

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]

**Les relations incestueuses entre la photographie et l'architecture moderne;
La représentation photographique de la Place Ville-Marie
entre septembre 1962 et février 1963**

Nicolas ChampRoux

Mémoire

Présenté

Au

Département d'histoire de l'art

**Comme exigence partielle au grade de
Maître es Arts
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada**

Septembre 2001

© Nicolas ChampRoux, 2001



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-68518-7

RÉSUMÉ

Les relations incestueuses entre la photographie et l'architecture moderne;
La représentation photographique de la Place Ville-Marie
entre septembre 1962 et février 1963

Nicolas ChampRoux

Ce mémoire tente d'identifier le caractère spécifique des photographies représentant la Place Ville Marie et publiées dans le livret promotionnel, les journaux quotidiens et les revues d'architecture, entre septembre 1962 et février 1963. Nous portons une attention toute particulière sur les relations entre la photographie et la société de consommation moderne en constant renouvellement. Nous notons une tension paradoxale entre les idéaux modernistes cherchant à créer une architecture fonctionnelle dépourvue de style qui serait, par sa perfection technique, définitive, et les conditions de la vie moderne qui consomme systématiquement toute nouveauté par soif d'idéal et qui se lasse d'un objet, architectural ou autre, après que ce dernier ait cessé d'être neuf.

En commençant par l'historique de la Place Ville-Marie, nous constaterons l'importance des changements portés au plan et la portée symbolique du bâtiment dans l'esprit populaire. Identifiant ensuite les fondements de l'architecture moderniste, nous jetterons une lumière nouvelle sur la lettre d'intention rédigée par l'architecte Henry N. Cobb et l'urbaniste Vincent Ponte, tous deux responsables du projet. Il sera alors temps d'aborder le concept de modernité afin de mieux comprendre

l'importance du médium photographique dans la représentation de l'univers contemporain soumis à un renouvellement constant. Enfin, nous étudierons une sélection d'images représentant Place Ville-Marie et articulons notre argument en une série de trois comparaisons, juxtaposant les clichés avec: l'historique de la photographie d'architecture; la critique du projet moderniste; les images publicitaires contemporaines.

Remerciements et dédicace

J'aimerais tout d'abord remercier le Dr. Loren Lerner qui, en acceptant de superviser ce mémoire, a manifesté confiance et enthousiasme pour ce projet ambitieux. Sa disponibilité, sa gentillesse et son grand sérieux ont grandement contribué au succès de cet ouvrage. Je dois ensuite exprimer ma gratitude aux docteurs Olivier Asselin et Jean Belisle qui ont su jeté sur ce mémoire un regard critique essentiel profitable. Je tiens aussi à remercier mon père qui a fait preuve d'une sensibilité et d'une générosité exemplaires. Ce travail fut pour lui et moi l'occasion de renforcer une collaboration qui dure depuis maintenant 25 ans. Enfin, je ne pourrais passer sous silence l'aide précieuse fournie par le Centre Canadien d'Architecture, et plus particulièrement par l'équipe de sa bibliothèque. Leur excellente connaissance des ressources en place et leur grande amabilité ont souvent rendu plus agréable et efficace une recherche qui s'annonçait considérable.

Je dédie ce mémoire à Steve, mon *car crash* sous l'éclipse.

Nicolas ChampRoux
Montréal, le 10 septembre 2001

Table des matières

Introduction – Page 1

- a) La Place Ville-Marie aujourd'hui – Page 1
- b) Présentation des différents chapitres – Page 3

Chapitre 1 – Historique de la Place Ville-Marie – Page 7

- a) Historique de la Place Ville-Marie – Page 7
- b) Plan initial et modifications – Page 11
- c) Réception critique au moment de l'inauguration – Page 15

Chapitre 2 – La Place Ville-Marie et l'architecture moderniste – Page 21

- a) Quatre essais par Adolf Loos – Page 22
- b) Le Corbusier et la révolution architecturale – Page 28
- c) Gropius et son architecture de lumière – Page 37
- d) La lettre d'intention d'Henry N. Cobb et de Vincent Ponte – Page 37

Chapitre 3 – Modernité et photographie d'architecture – Page 43

- a) Définition de la *modernité* par Baudelaire – Page 44
- b) Benjamin et sa critique du monde moderne – Page 47
- c) Sontag et la photographie en tant que médium moderne – Page 52
- d) Molitor, photographe d'architecture moderne – Page 60

Chapitre 4 – La représentation photographique de la Place Ville-Marie – Page 67

- a) Comparaison entre l'histoire du style et les clichés de PVM – Page 68
- b) Comparaison entre l'image et le texte – Page 79
- c) Comparaison entre la photo officielle et la publicité – Page 86

Conclusion – Page 93

Notes

Bibliographie

Illustrations

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 – Photographie couleur de la maquette originale, publiée en 1957 dans un document spécial intitulé Place Ville-Marie, préparé par Webb & Knapp pour la promotion de la Place Ville-Marie lors de la recherche de capitaux. Maquette vue à partir des rues University et Dorchester.

Figure 2 – Photographie noir et blanc de la maquette originale, publiée en 1957 dans un document spécial intitulé Place Ville-Marie, préparé par Webb & Knapp pour la promotion de la Place Ville-Marie lors de la recherche de capitaux. Vue aérienne de la tour et de l'esplanade.

Figure 3 – Photographie noir et blanc de la maquette originale, publiée en 1957 dans un document spécial intitulé Place Ville-Marie, préparé par Webb & Knapp pour la promotion de la Place Ville-Marie lors de la recherche de capitaux. Vue au niveau du sol à partir des rues Sherbrooke et McGill College.

Figure 4 – Broadway, 1909, par Coburn

Figure 5 – Flatiron Building, 1906 par Edward Steichen

Figure 6 – Stairwell, 1928, par Mantz

Figure 7 – Berlin Radio Tower, 1925, par Moholy-Nagy

Figure 8 – National Chase Bank, 1928, par Newhall

Figure 9 – Hotel Disch, 1929, par Schmolz

Figure 10 – Metropolis, 1923, par Citroën

Figure 11 – Untitled Landscape, 1932, par Rotan

Figure 12 – House on the Hill, 1963, par Diane Arbus

Figure 13 – Greenwood Moose Lodge, 1981, par Eggleston

Figure 14 – Couverture du supplément spécial de The Gazette portant sur la Place Ville-Marie, édition du mercredi 12 septembre 1962.

Figure 15 – Couverture du supplément spécial du Montreal Star portant sur la Place Ville-Marie, édition du mardi 11 septembre 1962.

Figure 16 – Photographie réalisée par Joseph W. Molitor et publiée dans le Architectural Record, février 1963, représentant l'esplanade et le pied de la tour de Place Ville-Marie.

Figure 17a – Photographie réalisée par Joseph W. Molitor et publiée dans le Architectural Record, février 1963, représentant une vue de l'esplanade avec le Mont-Royal en arrière-plan. Cette image fait partie d'un triptyque présentant plusieurs vues possibles à partir de l'esplanade.

Figure 17b – Photographie réalisée par Joseph W. Molitor et publiée dans le Architectural Record, février 1963, représentant une vue de l'esplanade prise entre le CN building et la tour de la Place Ville-Marie. Cette image fait partie d'un triptyque présentant plusieurs vues possibles à partir de l'esplanade.

Figure 17c – Photographie réalisée par Joseph W. Molitor et publiée dans le Architectural Record, février 1963, représentant une vue de la façade du CN building à partir de la rue Cathcart. Cette image fait partie d'un triptyque présentant plusieurs vues possibles à partir de l'esplanade.

Figure 18 – Photographie réalisée par George Cserna et publiée dans le Architectural Forum, février 1963, représentant une vue extérieur du la tour et de l'esplanade.

Figure 19 – Photographie réalisée par George Cserna et publiée dans le Architectural Forum, février 1963, représentant une vue intérieur du lobby avec deux personnages traités en flou artistique.

Figure 20 – Photographie réalisée par George Cserna et publiée dans le Architectural Forum, février 1963, représentant une vue intérieur du lobby mettant l'emphase sur les piliers de travertins et les cages d'ascenceurs.

Figure 21 – Photographie anonyme publiée dans le Canadian Architect, février 1963, représentant une contre-plongée du plafond du lobby.

Figure 22 – Photographie réalisée par B&I Photos et publiée dans le livret promotionnel intitulé La Place, publié en septembre 1962 par Webb&Knapp pour l'inauguration de PVM. Vue d'un intérieur de l'agence de voyage Tobin's Travel Limited, avec figurants.

Figure 23 – Photographie réalisée par B&I Photos et publiée dans le livret promotionnel intitulé La Place, publié en septembre 1962 par Webb&Knapp pour l'inauguration de PVM. Vue de la chambre de maquillage des dames, avec figurants.

Figure 24 – Photographie réalisée par B&I Photos et publiée dans le livret promotionnel intitulé La Place, publié en septembre 1962 par Webb&Knapp pour l'inauguration de PVM. Vue d'un intérieur d'un des trusts locataires de PVM, avec figurants.

Figure 25 – Photographie réalisée par B&I Photos et publiée dans le livret promotionnel intitulé La Place, publié en septembre 1962 par Webb&Knapp pour l'inauguration de PVM. Vue des portes vitrées des bureaux de British Airways Overseas Corporation, avec figurants.

Figure 26 – Photographie réalisée par B&I Photos et publiée dans le livret promotionnel intitulé La Place, publié en septembre 1962 par Webb&Knapp pour l'inauguration de PVM. Vue présentant les escaliers mécaniques en contre-plongée, avec figurants.

Figure 27 – Photographie réalisée par B&I Photos et publiée dans le livret promotionnel intitulé La Place, publié en septembre 1962 par Webb&Knapp pour l'inauguration de PVM. Vue présentant une vue extérieur du bâtiment, prise à partir des rues University et Dorchester.

Figure 28 – Vue extérieur de la tour prise à partir du square Phillip représentant la relation du nouveau gratte-ciel au paysage urbain environnant. Photographie probablement attribuable à Joseph W. Molitor ou à Georg Cserna, malgré l'absence de crédit photographique. Image publiée dans le

Canadian Architect, février 1963 et accompagnant un article critique dédié spécialement à la Place Ville-Marie.

Figure 29 – Vue extérieure de la tour prise à partir du centre-ville et représentant la relation du nouveau gratte-ciel au paysage urbain environnant. Photographie prise par un photographe indépendant des promoteurs du projet et publiée dans le Canadian Architect, février 1963.

Figure 30 – Vue de l'intérieur de lobby, présentant une vue des cages d'ascenseurs, prise de nuit. Photographie publiée dans le Canadian Architect, février 1963.

Figure 31 – Publicité préparée par Ornamental Metal & Machine Works Ltd, publiée dans le Montreal Star, mardi le 11 septembre 1962.

Figure 32 – Publicité préparée par Alcan, publiée dans The Gazette, mercredi le 12 septembre 1963.

Figure 33 – Publicité préparée par John Colford Contracting Co. Ltd. Kerby Saunders (Canada) Ltd. (Joint Venture), publiée dans le Montreal Star, mardi le 11 septembre 1962.

Figure 34 – Publicité préparée par Wasco Skydomes, publiée dans The Gazette, le mercredi le 12 septembre 1962.

Figure 35 – Publicité préparée par Canadian Pittsburgh Industries (C.P.I.), publiée dans The Gazette, mercredi le 12 septembre 1962.

Figure 36 – Publicité préparée par Stelco, The Steel Company of Canada, Limited, publiée dans The Gazette, mercredi le 12 septembre 1962.

Je commence à entrevoir ce que j'appellerais le "sujet profond" de mon livre. C'est, se sera sans doute la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons. La manière dont le monde des apparences s'impose à nous et dont nous tentons d'imposer au monde extérieur notre interprétation particulière, fait le drame de notre vie. La résistance des faits nous invite à transporter notre construction idéale dans le rêve, l'espérance, la vie future, en laquelle notre croyance s'alimente de tous nos déboires dans celle-ci.

André Gide, Les Faux-Monnayeurs

Introduction

La Place Ville-Marie aujourd'hui

Inaugurée le 12 septembre 1962, la Place Ville-Marie a traversé plusieurs moments importants de la conception du Montréal métropolitain moderne. Sa réception par le public passa d'un extrême à l'autre et on continue encore aujourd'hui de discuter sa véritable valeur architecturale. Le public des années 1960 l'acclame alors que la presse spécialisée de la même époque lui trouve certains défauts. Dans les années 1980, PVM (Place Ville-Marie) perd sa cote d'amour. Un article paru dans La Presse le 30 juillet 1982 nous indique que la place "n'a plus l'attrait d'il y a 20 ans"¹. Alcan, les assurances Aetna, Esso, Shell, la firme Ogilvy Renault, Heenan Blaikie, Doheny McKenzie; tous ont quitté le prestigieux gratte-ciel. Au moment de la publication de l'article, Air Canada hésite à renouveler son bail et la suite des événements nous apprendra que la compagnie aérienne choisira d'établir ses locaux à Dorval².

Quinze ans plus tard, Derek Drummond, interviewé par Ingrid Peritz³, nous explique dans la Gazette que la place était autrefois le lieu de grands rassemblements publics, notamment à saveur politique, comme le discours prononcé par Pierre-Elliott Trudeau, au plus fort de la Trudeaumania. Derek Drummond, professeur d'architecture à McGill, nous explique que: "It's not a big civic gathering place anymore. (...) Place Ville-Marie might well come to symbolize the city's heyday, while Montrealers await a new symbol for their city's future."⁴ Plus récemment, le discours entourant PVM change. Par exemple, lors de la vente de quatre édifices par Barrick Gold à la S.I.T.Q.⁵, dont la Place Ville-Marie, L.

Ian MacDonald affirme que dans la Gazette du 10 octobre 2000 que “PVM is city’s best corporate address”⁶. En effet, selon lui, Barrick Gold, malgré ses investissements internationaux, continue de considérer la place comme son joyau en terre canadienne et tous les locataires ayant déménagé regrettent leur choix puisqu’aucun autre édifice ne peut fournir le prestige mais aussi l’ambiance et le confort de cette réussite architecturale en plein coeur du centre-ville.

La journaliste Karen Unland écrit dans un article paru dans le Globe & Mail en 1997: “When Place Ville-Marie was built 35 years ago in the heart of Montreal, it was a symbol of the city’s modernity, its status as a world-class city, even its virility.”⁷ Dino Bumbaru d’Héritage Montréal semble partager le même point de vue dans le même article: “It was a sign of outstanding progress. It was [built during] a period of euphoria in terms of urban development.”⁸ Les dires de Bumbaru corroborent ceux de William Zeckendorf, le promoteur du projet lui-même, qui a reconnu postérieurement avoir construit PVM dans une période d’expansion fiévreuse et avoir même permis de détruire des constructions qu’il ne possédait pas.

Plusieurs autres journalistes soulignent l’importance du nouveau bâtiment à Montréal. Par exemple, Peter Sijpkens remarque dans un article publié dans la Gazette le 12 septembre 1997 qu’on pourrait dire avec assurance que Montréal fut fondée deux fois : la première, il y a environ 350 ans, lorsque quelques religieux fondèrent Ville-Marie, la seconde dans les années 1960 lors de l’inauguration de la seconde Ville-Marie, représentant la première étape du développement de la ville souterraine. Selon ses dires: “Place Ville-Marie rose in a city brimming with brashness and optimism, a towering symbol of growth swathed in metal and glass.”⁹

Du côté francophone, un article dans *L'Actualité* concède aussi à la Place un rôle fondamental dans la naissance de la métropole telle que nous la connaissons aujourd'hui:

Archétype d'une série d'autres gratte-ciel qui vont s'implanter alentour, l'édifice, outre le prestige qu'il confère à la cité, a accompli une triple tâche: fixer le centre-ville, ouvrir la voie à sa rénovation et amorcer le premier ensemble de ces galeries marchandes souterraines qui font l'originalité de Montréal.¹⁰

La pléthore d'articles écrits en 1997 et offrant un regard critique sur la contribution de la Place Ville-Marie pour l'image et le fonctionnement de Montréal s'explique par le 35ème anniversaire de PVM célébré officiellement le 12 septembre de la même année. Inaugurée en 1962, la Place Ville-Marie fut présentée à la population montréalaise comme la promesse d'un avenir meilleur. La Place devait devenir le lieu de rencontre pour tous, un endroit où l'individu se sentirait chez lui, entouré d'une multitude avec laquelle il pourrait entrer en contact, fraterniser et faire des affaires. Nées sous le signe de la modernité, la tour et l'esplanade demeurent aujourd'hui l'ébauche d'un rêve, la manifestation architecturale d'une utopie, que ce soit une utopie habitant sincèrement le coeur des Montréalais ou plus simplement une stratégie de mise en marché pour les promoteurs immobiliers. Dans leur effort de diffusion et de commercialisation, les responsables du projet ont fait appel au médium photographique. Les images soigneusement conçues par des professionnels servirent à la présentation du gratte-ciel et les clichés furent parfois même le seul support disponible pour la critique et l'appréciation du bâtiment.

Présentation des différents chapitres

Dans le cadre de cette étude, nous tenterons d'approcher tout d'abord la Place Ville-Marie et l'histoire de sa construction. Nous consacrerons notre premier chapitre à l'étude des différents facteurs historiques ayant joué, de près ou de loin, un rôle dans l'élaboration de l'esplanade et de la tour. Comme nous le verrons, PVM ne fut pas construite en un jour et son plan nécessita plusieurs

modifications et ajustements. Plutôt que des décisions d'architectes, c'est très souvent la volonté du promoteur, les contraintes imposées par l'environnement et le voisinage, ou les exigences des locataires, qui donnèrent à la place et sa tour la forme qu'on leur connaît aujourd'hui. Une fois construite, la Place Ville-Marie suscita un engouement populaire rarement rencontré dans l'histoire de Montréal, enthousiasme pourtant nuancé par la critique de certains journalistes spécialisés.

Dans le deuxième chapitre, nous tenterons d'établir la position de PVM au sein du projet moderniste. Pour ce faire, nous étudierons brièvement les idées de trois penseurs importants dans la formation des idées modernistes. En commençant par Adolf Loos (1870-1933) et sa diatribe contre l'ornement en faveur d'une architecture dépouillée de tout décor, une architecture de fonction et non d'art, nous comprendrons l'importance de la technologie dans une discipline au statut ambigu. En abordant ensuite les idées de Charles-Édouard Jeanneret, dit Le Corbusier (1887-1965), nous aborderons le rêve d'une architecture à grande échelle, servant à la satisfaction simplifiée d'une multitude de besoins humains en un réseau complexe d'interactions. Enfin, par un bref survol des écrits de Walter Gropius (1883-1969), nous appréhenderons une ville peuplée d'arbres, de lumière et d'espace, au service de l'homme, dans une discipline architecturale englobant les arts appliqués et l'urbanisme. Une fois les fondements et les idéaux de l'architecture moderne bien établis, nous dissèquerons la lettre d'intention présentée par l'architecte et l'urbaniste signataires du projet PVM. Comme nous le verrons, leurs idées coïncident généralement avec celles de l'utopie moderniste.

Notre troisième chapitre abordera le concept de la *modernité* tel qu'établi par Charles Baudelaire (1821-1867). Dans Le peintre de la vie moderne, le poète entreprend de définir les caractéristiques de ce qui est moderne mais en dégage surtout le pouvoir d'attraction spécifique sur le spectateur, pouvoir de séduction basé sur un processus de projection par l'individu d'un idéal flou dans l'inconnu qu'est la nouveauté. Continuant dans la ligne de pensée de Baudelaire, Walter Benjamin (1892-1940)

propose une critique de la modernité, en particulier de la ville moderne et de ses foules aliénantes. Benjamin sut en effet dégager le côté plus sombre et moins séduisant de l'utopie moderne, un aspect de la modernité que Baudelaire aborda plus paradoxalement. Enfin, Susan Sontag (1933-), par sa critique moraliste de la photographie, semble poursuivre le dialogue entrepris par Benjamin avec Baudelaire. Le cliché photographique participe, selon elle, à la création d'un monde de plus en plus dépourvu de sens véritable et la consommation acharnée d'images sans cesse renouvelées trahit la recherche malsaine d'un idéal désincarné. Ce monde utopique, propre, neuf, "moderne" donc, se trouve recréé dans les photographies d'architecture réalisées par le photographe Joseph W. Molitor, auquel nous consacrerons la dernière partie de notre troisième chapitre. Dans son livre Architectural Photography (1976), le photographe responsable en grande partie de la campagne photographique entourant PVM, privilégie une approche esthétisante, contrôlée et artificielle.

Le moment sera alors venu de nous consacrer à l'étude des photos entourant PVM, images qui occuperont l'intégralité de notre quatrième chapitre. Les photographies de la place et de la tour s'avèrent fondamentales dans la compréhension de l'esprit idéalisant entourant la célébration de PVM à Montréal. Nous porterons notre attention sur les clichés publiés dans diverses publications, spécialisées, populaires et promotionnelles, au moment de l'inauguration de PVM, soit entre septembre 1962 et février 1963. Nous articulerons notre analyse des clichés en une série de trois comparaisons. Tout d'abord, afin de bien comprendre la photographie d'architecture, nous survolerons l'histoire de cette portion importante de la discipline photographique ainsi que la pensée d'Ezra Stoller, photographe important publiant un article dans Perspecta, et ce, la même année que l'inauguration de Place Ville-Marie. Nous pourrions ainsi mieux comprendre l'évolution de la photographie d'architecture et la création progressive d'un vocabulaire pictural précis. Nous comparerons alors les images de PVM aux photographies d'architecture ayant marqué l'histoire de cette discipline. Notre deuxième comparaison mettra face à face la critique textuelle contemporaine de l'édifice et sa représentation

photographique. La pensée de Theodor Adorno (1903–1969) nous sera utile. En effet, sa critique du projet moderniste semble trouver un écho particulier dans la représentation photographique du projet, opération d'abstraction et de réduction qui semble rescaper le projet moderniste de ses principales erreurs. Enfin, notre troisième comparaison mettra en contraste les photographies officielles diffusées par les promoteurs et les images produites par les compagnies indépendantes cherchant à faire valoir leur contribution au projet. Les publicités constituent en effet un outil subversif inattendu dans la critique et l'appréciation des photographies officielles. Il nous faudra alors aborder la pensée de Roland Barthes (1915–1980), philosophe qui a su saisir avec lucidité l'aura subtile du médium photographique et son impact sur la réception de la réalité représentée. Au cours de ces comparaisons, il nous sera possible de constater que la photographie revêt une signification et une esthétique différentes dépendamment de sa source et de son support médiatique. Ainsi, les images créées par les promoteurs du projet auront un impact différent lorsque publiées dans un quotidien ou dans un magazine spécialisé, et un cliché conçu par une agence de publicité pour une compagnie d'aluminium conférera au gratte-ciel un sens bien particulier. Il nous faudra alors comprendre la grande malléabilité sémiotique propre au médium photographique et sa relation trouble avec une réalité qu'elle doit supposément, de par la nature mécanique de son procédé, représenter de façon transparente.

Cette étude nous permettra de mieux comprendre la contribution importante du médium photographique dans la diffusion de la Place Ville-Marie, projet d'architecture moderniste présentant plusieurs éléments importants de l'utopie moderne. Comprendre les implications de la représentation bi-dimensionnelle de la réalité devient primordial dans un monde où l'information adopte progressivement un format de plus en plus fragmentaire, plat et visuel, un format photographique.

Chapitre Un

Il est important de prendre quelques instants et d'établir l'état d'esprit qui entoura le projet, la construction et l'inauguration de la Place Ville-Marie. Majestueuse, elle demeure, comme nous l'avons vu en introduction, un symbole architectural marquant pour la ville de Montréal. Mais son histoire, son plan et sa signification sont parfois entourés de mythes et de légendes qu'il est nécessaire de chasser avant d'entreprendre une discussion sérieuse sur cette construction, sur sa place au sein du projet moderniste et sur sa propagande photographique. Nous débuterons donc notre discussion par un bref historique de la construction de la Place Ville-Marie, en commençant par la recherche d'un investisseur et en terminant par l'inauguration le 12 septembre 1962. Nous prendrons ensuite le temps d'étudier un document préparé par Webb & Knapp, la société responsable du projet. Ce dépliant promotionnel préparé en 1957 présente une série de trois photos de la maquette originale qui nous serviront à identifier les changements étant survenus entre la conception de départ et le résultat fini. Enfin, nous ferons un survol rapide de la réception de l'édifice par les médias entre septembre 1962 et février 1963, pour nous apercevoir que les opinions divergent et que les mérites de ce nouveau gratte-ciel ne font pas l'unanimité.

Historique de la Place Ville-Marie

Dans *La Presse* du vendredi 14 septembre 1962 (en page A1), un article signé par Robert Grenier¹¹ prend soin de décrire la cérémonie d'inauguration de la Place Ville-Marie. Bien que toujours inachevé, les promoteurs du projet ont décidé d'ouvrir l'édifice au public et de faire de l'arrivée de leur tour au centre-ville un réel événement. Le journaliste prend soin de décrire le discours de chacun et d'énumérer les personnes présentes pour la cérémonie.

Lors de la remise d'une clé d'or de la ville de Montréal à William Zeckendorf, principal promoteur du projet, ce dernier ne peut retenir ses larmes. Zeckendorf est l'exemple typique du magnat financier. Né à Paris, Illinois, en 1905, il est en 1962 président et directeur du conseil d'administration de Webb & Knapp, et président de Zeckendorf Properties Corporations. Diplômé en Sciences Économiques de l'Université de New York en 1925, il commence très jeune sa carrière de financier et fait sa première transaction importante lorsqu'il n'a que 25 ans; une vente de 3,000,000\$. En 1937, on le nomme vice-président de Webb & Knapp puis, dix ans plus tard, il assume la présidence de la compagnie¹². Responsable de plusieurs projets tels des centres commerciaux, des centres d'habitation et des centres d'affaires aux États-Unis et au Canada, Zeckendorf a l'assurance qu'il faut pour assouvir sa soif de constructions nouvelles¹³. Lors de l'achèvement de la Place Ville-Marie, il prétend que rien n'existe qui puisse rivaliser avec ce gratte-ciel, à tout le moins en tant que construction moderne.

Mais la Place Ville-Marie ne fut pas une affaire facile. En effet, en parcourant son histoire, on est surpris des myriades de difficultés et des nombreux ennemis qui se sont manifestés durant l'élaboration et la construction du projet. Véritable visionnaire, Zeckendorf dut faire preuve d'acharnement et d'un optimisme aveugle pour mener à bien ce projet titanesque. Là où se dresse actuellement la Place Ville-Marie se trouvait auparavant un immense trou, une bouche béante recevant les terminaisons ferroviaires entrant à Montréal. Deux cadres de la Canadian Northern Railway avaient en effet eu l'idée d'acheter en 1911 le lopin de terre situé entre les rues Saint-Antoine, Cathcart, Université et Mansfield afin de permettre le creusage d'une immense tranchée à ciel ouvert marquant l'entrée d'un tunnel de trois milles s'enfonçant sous la montagne.

Lorsqu'en 1923 la fusion des compagnies ferroviaires entraîne la fermeture des gares Moreau et Bonaventure, l'idée se présente de remplir le trou, affectueusement appelé par les Montréalais la *swamp* (marécage), et d'y construire un ensemble d'édifices comparable au Rockefeller Center de New

York. Malheureusement, la Grande Dépression et la Deuxième Guerre Mondiale plongent le projet dans l'oubli. Dans les années 1930, on assiste tout de même à la construction du prestigieux Hôtel Queen Élizabeth et du Terminal Building, grâce à une subvention gouvernementale visant à l'embauche des chômeurs. Le sud du boulevard Dorchester est donc occupé mais personne ne semble prêt à s'attaquer à la *swamp* qui occupe le nord de l'artère.

Avant de voir naître de nouvelles initiatives, il faudra attendre l'intervention du sénateur Thomas Vien et de l'agent immobilier Rudolph Lemire. Ces derniers partent pour New York en 1955 avec l'intention ferme de persuader William Zeckendorf d'investir à Montréal. Le président de Webb & Knapp se laissera facilement convaincre par le projet, en particulier à cause de la situation toute particulière du site au centre-ville mais aussi par la grande superficie disponible. Après avoir examiné le "trou" et rencontré Donald Gordon, président du Canadien National alors propriétaire du terrain, Zeckendorf propose de revenir avec les plans sous peu et de se mettre rapidement au travail.

Il confie le dessin à l'architecte Henry N. Cobb qui n'a alors que 28 ans. Ce sera le premier projet mais aussi le plus gros de la vie de Cobb, associé de I.M. Pei¹⁴. Après avoir présenté l'idée de deux tours rectangulaires dont la construction s'étendrait dans le temps et serait donc économique et rentable, Cobb reçoit un refus catégorique de Zeckendorf qui lui dit qu'un tel projet gaspillerait le potentiel incroyable du site¹⁵. Zeckendorf veut une seule tour, impressionnante, vertigineuse, haute comme un grand édifice masculin dominant les autres constructions comme un homme au milieu de jeunes garçons¹⁶.

Zeckendorf voit grand: au moins 1,5 millions pieds carrés d'espace avec 35,000 pieds carrés par étage. On retient le plan cruciforme puisqu'il s'intègre bien dans le tissu urbain, mais aussi, et surtout, pour la superficie et l'approvisionnement en lumière naturelle offertes par la croix grecque. Cobb devra

travailler en collaboration avec l'urbaniste Vincent Ponte et le bureau québécois d'architecture ARCOP, connu alors sous le nom d'Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold, Michaud & Sise¹⁷.

En 1957, Donald Gordon accepte après 6 mois d'étude le maître-plan et signe avec Zeckendorf un contrat de 100.000.000\$. Il ne reste plus qu'à trouver du financement, opération qui deviendra rapidement une véritable croisade. Le premier intéressé par le projet sera James Muir, haut-placé de la Banque Royale. Ce dernier verse la somme de 25.000.000\$. Malheureusement, Muir est reconnu pour avoir autant d'ennemis qu'il y a de banques à Montréal et son adhésion au projet aura un effet néfaste sur la recherche de capitaux. Webb & Knapp se dote de 277 stations d'essence Petrofina dont la location fixée à 1.000.000\$ par année rapportera certains dividendes mais il manque toujours environ 60.000.000\$. En 1958, Zeckendorf désespère. Malgré la signature du contrat, le choix du site et les plans prêts pour la construction, les travaux n'ont toujours pas débuté. En effet, construire la tour serait absurde puisqu'on ne lui a toujours pas trouvé de locataires.

S'étant associé à Jean Drapeau et à James Muir, Zeckendorf trouve le chemin de la gloire semé d'embûches. D'un côté, en réponse à la démolition d'un club privé similaire du côté francophone, Drapeau a conseillé à Zeckendorf de détruire le Saint-James Club, véritable lieu de rencontre de tout le milieu anglophone des affaires. Ce bâtiment historique daté de 1803 était situé à l'angle de la rue University et du boulevard Dorchester et sa démolition représentait un ajout notable d'espace pour l'expansion du complexe, de la Place et des voies de circulation. Malheureusement, pour une question de gain d'espace, Zeckendorf perdait l'appui nécessaire des capitaux anglophones.

Par miracle et de justesse, Zeckendorf réussit à convaincre Muir d'établir le siège social de la Banque Royale dans la Place Ville-Marie. En ayant comme locataire la banque la plus puissante et la plus prestigieuse du pays, Zeckendorf produit un effet d'entraînement et reçoit un prêt de 50.000.000\$ de la

Metropolitan Life, représentant à l'époque la cinquième plus grosse hypothèque jamais libérée au monde, la première d'importance au Canada. Après cela, le Montreal Trust et Air Canada réservent leur espace et une société britannique s'occupe de libérer les 22.000.000\$ manquants. Même Alcan, alors en plein essor, prévoit occuper huit étages... à condition qu'on utilise l'aluminium pour le revêtement de ce bâtiment chef de file.

Il aura donc fallu à Zeckendorf trois ans pour mettre le projet véritablement en branle. Entre la visite des promoteurs canadiens à New York en 1955 et le lancement des travaux en 1958, un certain nombre d'étapes ralentissent la marche des travaux. Le temps s'avère d'ailleurs un facteur important dans la transformation subtile du bâtiment, de son plan d'origine à l'édifice que nous connaissons aujourd'hui.

Plan initial et modifications

Pour comprendre l'importance des changements apportés au plan initial, on peut se référer à un document préparé par Webb & Knapp (Canada) Limited, intitulé Ville Marie Tower Montreal.¹⁸ Dans ce document, on sent que la compagnie immobilière vend son projet et c'est sous le ton de l'utopie qu'elle exprime les grandes lignes du complexe à venir.

Ville Marie Tower stands at the focal point of the city's commercial activity: within an easy five minute walk are Montreal's four largest hotels, its three largest department stores, and both its railway terminals. The tower's soaring profile, thrust high above the city's skyline, well befits the commercial nerve center of a great and growing metropolis.¹⁹

Le document est daté de 1957, soit cinq ans avant l'inauguration du gratte-ciel, et pourtant, on parle au temps présent. Le futur est maintenant, l'utopie est à portée de la main, sa simple existence dans l'imaginaire du promoteur la transforme en fait accompli. La vie urbaine moderne, telle que décrite par le document, semble se résumer à acheter, manger, dormir, voyager. L'accent est mis sur le développement de la métropole, l'amélioration des conditions de vie, la simplification des échanges

commerciaux. En dépit d'une bonne quantité d'informations techniques, de statistiques et de chiffres servant à glorifier l'espace prochainement disponible et la technologie nécessaire à la construction du bâtiment, les rédacteurs de chez Webb & Knapp soulignent des aspects spécifiques de la vie urbaine: les déplacements, la consommation et le travail. On décrit l'ensemble en termes d'espace, de lumière et de rapidité. Par exemple, on mentionne près d'un acre d'espace à bureaux par étage, un plan cruciforme pour un maximum de lumière, des matériaux de construction transparents, légers et nouveaux tels le verre et l'aluminium, de la rapidité des ascenseurs, de la technologie moderne tel le câblage électrique et téléphonique.

On met l'accent sur le rôle précis que PVM jouera au sein du tissu urbain montréalais et la contribution qu'elle fera à l'essor de la ville en tant que grande métropole mondiale. Le document contient un texte explicatif du projet, une surface de plancher typique du 25ème au 35ème étage ainsi qu'un plan de la ville avec la situation projetée du building. On explique donc avec soin la place de PVM au sein de l'urbanisme déjà existant. Mais la nouveauté d'une telle structure réside dans ce qu'elle impose une nouvelle direction au centre-ville et propose un repositionnement du centre des affaires à Montréal, anciennement situé sur la rue Saint-Jacques. Ainsi, la Place Ville-Marie n'est pas seulement un gratte-ciel de plus dans une grande ville américaine; c'est aussi et surtout un ensemble de structures regroupées avec soin en un endroit stratégique du centre-ville et qui aura des conséquences notables sur la vie des Montréalais.

Trois photographies de maquette accompagnent le document et nous informent sur le bâtiment projeté, nous permettant de remarquer plusieurs différences entre le projet de l'architecte et le gratte-ciel terminé. La première photo (figure 1) est en couleur et montre un ciel bleu sans aucun nuage. Toutes les constructions autour de la Tour sont en papier blanc, ce qui confère à l'ensemble une légèreté et une propreté surnaturelles. En examinant de plus près l'étage inférieur du bâtiment, on

remarque quelques différences. Tout d'abord, et c'est une différence fondamentale, les bâtiments d'angles sont inexistant. La tour prend directement assise dans la place. On ajoutera plus tard les quatre volumes d'angle afin de répondre aux besoins du locataire le plus important: la Banque Royale.

Les verrières ne sont pas ornées de simples baguettes perpendiculaires comme c'est le cas aujourd'hui mais plutôt d'une succession de Y entre lesquels sont suspendues d'énormes sphères de lumière. Le bâtiment historique du Saint-James Club est conservé sur la rue University, alors qu'on sait aujourd'hui qu'il fut détruit par les promoteurs du projet et que cela faillit coûter la vie au gratte-ciel. Les verrières donnent directement sur le sol, assurant une continuité entre l'extérieur et l'intérieur, entre la Place et sa tour, à la manière de Mies Van der Rohe. La surface de verre est rythmée par des poutrelles blanches couronnées d'un V, faisant des pilotis une série de Y se donnant la main. On comprend aujourd'hui que ces structures blanches ont été remplacées par des piliers de béton massifs, sans revêtement. Trois drapeaux figurent sur la place: ceux de la ville Montréal et de la province du Québec et un drapeau du Canada confédéré²⁰. On sait qu'aujourd'hui, un quatrième étendard flotte au-dessus de la place maintenant obstruée: celui qui arbore l'emblème du complexe lui-même. Les présentateurs du projet ont jugé bon d'ajouter à la maquette des modèles réduits de voitures et de personnages humains. Sont-ils présents en tant qu'indices de l'échelle? On ne pourrait ici que spéculer mais il faut noter que le petit nombre de voitures et leur aisance dans l'espace font rêver le conducteur à de larges avenues où la circulation sera dégagée. C'est donc dire que Zeckendorf comptait déjà sur l'appui du maire pour l'élargissement du boulevard Dorchester (aujourd'hui boulevard René-Lévesque). En effet, le maire Sarto Fournier consentira à investir 7,5\$ millions pour la transformation de l'artère. Les personnages ajoutent à l'ensemble l'impression d'une "architecture pour l'homme", mentionnée par Cobb dans sa lettre d'intention, mais les dimensions du gratte-ciel les écrasent dans un élan presque majestueux.

Enfin, on remarque que la profondeur de champ limitée a vraisemblablement été conçue par le photographe pour embrouiller les bâtiments environnants, ne conférant de précision qu'à la tour. Une telle photographie, prise en studio, aurait pu faire preuve d'une plus grande profondeur de champ et le geste du photographe est donc motivé par une intention. Nous verrons au quatrième chapitre les implications d'un tel traitement visuel. Contentons-nous ici de noter que le traitement apparemment transparent de l'oeil de la caméra oriente pourtant la perception du spectateur et sa lecture de l'image.

Une deuxième photo (figure 2) nous offre une vue aérienne de la maquette. Cette fois-ci, on choisit le noir et blanc, probablement pour des raisons de clarté du plan. L'accent est mis sur la position du bâtiment au sein du centre-ville. