

Fevrier 1918



MONTREAL

Vol. 1 No 2

Le Numero: 20 Sous

Yves Deschamps est professeur d'histoire de l'architecture à l'Université de Montréal.

JSSAC / JSÉAC 27, n° 3, 4 (2002) ; 43-48.

Yves Deschamps

L'art nécessaire¹ Quelques réflexions sur Le Nigog et l'architecture

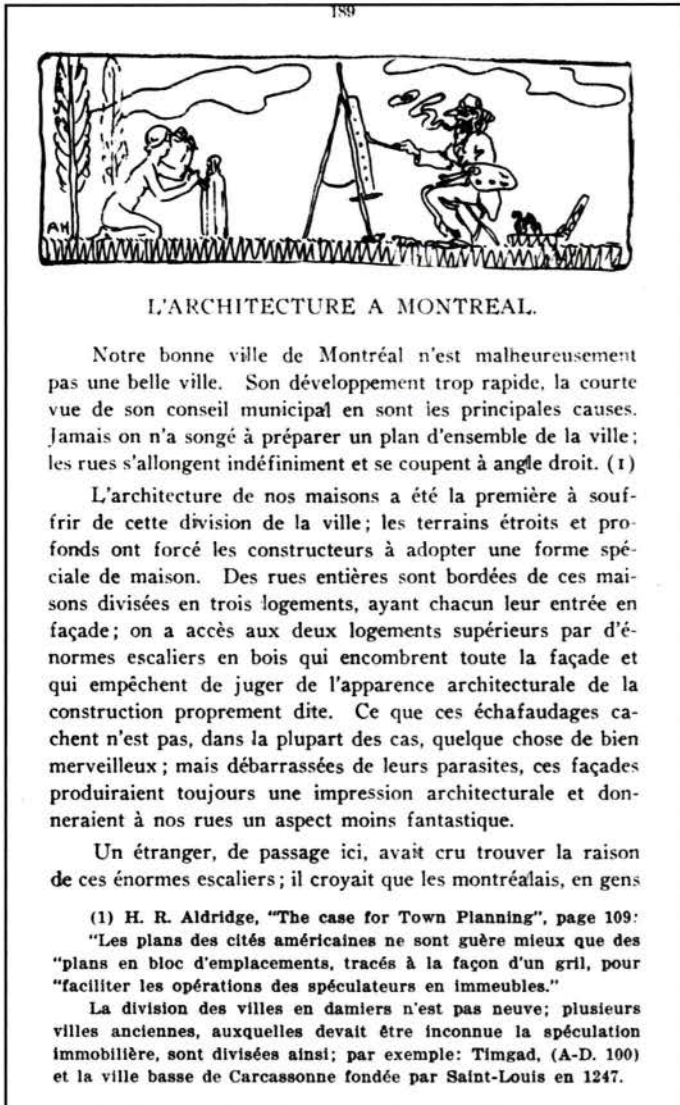
Avec l'ensemble des cultures occidentales, l'architecture découvre la préoccupation identitaire à la fin du XVIII^e siècle dans la foulée des Révolutions et des Lumières. L'invention politique de la Nation moderne en Grande-Bretagne, dans ses treize colonies américaines et en France coïncide avec les émois esthétiques devant les chaumières paysannes et le sublime gothique². Elle procède du même élan de l'esprit et de la sensibilité.

Nés de la culture classique de l'Occident, des Droits réputés universels encadrent la reconnaissance et le respect mutuels de tous les peuples. Situés au-dessus des identités particulières, ils en garantissent la coexistence harmonieuse et l'épanouissement. De même, les règles universelles de l'architecture, issues de la théorie classique, encadrent désormais l'appréciation de tous les arts de bâtir. La relative abstraction qui détache désormais ces règles des modèles formels gréco-romains leur permet de rendre compte d'une multitude de « styles », d'apprécier les manières diverses qui ont caractérisé diverses civilisations, diverses époques. Le canon des formes classiques restera longtemps, bien sûr, la norme de référence, l'étalon-or du système, le vocabulaire ultime des nations civilisées et des grands programmes officiels, mais d'autres idiomes deviennent respectables qui, auparavant, étaient exclus ou ignorés.

