*Estado Novo*, comme le communisme ou les fascismes des années 1920, comme aussi le New Deal de Roosevelt dans les années 1930, s'appuie sur la jeunesse et sur des images de modernité, et Capanema appuie ouvertement l'architecture du Mouvement moderne contre un establishment politique et académique oscillant entre le classicisme « parisien » et le style néocolonial. Ses protégés sont, entre autres, Lúcio Costa, le futur urbaniste de Brasília (1902-1998), le paysagiste Roberto Burle-Marx (1909-1994) et surtout l'architecte Oscar Niemeyer (né en 1907). Avec eux, il lance un programme de constructions d'intérêt social (hôpitaux, écoles, etc.) dont le vaisseau amiral, l'édifice du ministère de l'Éducation et de la Santé, à Rio de Janeiro, sera réalisé entre 1936 et 1945 en collaboration (houleuse) avec Le Corbusier.

Proches de la pensée « anthropophage » d'Oswald de Andrade qui proclame : « Seul m'intéresse ce qui n'est pas à moi. Loi de

l'homme. Loi de l'anthropophage<sup>28</sup> », Capanema et ses architectes ne voient aucune contradiction entre *brésilianité* et emprunts théoriques et pratiques au Mouvement moderne européen, emprunts qui leur sont dus, comme la chair du colonisateur était due aux Indiens Tupi.

Il en résulte une école brésilienne d'urbanisme et d'architecture moderne extrêmement active et originale qui atteindra à la notoriété mondiale avec la construction de la nouvelle capitale, Brasilia, entre 1957 et 1960, sur les plans de Lúcio Costa, avec la collaboration d'Oscar Niemeyer pour les principaux édifices gouvernementaux.

### Style international

L'aventure états-unienne du Style international est plus ambiguë. En 1929, l'effondrement du marché secoue la traditionnelle indifférence des industriels à l'esthétique et au potentiel des images. Désormais, ils reconnaissent leur utilité en tant qu'outils de *propagande*<sup>29</sup>. En architecture, le *streamlining* et le *Skyscraper Style* illustrent cette prise de conscience plus que la « fonction » évoquée par Louis Sullivan dans sa (trop) célèbre formule « *Form follows function* ». Il est symptomatique que la famille qui fait édifier le Rockefeller Centre au cœur de Manhattan (1930-1939) finance au même moment, en Virginie, la reconstitution de Colonial Williamsburg, tout comme, sur le Mall de Washington, John Russell Pope élève la National Gallery (1937) et le Jefferson Memorial (1939-1943) alors que le New Deal de Roosevelt s'empare de l'esthétique moderniste pour la mettre au service du redressement national.

M<sup>me</sup> John D. Rockefeller Jr. est également partenaire de la fondation, en 1929, du Museum of Modern Art dont le directeur,

<sup>28</sup> Oswald de Andrade, « Manifesto antropófago », *Revista de Antropofagia*, vol. 1, n° 1 (mai 1928). Le texte du Manifeste est accessible à l'adresse Internet suivante: <http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>.

<sup>29</sup> Le concept venait d'être théorisé par Edward Louis Bernays dans *Propaganda*, New York, H. Liveright, 1928, 159 p.

Alfred H. Barr Jr., nommé bientôt un responsable pour l'architecture : le jeune Philip Johnson (1906-2005) qu'il présente à l'historien Henry-Russell Hitchcock (1903-1987), à Paris, en 1930. De leur commun voyage à travers l'Europe sort, en 1932, l'exposition *The International Style: Architecture since 1922*.

Au moment même où elle en fait connaître les œuvres majeures aux États-Unis, ce titre astucieux vide le Mouvement moderne européen de son contenu critique et le réduit à une question de style parfaitement soluble dans le capitalisme. Avec le concours inespéré de l'Allemagne nazie, qui pousse les vedettes du Bauhaus à l'exil, et du réalisme socialiste stalinien, qui lui fournit le repoussoir idéal d'une régression académique, le Style international allait devenir, après 1945, l'un des emblèmes du « monde libre » et du progrès « américain ». En fait, l'administration états-unienne comprend si bien le potentiel de l'art moderne et du Style international qu'elle charge la CIA d'appuyer discrètement (et financièrement) le MoMA (Frances Stonor Saunders, *Qui mène la danse? La CIA et la Guerre froide culturelle*, Paris, Denoël, 2003).

Pratiquement, le Style international devient la nouvelle orthodoxie esthétique. Exilé à Boston, le Berlinois Walter Gropius (1883-1969), qui avait fondé, en 1919, le célèbre Bauhaus de Weimar, tente de ranimer, au MIT, la flamme « sociale » du Mouvement moderne. En 1956, il énonce une fois encore l'idéal qu'il avait pensé réaliser aux États-Unis dans la foulée du New Deal : « Aujourd'hui, le planificateur a pour tâche de découvrir comment l'habitat humain [...] doi[t] se développer pour échapper au chaos actuel. Pour ce faire, l'architecte et l'urbaniste [...] ont besoin d'une *imagination sociale* jadis détenue par la société elle-même<sup>30</sup>. » Mais cet idéal est bien peu conforme à la tradition locale. D'une part, il investit l'architecte d'une autorité qu'il n'a pas aux États-Unis, et puis, comme le remarquera

<sup>30</sup> Walter Gropius, *Architecture et vie collective*, Paris, Denoël Gonthier, 1980, p. 141 (*Architektur und Gemeinschaft*, 1956).

Leonardo Benevolo : « Les Américains n'importent pas des problèmes, mais des solutions<sup>31</sup>. »

Il est intéressant de noter que Gropius rejette l'étiquette « Style international ». Rappelant les caractères régionaux des premières architectures modernes, il constate l'émergence d'un nouveau régionalisme. Il ne s'y oppose pas, bien au contraire : « Le nouveau régionalisme pose des problèmes particulièrement urgents dans les pays dits "techniquement sous-développés". De nombreuses villes nouvelles y naissent [...] dans les régions nordiques (Canada), mais la plupart sont situées sous des climats tropicaux<sup>32</sup>. » Le régionalisme de Gropius, on pouvait s'y attendre, se fonde sur des facteurs climatiques objectifs. Il n'en contredit pas moins l'idée d'un Mouvement moderne monolithique.

Le *Beaux-Arts Style* est culturellement dépassé et techniquement impraticable, mais les universités ont besoin d'un académisme de rechange. À ce jeu, Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), installé à Chicago, aura plus de succès que son collègue et compatriote Gropius. Peu bavard, il est aussi moins soucieux d'« imagination sociale », mais sa technique impeccable et son esthétique *apparemment* simple et reproductible à volonté, lui valent une foule d'imitateurs, dont plusieurs à Montréal où il réalise les tours de Westmount Square (1967) ainsi que plusieurs édifices résidentiels et une station-service à l'Île des Sœurs (1969).

Au Canada francophone, l'architecture moderne demeure timide et exceptionnelle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Les discours de « résistance » des années 1920 et 1930 trouvent encore un écho dans la presse architecturale d'après-guerre. Par exemple, en 1949 paraît *L'architecture en Nouvelle-France* de Gérard Morisset dont la conclusion rend aujourd'hui un son exotique<sup>33</sup>. Pour l'auteur de la

<sup>31</sup> « Americans do not import problems but solutions ». Leonardo Benevolo, *History of Architecture*, t. II, Cambridge, MIT Press, 1977, p. 630-633.

<sup>32</sup> Gropius, *Architecture et vie collective*, p.150. Gropius classait-il le Canada parmi les pays « techniquement sous-développés » ?

<sup>33</sup> Gérard Morisset, *L'architecture en Nouvelle-France*, Québec, [s.n.], 1949, p. 121-122.

première histoire de l'architecture du Québec, la Nouvelle-France n'est pas seulement le passé, elle est aussi l'avenir.

Constatant la force d'attraction du modèle états-unien, il écrit : « Nous imitons nos puissants voisins [...] nous ne nous apercevons point qu'ils ratent les trois quarts et demi de leur production architecturale précisément à cause de leur funeste improvisation<sup>34</sup>. » Côté anglophone, l'urbaniste britannique Raymond Unwin constate encore, en 1934, la fidélité de McGill à la tradition britannique. Au tournant des années 1930, au moment même où le Mouvement moderne s'affirme des deux côtés de l'Atlantique, Montréal connaît une vague Art déco. L'œuvre la plus remarquable de cette tendance est l'Université de Montréal d'Ernest Cormier, saluée par Morisset comme un « vaste et courageux essai d'architecture grandiose ». Le même auteur ajoute : « L'année 1925, qui a vu l'exposition des Arts décoratifs de Paris et l'élaboration des plans de l'Université de Montréal, est aussi la date de naissance de notre architecture libérée du "fétichisme du passé mort"<sup>35</sup>. » Cependant, on sent déjà un vent nouveau passer dans les revues d'architecture. Les jeunes tournent de plus en plus leurs regards vers l'Europe. En Grande-Bretagne, l'évolution est déjà avancée. La Crise et son cortège de problèmes sociaux ont donné une pertinence nouvelle aux idées de planification et de logement social développées en Allemagne et ailleurs en Europe et systématisées par les Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM). Dans un article de 1934, James H. Craig écrit, comme s'il s'agissait d'une évolution inévitable : « *The United States followed in the path of the industrial revolution, but only since March 1933, has she followed in the path of social revolution*<sup>36</sup>. »

Avec la bénédiction de la Grande-Bretagne et du New Deal états-unien, certains architectes canadiens raniment alors les projets

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>36</sup> James H. Craig, « What can be learned from State Housing in Great Britain and the United States », *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, vol. 11, n° 5 (mai 1934), p. 79.

urbains du début du siècle et appellent de leurs vœux une prise en main par l'État des problèmes du logement. En 1937 et 1939, à l'occasion des expositions de Paris et New York, plusieurs voix s'élèvent pour dénoncer, d'une part, l'absence de politique du logement; de l'autre, l'image bassement commerciale qui se dégage des pavillons du Canada.

De retour à Montréal après des études d'urbanisme en Angleterre et une expérience de travail au London County Council, haut lieu du modernisme social, urbanistique et architectural en Grande-Bretagne, John Bland (1911-2002) devient directeur de l'École d'architecture de McGill en 1941. À partir de là, le climat de l'enseignement change rapidement à McGill pour s'aligner sur le modèle Bauhaus/MIT. Quant à elle, l'École des Beaux-Arts de Montréal flotte encore entre le modèle des Beaux-Arts, celui de Polytechnique pour les aspects techniques et un restant de régionalisme nostalgique qui se manifesterait encore jusqu'aux années 1960. À cette date, bien sûr, plusieurs architectes de Montréal, comme Marcel Parizeau (1898-1945), ont réalisé des œuvres dans le vocabulaire du Mouvement moderne européen. Les études de temples antiques et les exercices de taille de la pierre ont le même statut que les langues mortes des collèges classiques. Ils ne survivront pas à la Révolution tranquille, mais le « paradigme Beaux-Arts<sup>37</sup> » aura encore marqué la formation des architectes francophones de cette période.

À la fin des années 1950, l'Amérique du Nord vit une période d'optimisme et de construction, mais le mouvement qui fait perdre à Montréal son rang de métropole est déjà perceptible. Le déplacement général de l'économie continentale vers l'ouest laisse le Québec dans son sillage. Les notables anglophones de la finance et du commerce quittent peu à peu la ville pour Toronto. L'équilibre entre les deux composantes linguistiques traditionnelles de la ville penche de plus

---

<sup>37</sup> J'emprunte la formule à François Giraldeau. *L'enseignement de l'architecture à l'École de Beaux-Arts de Montréal de 1923 à 1957*, mémoire de maîtrise (aménagement), Université de Montréal, 1982, p. vi et passim.

en plus en faveur des francophones. Les années 1960 verront un nouveau développement, mais le capital qui le finance est de plus en plus étranger à la ville, essentiellement états-unien, et sa vision urbaine est acquise au Style international, qui concilie temporairement intérêt financier et « vertu » architecturale.

L'expérience de la guerre a changé les perspectives. La fin de l'ère Duplessis libère l'énergie brimée des organisations ouvrières, des intellectuels, des artistes. L'homme qui va symboliser et réaliser la très fragmentaire modernisation urbanistique de Montréal, le maire Jean Drapeau, est cependant un concentré des contradictions et des tensions de l'époque. Indiscutablement, Drapeau « voit grand ». D'une ville menacée de minorisation dans l'ensemble canadien, il veut faire un centre continental de l'ensemble francophone, le « Paris des Amériques ». Il évoque volontiers, comme des exemples à imiter, les aspects les plus connus de la capitale française qu'il admire sans réserve (les Champs-Élysées, la tour Eiffel). L'ère du Plan, cher aux architectes modernes, serait-elle arrivée à Montréal? Les astres semblent alignés, puisque, pour une fois, le grand capital et les forces de progrès social convergent en direction de la transformation radicale de la ville.

Les compétences manquent? On ira, au besoin, les chercher ailleurs. Ce sera le cas des urbanistes Daniel et Blanche Van Ginkel, membres actifs des CIAM, les architectes états-unien Ieoh Ming Pei et Mies van der Rohe, ou bien on trouvera sur place des experts formés ailleurs, comme Victor Prus (né en 1917), André Blouin (né en 1920) ou Peter Dickinson (1925-1961). Enfin, localement, les architectes de McGill sont généralement plus en mesure de répondre à la demande. Ce sera le cas de John Bland, Ray Affleck (1922-1989), Moshe Safdie (né en 1938), Louis-Joseph Papineau et ses associés, etc.

Pendant une vingtaine d'années, Montréal met résolument de côté ses inquiétudes identitaires et son impuissance urbaine pour projeter et réaliser. L'autorité et les passions personnelles de Drapeau l'emportent parfois sur la compétence très réelle de ses collaborateurs, mais les deux réunis transforment effectivement la ville en

profondeur et parviennent dans quelques cas à la placer dans le peloton de tête des villes nord-américaines en matière d'urbanisme et d'architecture. Le métro, le réseau souterrain du centre-ville sont à inscrire à l'actif. Le réseau des autoroutes est plus problématique. Outre sa qualité technique discutable, il relève d'un urbanisme de fuite en avant au service de l'automobile et du camion qui contredit les effets du métro et conduit à douter de la cohérence de la planification de l'époque. De même, si la qualité de plusieurs édifices du centre-ville (place Ville-Marie, Banque de Commerce, Westmount Square, etc.) n'est pas douteuse, on peut s'interroger sur le bien-fondé de la multiplication des tours et de l'accentuation du caractère monofonctionnel du centre, toutes choses que le Style international n'a pas inventées, mais qu'il se garde bien de remettre en question. Après tout, il s'agit encore de « style ».

Les années 1960 et l'Expo 67 qui les couronne ont encore pour elles d'avoir réveillé la ville et donné aux Montréalais une ouverture sur le monde et le goût – jamais tout à fait oublié – d'un milieu où vivre et pas seulement à traverser et à subir. Ont-elles remis en cause sa conformité urbanistique et architecturale aux modèles nord-américains?

En 1986, sur la couverture d'un livre de Jean Baudrillard intitulé *Amérique*, c'est une vue éloignée des tours de Montréal qui personnifie le continent...

### **Aujourd'hui et demain**

En 1970, à Strasbourg, où je logeais dans un camping en périphérie de la ville, une fissure est apparue dans ma représentation du monde. Arrivé à la nuit tombée, je me suis endormi en rêvant à la vieille ville que je visiterais le lendemain. La révélation eut lieu au lever du soleil : le camping, adroitement isolé par un petit boisé, faisait partie d'un superbe *shopping mall*. Outre la langue des enseignes, pas la moindre trace de régionalisme ou d'« européenité ». J'aurais

pu me trouver à Casper (Wyoming), Medicine Hat (Alberta) ou... Montréal (Québec).

Aujourd'hui, ce pourrait être quelque part au Brésil, en Afrique du Sud, en Chine... Si la tendance se maintient, les prolétaires de tous les pays seront bientôt unis dans l'Internationale des *shopping malls* inaugurée en 1923 à Kansas City (Missouri) par deux authentiques visionnaires : J. C. Nichols et Edward Buehler Delk, respectivement promoteur immobilier et architecte du Country Club Plaza, inspiré, dit-on, par l'architecture de Séville.

La ville « américaine », dont Montréal offre une image de plus en plus conforme, est-elle bonne ou mauvaise? La question ne se pose guère : ELLE EST. Elle exprime la culture d'un temps – qui se trouve être celui des États-Unis d'Amérique – plutôt que celle d'un lieu. Nous avons évoqué plus haut l'envol des techniques qui aujourd'hui affranchissent le constructeur des contraintes du lieu pour le soumettre à celles de l'économie mondiale. Nous avons constaté le rôle clé des États-Unis dans cet envol. Nous le vérifions chaque jour dans les effets urbains et architecturaux de cette économie dont, pour un temps encore, des protagonistes essentiels résident aux États-Unis, mais cet aspect national importe de moins en moins.

Convient-il de nommer « américanité » cette culture contemporaine bâtie pour abstraire et transcender les lieux, pour les conquérir et les niveler? Dans la mesure de son enracinement dans l'histoire américaine, dans la conquête de l'Amérique par les sociétés européennes, en particulier par la société anglo-américaine des États-Unis, il conviendrait peut-être de parler d'« états-unicité ». Je ne tiens pas à parrainer le mot, mais du moins, il serait juste dans son exclusion du lieu Amérique et dans son allusion à l'uniformité.

Même en Amérique du Nord, le constat de cette uniformité contemporaine a suscité des refus, des réactions. En Amérique ibérique, cette résistance s'appuie en outre sur des bases historiques anciennes. Les cultures ibéro-américaines aussi sont nées d'une colonisation européenne essentiellement fermée aux cultures et aux populations du continent, prompt à imposer partout un urbanisme

et une architecture uniques qui jouent un rôle majeur dans la conscience unitaire de l'Amérique dite latine, *Nuestra América*, selon le titre d'un article de 1891 dans lequel le Cubain José Martí appelle à la formation d'une « Amérique nouvelle [...] du Rio Bravo au détroit de Magellan » dans un esprit nettement critique de l'hégémonie états-unienne.

Ces « autres Amériques » ont suivi les États-Unis sur la voie de l'émancipation nationale. Mais l'éparpillement et l'isolement des colonies et, localement, la présence de fortes populations autochtones ou d'esclaves africains et de leurs traditions, puis la relative négligence des puissances occidentales après les indépendances y ont engendré un paysage politique et culturel plus fragmenté, peu favorable au développement de pouvoirs continentaux. Il résulte de cette histoire une tradition culturelle tendue entre les séductions de la norme internationale (européenne ou états-unienne) et sa critique au nom de l'identité latino-américaine.

Longtemps, l'économie mondiale s'est contentée d'exploiter les ressources naturelles des territoires ibéro-américains, laissant les cultures locales survivre dans l'isolement et l'indigence; mais aujourd'hui, des fractions croissantes des populations urbaines deviennent exploitables à leur tour, et les mécanismes culturels de cette exploitation – cinéma, musique, églises évangéliques, centres-villes à gratte-ciel, *shopping malls*, *gated communities* et *New Urbanism* – sont à pied d'œuvre pour liquider les traditions et les résistances. La ville latino-américaine ressemble de plus en plus à ses sœurs du Nord.

La *différence* ibéro-américaine a-t-elle engendré un modèle d'américanité moderne? Certains le pensent en Amérique latine. Ici même, on l'a suggéré au temps où le Mouvement moderne faisait surgir des cités nouvelles à Bogota, Brasília ou Santiago, éveillant l'espoir de « villes canadiennes à caractère latin<sup>38</sup> ».

---

<sup>38</sup> Claude Beaulieu, *Architecture contemporaine au Canada français*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1969, p. 11.

Simplificatrice, sans doute, la vision latino-américaniste a pourtant le mérite de revendiquer l'existence de plusieurs Amériques, de conjurer le sort qui voudrait condamner tout un continent à la *manifest destiny* d'une culture homogène. Elle nous rappelle aussi, par sa référence constante (et constamment ambiguë) à l'histoire précolombienne du continent, qu'il a déjà existé de ce côté-ci des océans des cultures diverses, des arts de vivre et de disposer de l'espace adaptés non pas aux généralisations vagues que la colonisation européenne a plaquées sur la totalité du continent, mais à d'authentiques *régions* ayant chacune son climat, sa topographie, ses ressources.

En bonne logique, l'architecture a partie liée avec ces régions tout autant et sans doute davantage qu'avec les aléas des découvertes et des guerres coloniales des siècles passés. En bonne logique, elle en aura de plus en plus à mesure que le temps et les migrations viendront diluer les identités héritées du passé colonial.

Un siècle durant, Montréal aura été un bourg français; un siècle durant, un port colonial britannique. Comme celles de toutes les colonies du continent, son identité d'alors se distingue de celles de ses mères patries successives par une sorte de simplification, de schématisation *moderne* des identités des colonisateurs, par une élision de toutes les traces sociales, culturelles, architecturales de l'histoire antérieure qui font la saveur, mais aussi la pesanteur des identités européennes (peu d'aristocratie, pas de féodalité, pas de dialectes régionaux, pas de villes antérieures au XVII<sup>e</sup> siècle).

Elle a ensuite gravité vers les États-Unis au rythme même de leur évolution hors de l'orbite culturelle de la Grande-Bretagne et de leur accession à l'hégémonie continentale puis mondiale. Comme celui des autres villes nord-américaines, son visage urbain s'est écarté du particularisme britannique en fonction des innovations techniques et quantitatives associées à la formidable expansion des sociétés de construction états-uniennes et, dans une moindre mesure, en fonction des innovations architecturales de l'école de Chicago, mais elle a surtout accompagné l'alignement de ses voisines sur les formes « universelles » de l'académisme classique.

Après des débuts timides, marqués par des modèles européens autant que nord-américains, l'architecture moderne y débouche, dès la fin des années 1960 sur le Style international, qui sera l'emblème architectural de la Révolution tranquille. Faut-il le déplorer? On l'a fait bien souvent, à partir des années 1970, au nom d'une « réappropriation » (de quoi? par qui?) commodément oublieuse de ce qu'elle doit elle-même à la *doxa* internationale régnante. Le Montréal des années 1950 et 1960 marchait, il me semble, dans la bonne direction en acceptant la condition technique contemporaine. Non qu'elle soit idéale – nous connaissons aujourd'hui quelques-unes de ses limites, de ses erreurs –, mais parce qu'on n'en peut sortir que par devant.

À partir de là, il est certainement souhaitable que les urbanistes et les architectes de Montréal repensent continuellement leur rapport au lieu américain spécifique où ils opèrent. Une identité spécifique pourrait en résulter qui serait l'indice et la mesure d'une conscience authentique et critique du territoire que nous occupons, mais que, peut-être, nous n'*habitons* pas encore vraiment.

Lewis Mumford souligne une condition de cette prise de conscience :

Les gens parlent souvent des caractères régionaux comme s'il s'agissait de la même chose que les caractères aborigènes. Le régional est assimilé au brut, au primitif, au purement local. C'est une erreur sérieuse. L'adaptation d'une culture à un environnement particulier étant un processus long et compliqué, c'est en dernier que mûrit pleinement un caractère régional.

Nous commençons à peine à en savoir assez sur nous-mêmes et sur notre environnement pour créer une architecture régionale<sup>39</sup>.

L'Amérique postcolombienne ne pourra jamais se réclamer de l'âge d'or où Vitruve situe les racines de l'architecture ou d'une quelconque condition « première ». Elle est venue d'ailleurs, tout armée, et s'est bâtie *contre* les lieux du continent. L'un des projets qui peuvent la

<sup>39</sup> Lewis Mumford, *The South in Architecture*, cité dans Vincent B. Canizaro, dir., *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, New York, Princeton Architectural Press, 2007, p. 100. (Traduction de l'auteur.)

rendre plausible, bienfaisante, vivante est donc, plus qu'ailleurs, une véritable découverte des lieux que l'esprit de conquête a trop volontiers survolés dans sa marche vers l'Ouest. Ici, le Québec trouve peut-être un atout paradoxal dans la défaite qui l'a isolé des cultures « conquérantes » du continent et limité depuis longtemps à un territoire précis et qui l'oblige à porter à ce territoire une attention plus minutieuse.

L'évidence géographique, économique et culturelle de la condition américaine – l'américanité, si l'on veut – du pays peut aussi constituer une prémisse simple et saine. Tout dépend de ce qu'on entend par là. S'il fallait en déduire que toute divergence par rapport aux idées et pratiques volontiers unanimistes et autoritaires du monde anglo-américain actuel est irréaliste et illégitime, il faudrait aussi renoncer à tout avenir spécifiquement local.

Le bilan de l'histoire et le constat du présent assoient une critique, fondent l'avenir sur des bases réalistes. La suite est affaire d'imagination, de *divergences*. Ce terme renvoie ici à une idée de l'architecte, critique et historienne argentine Marina Waisman qui la définit ainsi : « Diverger, c'est développer, à partir de ce qu'on est, ce qu'on peut devenir<sup>40</sup>. » Elle ajoutait : « ... vues du centre, les marges ne peuvent apparaître comme génératrices de projet, seulement, peut-être, comme un refuge. Vu des marges, tout est – ou devrait être – projet. » Aujourd'hui, à quelques exceptions près, l'état de l'environnement bâti qui nous entoure en est un de déculturation avancée, mais, dans d'autres domaines, l'histoire a fait au Québec le cadeau complexe et ambigu d'une identité distincte. Comme celle des Amériques ibériques, cette identité crée un gradient, une tension qui permet d'imaginer d'autres paysages bâtis, d'autres Amériques, d'imaginer, de construire, d'habiter *une autre* Amérique parmi *les* Amériques.

---

<sup>40</sup> Marina Waisman, *El interior de la historia: Historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos*, Bogotá, Escala, 1990, p. 72. (Traduction de l'auteur.)