Identités américaines

Pour les architectes européens, la distanciation entre règle et modèles brise le cadre désormais trop étroit de la discipline classique et ouvre le champ illimité des exotismes et des antiquités nationales. Les identités établies au cours d'une longue tradition de contacts, de frontières communes, trouvent dans les patrimoines locaux les arguments dont elles ont besoin pour se prolonger, se manifester dans l'environnement bâti. Pour les jeunes républiques américaines nées des luttes contre les puissances coloniales européennes, le problème se pose tout autrement.

En même temps que les tutelles politiques européennes, elles doivent, en principe, rejeter des cultures dont elles ont vécu jusque-là. C'est là que se situe alors, pour les théoriciens militants des indépendances, la véritable révolution. Pour elles, l'identité n'est pas chose acquise, à faire renaître, mais *projet* à



L'ARCHITECTURE A MONTREAL.

Notre bonne ville de Montréal n'est malheureusement pas une belle ville. Son développement trop rapide, la courte vue de son conseil municipal en sont les principales causes. Jamais on n'a songé à préparer un plan d'ensemble de la ville; les rues s'allongent indéfiniment et se coupent à angle droit. (1)

L'architecture de nos maisons a été la première à souffrir de cette division de la ville; les terrains étroits et profonds ont forcé les constructeurs à adopter une forme spéciale de maison. Des rues entières sont bordées de ces maisons divisées en trois logements, ayant chacun leur entrée en façade; on a accès aux deux logements supérieurs par d'énormes escaliers en bois qui encombrant toute la façade et qui empêchent de juger de l'apparence architecturale de la construction proprement dite. Ce que ces échafaudages cachent n'est pas, dans la plupart des cas, quelque chose de bien merveilleux; mais débarrassées de leurs parasites, ces façades produiraient toujours une impression architecturale et donneraient à nos rues un aspect moins fantastique.

Un étranger, de passage ici, avait cru trouver la raison de ces énormes escaliers; il croyait que les montréalais, en gens

(1) H. R. Aldridge, "The case for Town Planning", page 109: "Les plans des cités américaines ne sont guère mieux que des "plans en bloc d'emplacements, tracés à la façon d'un gril, pour faciliter les opérations des spéculateurs en immeubles."

La division des villes en damiers n'est pas neuve; plusieurs villes anciennes, auxquelles devait être inconnue la spéculation immobilière, sont divisées ainsi; par exemple: Timgad, (A-D. 100) et la ville basse de Carcassonne fondée par Saint-Louis en 1247.

imaginer, à « dessiner », puis à bâtir. Rien d'étonnant, par conséquent, dans le fait que Thomas Jefferson, l'un des architectes essentiels de l'identité étatsunienne, ait été, à ses heures, architecte tout court et qu'il ait attribué à l'architecture un rôle primordial dans la construction de l'identité.

Mais de la ferveur créatrice de quelques fondateurs, du succès évident de leurs projets politiques et de leur politique territoriale, il ne s'ensuit pas que toutes les Amériques aient, dès lors, cherché à bâtir des cultures exemptes de références européennes.

Les éléments d'identités architecturales qui se constituent, par exemple, aux États-Unis durant la première moitié du XIX^e siècle, résultent plus sûrement de l'isolement, d'expédients imposés par la nature ou la culture des lieux, voire de *résistances* conscientes. En effet, la rupture désirée par les politiciens « radicaux » et projetée par leurs architectes sous les espèces de néo-classicisme romain (Rome = république), puis grec (Athènes = démocratie), s'effectue tout autant sur le terrain par le rejet des néo-styles qui se succèdent, en Europe, à un rythme sans précédent. C'est avant tout par l'absence et l'abstinence que les États-Unis se distinguent tout d'abord de la mère-patrie britannique.

En pratique, l'identité étatsunienne se construit *démocratiquement*, à l'insu des élites et contre le projet même qu'elles en avaient conçu. Il faudra attendre le milieu du siècle pour que cette identité et les objets qui la manifestent deviennent visibles à des artistes et à des théoriciens comme le sculpteur Horatio Greenough.

La situation canadienne est tout autre puisqu'elle résulte, on le sait, de la convergence de deux défaites : d'une part, celle des francophones que la Conquête prive du « destin manifeste » des nations créoles³ (l'émancipation et l'expansion territoriale) ; de l'autre, celle des réfugiés anglo-américains qui fuient l'indépendance et la république. Dans ce cas, il ne s'agit pas de créer un ordre nouveau contre l'ancien, mais de *restaurer*, de proclamer la pérennité d'identités européennes mythifiées par la distance, de les fortifier contre l'Amérique des Lumières, contre les mères-patries elles-mêmes quand, comme la France de 1789, elles trahiront le mythe. La ville de Québec, symbole quasi médiéval des tyrannies européennes, brisée par l'Angleterre puis « retournée » à la hâte contre les armées de la jeune Union, est bien la capitale qui convient à cette contre-utopie canadienne⁴.

Vers la fin du XIX^e siècle, Montréal sera le symbole et la métropole d'un autre Canada, moins retranché, mais guère moins menacé dans ses identités. C'est là, dans un contexte marqué, localement, par la Confédération et, internationalement, par la montée des impérialismes que s'éveille le nationalisme canadien-français.

La Confédération nous importe en ce qu'elle se présente (essentiellement à l'intention des Canadiens français) comme le cadre d'une nouvelle identité politique bi-ethnique et biculturelle, les impérialismes, parce qu'ils représentent le monde moderne comme une arène où s'affrontent quelques colosses ethniques aux traits simplifiés et grossis par les grands récits nationalistes. Parmi ces lutteurs impériaux figurent, bien sûr, les deux mères-patries auxquelles les deux « peuples fondateurs » du Canada n'ont jamais cessé de lier leurs identités respectives.

L'architecture à Montréal au début du siècle

Si, par architecture, on entend non seulement conception des édifices, mais aussi discours sur cette conception et interaction suivie entre pratique et théorie, on ne peut guère parler d'architecture au Canada avant ces années de la fin du XIX^e siècle. Comme partout en Amérique du Nord, cette architecture porte à jamais la marque du capitalisme bourgeois qui l'a créée pour répondre à ses besoins et à ses fantasmes : l'usine, le bureau, le magasin, d'une part, le musée, le théâtre, la maison, de l'autre.

Nous sommes loin des Académies européennes de l'âge classique, loin d'une architecture conçue pour le service du prince, de l'État ou de l'Église. Les milieux de la finance, des transports, de la manufacture et du commerce veulent d'abord que les écoles forment de bons techniciens et des gestionnaires qui parlent leur langage. Cependant, anglophones ou francophones, les élites ne négligent pas un autre langage, celui des « styles », dernier refuge de l'esthétique dans une pratique étroitement prédéterminée par les techniques, les conventions typologiques et les règles académiques de la composition. Cette architecture sera l'un des moyens par lesquels l'entrepreneur bourgeois manifesterà sa prospérité, sa solvabilité, mais aussi sa culture et son adhésion à un ensemble de valeurs au nombre desquelles figurent le patriotisme et le cosmopolitisme, bref, son identité.

C'est ainsi qu'en 1890, l'Association des architectes de la province de Québec (AAPQ), naît d'un double désir : assurer à la clientèle des services professionnels garantis et défendre le territoire des professionnels québécois contre les firmes étatsuniennes dont les compétences (techniques et esthétiques) ont conquis la clientèle locale. Puis viennent les structures de formation. La Faculté d'ingénierie de l'Université McGill se dote en 1896 d'une section d'architecture. L'École Polytechnique la suivra dix ans plus tard. Enfin, l'École des beaux-arts absorbera cette section francophone à sa fondation en 1923.

L'inclusion initiale de ces lieux de formation architecturale dans des cadres techno-scientifiques semble indiquer clairement les aspects de l'architecture que les pouvoirs tutélaires entendent favoriser. Ceux qui s'engagent dans cette nouvelle carrière seront, dans leur ensemble, des technocrates libéraux et modernes, caractères admis depuis longtemps parmi les élites anglophones, mais nouveaux et quasi révolutionnaires dans la bourgeoisie francophone à cause de la méfiance de l'Église envers des carrières trop matérialistes, trop urbaines à son gré. L'intérêt pour la culture et l'esthétique n'était pas pour autant exclu de ces institutions.

Ainsi, le sénateur Honoré Gervais, qui fut à l'origine de la création de l'École Polytechnique⁵, œuvra aussi en vue de la création de sa section architecture et favorisa l'orientation de cette dernière vers le modèle parisien de l'École de beaux-arts, grâce à l'engagement de professeurs français comme Ébrard, Doumic ou Poivert, ou « retour d'Europe » comme Marchand. McGill, pour sa part, alla recruter ses directeurs (Capper, Nobbs, Traquair) à Édimbourg. Ainsi, le caractère technique et pragmatique qu'on souhaite donner à la discipline n'empêche aucune des « deux solitudes » montréalaises de s'assurer de la conformité culturelle

de ses futurs architectes (et donc du visage de leur ville en pleine mutation) avec leurs mythes identitaires respectifs.

Hasard ou fatalité ? Il se trouve que, au même moment, la Grande-Bretagne et la France apparaissent aux yeux de tout l'Occident comme les deux archétypes opposés de l'excellence architecturale. En 1913, dans *The Yearbook of Canadian Art*, A.H. Chapman écrivait :

Canada is, today, subjected to the influences of two distinct schools, one strong in the refined sense of traditional beauty, the other strong in effective, modern organization for producing good architecture; one influenced by the work of clever individual artists, the other by the training of a great school, the École des Beaux-Arts of Paris⁶.

Dans la suite du texte, il devient évident que la première influence est celle de la Grande-Bretagne. Quant à la seconde, ce n'est pas celle de la France, mais des États-Unis. Le paradoxe n'est qu'apparent. Pour tout lecteur familier avec les architectures de l'époque, le lien établi ici entre l'École des beaux-arts et les États-Unis est parfaitement cohérent puisque les écoles d'architecture étatsuniennes (dirigées par des « Prix de Rome » français ou par des Américains issus de l'illustre École parisienne) sont alors largement acquises à la pédagogie et aux préférences stylistiques de Paris auxquelles on a seulement ajouté — et cela fait toute la différence — une bonne dose de culture yankee de l'entreprise.

À vrai dire, si la France est présente dans l'architecture de Montréal vers 1900, ce n'est pas tant par son rayonnement direct, moins encore par l'agence de Canadiens français qui auraient choisi Paris par préférence identitaire, mais largement par l'intermédiaire des États-Unis et de leur interprétation de la culture « beaux-arts ». Sous une forme ou une autre, cette culture domine alors l'ensemble du nouveau continent, de Buenos Aires à Montréal.

Le Nigog

La Grande Guerre marque un tournant dans l'évolution des architectures de l'Occident. Elle scelle le sort de la première vague moderne (celle de l'Art Nouveau) à laquelle on reprochera désormais d'avoir trop sacrifié au « style », à la superficie décorative et aux folklores. Dans les tranchées, une nouvelle génération a éprouvé la puissance de la machine ainsi que la futilité rétrograde et meurtrière des idéaux nationaux au service desquels on vient de mobiliser l'homme moderne et les merveilles techniques dont il attendait un monde meilleur. Une nouvelle modernité se lève qui poursuivra le combat contre les Académies, mais en y ajoutant une critique virulente de ses prédécesseurs qu'elle ac-

cuse de manque de lucidité face à la réalité socio-économique contemporaine. Dès 1918, Gropius, Le Corbusier et d'autres sont à pied d'œuvre pour lancer ce qu'on nommera le Mouvement Moderne. Cette fois, en effet, il ne s'agit plus d'inaugurer un « style », mais de rendre au corps de l'architecture le mouvement vital oublié au profit de vaines querelles stylistiques, de la rendre capable d'accompagner le siècle et de mettre la technique aux ordres des sociétés. L'année 1918, c'est aussi l'unique année de vie d'une des premières entreprises culturelles de la modernité québécoise : Le Nigog⁷.

D'abord littéraire et musicale dans son contenu, cette revue mensuelle a pourtant eu le mérite — exceptionnel au Québec — d'accorder à la forme urbaine et à l'architecture une place significative. La présence de l'architecte Fernand Préfontaine parmi ses fondateurs et collaborateurs réguliers peut expliquer une partie de cette exception, mais Préfontaine et son collègue Ramsay Traquair ne sont pas seuls à s'engager sur ce terrain peu fréquenté. Ils s'y retrouvent en compagnie de J.C. Drouin, d'Henri Hébert, d'Olivier Maurault, et cet intérêt d'intellectuels extérieurs à la profession architecturale constitue un précédent précieux qui mérite mémoire et attention.

On pourrait appliquer au Nigog le sous-titre d'une autre publication encore plus éphémère : *Das Andere, ein Blatt zur Einführung Abendlaendischer Kultur in Oesterreich*⁸. Outre le fait que l'unique rédacteur de cette publication, l'architecte viennois Adolf Loos, est cité à deux reprises dans *Le Nigog*⁹, la revue montréalaise se présente bien, elle aussi, comme une provocation à la modernité, jetée au visage d'une culture du repli, provinciale et retardataire. D'autres traits incitent à rapprocher Loos des « exotiques » du Nigog : tout comme eux, il se sent isolé dans une culture isolée, comme eux, il se réfugie à Paris (1922-1928) ; comme eux, mais de façon beaucoup plus catégorique, il pressent dans l'Américain (le « plombier », « l'homme en overall ») le prototype de l'homme vraiment moderne qu'il oppose aux modernistes de la *Wiener Secession*.

Ce rapprochement éclaire peut-être l'intérêt du Nigog pour la ville. Elle est le lieu de la modernité, celui qu'il convient d'affronter sans détour, plutôt que de le fuir dans les idylles régionalistes et paysannes également chères à l'Empire austro-hongrois déclinant et au Québec « catholique-et-français » de 1900.

Il n'est pas inconcevable que le discours impérieux et incisif de Loos ait influencé certains collaborateurs du Nigog bien au-delà de ce qu'ils en révèlent, mais, quoiqu'il en soit, les idées du premier semblent de nature à éclairer celles des seconds, en particulier sur un point : le rejet du régionalisme ne signifie nulle-

ment l'indifférence à la question identitaire, ni même une certaine passion pour la « patrie » dont on constate, hélas, qu'elle n'est pas à la hauteur du génie (réel ou supposé) qu'on lui attribuait, des qualités que promettaient ses architectures anciennes.

Car, malgré les volées de bois vert que servent Loos ou *Le Nigog* à tous les régionalistes en *Dirndlkleid* ou en « capot de chat » qui passent à leur portée, malgré leur commun recours à l'étranger comme exemple, le Viennois et les Montréalais sont inséparables de leurs villes respectives. En outre, ils partagent un sens aigu de l'urbanité et de la dignité métropolitaine qui les conduit à condamner tout ce qui leur semble de nature à les contredire. Loos écrit :

C'est ici que j'élevé ma première critique à l'encontre des tenants de l'art régional. Ils veulent ravalier les grandes villes au rang de bourgades [...] [*La maison de la Michaelerplatz*] n'est pas provinciale. C'est un édifice qui n'a sa place que dans une grande ville. *Right or wrong, my country...* ma ville.

Que l'on prenne l'habitude de construire comme nos pères ont bâti, et que l'on ne craigne pas de n'être pas moderne¹⁰.

Dans la perspective d'une opposition simpliste entre régionalisme et modernisme sans frontières, un tel langage peut passer pour contradictoire. Il en va de même des nombreuses prises de position du Nigog en faveur d'une architecture inspirée du passé canadien, celle, par exemple, de Préfontaine¹¹ :

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...

Ou encore celle-ci, du même auteur¹² :

[...] efforçons-nous de décorer l'intérieur de nos maisons dans un esprit moderne ; imitons en cela nos ancêtres...

Aux yeux de Loos, la véritable tradition n'exclut pas l'évolution ; elle évolue elle-même en intégrant les apports valables de chaque moment historique. Chaque lieu devrait évoluer au rythme universel du progrès : « les nouvelles orientations de la pensée appartiennent à tous les habitants de la terre¹³ ».

Comme Loos, la plupart des collaborateurs du Nigog appartiennent à l'aile universaliste, progressiste, urbaine, « classicisante » de la pensée et de la sensibilité modernes. Comme lui, ils dénoncent le régionalisme et comme lui, « dans le vide¹⁴ », avec passion et désespoir, ils appellent leur culture nationale à se rallier à la modernité. Ici, pourtant, intervient une nuance importante.

En Amérique, la modernité sera reçue par les uns comme la confirmation d'une identité déjà ancienne et, par les autres, comme l'occasion inespérée d'une construction identitaire retardée jusque-là par l'influence des académies européennes.

Le premier cas est celui des États-Unis. Là, le discours de Loos, puis celui de nombreux Européens dont Le Corbusier (« Les ingénieurs américains écrasent de leurs calculs l'architecture agonisante¹⁹ ») est compris à la fois comme une preuve de la validité intemporelle des « vérités » étatsuniennes et comme l'approbation, tant attendue, de la vieille Europe à sa fille lointaine. Aux États-Unis, l'architecture nouvelle ne sera pas critique, mais confirmation d'une tradition nationale dont on avait failli désespérer après le krach de 1929.

Le second cas est celui des Amériques ibériques. L'Argentine, le Chili, le Mexique au lendemain de sa Révolution (nationale), le Brésil de l'*Estado Novo* et le Venezuela du miracle pétrolier perçoivent la nouvelle architecture comme une mainlevée finale de l'hypothèque coloniale, un art de bâtir enfin neutre, détaché de son incontournable origine européenne, capable, donc, de s'intégrer de façon originale, souple et non-dominatrice à leurs cultures diverses.

Au Québec — moins loin de Mexico qu'il n'y paraît, mais si proche à coup sûr de New York —, l'avènement de l'architecture moderne allait venir comme un torrent dans les années soixante sous le nom, trompeur, d'*International Style*, et la réalité aurait peu à voir avec les rêves et les désirs des écrivains du *Nigog*. Mais de cela, nous parlerons une autre fois...

Notes

1. Le titre est emprunté à Édouard Montpetit, 1918, *Le Nigog*, n° 2, février, p. 37.

2. À titre d'exemple, on peut citer *Von deutscher Baukunst* (De l'architecture allemande), un texte de Goethe, publié en 1772, dans lequel l'auteur exalte l'architecte (supposé) de la cathédrale de Strasbourg.

3. Le mot s'entend ici dans son sens original : individu de souche européenne né en Amérique.

4. Lire, par exemple, la description qu'en donne Henry David Thoreau en 1850 (1961, « The Walls of Quebec », dans *A Yankee in Canada*, Montréal, Harvest House, p. 89-107).

5. ...et aussi — très significativement — des Hautes Études Commerciales et de l'École normale Jacques-Cartier.

6. Cité dans Simmins, Geoffrey (dir.), 1992, *Documents in Canadian Architecture*, Peterborough, Ontario, Broadview Press, p. 139.

7. Les citations du *Nigog* proviennent de la récente réimpression de la revue aux éditions Comeau & Nadeau, Montréal, 1998.

8. *L'Autre*, journal pour l'introduction de la culture occidentale en Autriche. Deux numéros seulement sont parus en 1903. Toutes les références à des textes de Loos proviennent de Loos, Adolf, 1979, *Paroles dans le vide...*, Paris, Champ Libre.

9. « Il se peut que je vive en 1913, mais l'un de mes voisins vit en l'an 1900 et l'autre en 1880... nous avons même des attardés qui poussent des cris devant les ombres violettes d'un tableau », extrait de « Ornement et crime », cité par Léo-Pol Morin (1918, « La légende de l'art musical canadien... », *Le Nigog*, no 1, janvier, p. 19), puis par de Roquebrune, Robert (1918,

« De l'opportunité d'un culte de la supériorité littéraire », *Le Nigog*, no 3, mars, p. 87). C'est la même phrase qui est citée dans les deux cas, et pas par Préfontaine de qui on l'attendait a priori, bien que cela ne prouve rien... Ce qui est certain, c'est que l'article de Loos dont provient la phrase fut publié à Vienne en 1908, puis à Paris (*Cahiers d'aujourd'hui*) en 1913 (Adolf Loos, 1870-1933, Bruxelles, Mardaga, 1983, p. 146). Il est reproduit dans Loos, 1979 : 198-207.

10. Loos, 1979 : 245. La « maison de la Michaelerplatz » est une œuvre de Loos construite à Vienne en 1910).

11. Préfontaine, Fernand, 1918, « L'architecture à Montréal », *Le Nigog*, no 6, juin, p. 191.

12. Préfontaine, Fernand, 1918, « Les styles dans l'ameublement et la décoration », *Le Nigog*, no 8, août, p. 160.

13. Loos, 1979 : 241.

14. L'un des ouvrages de Loos est intitulé *Paroles dans le vide* (*Ins Leere gesprochen*, Paris et Zürich, 1921).

15. Il est vrai qu'il prend soin, dans « Les plombiers » (1979 : 51-56), de présenter la Grande-Bretagne comme le conservatoire de la germanité la plus authentique.

16. Roquebrune, 1918, « Littérature », *Le Nigog*, no 3, mars, p. 81.

17. Montpetit, Édouard, 1918, « L'art Nécessaire », *Le Nigog*, no 2, février, p. 27.

18. Maurault, Olivier, 1918, « Ambiance », *Le Nigog*, no 4, avril, p. 126.

19. Le Corbusier, 1958 (1920-1922), *Vers une architecture*, Paris, Vincent Fréal, p. 20.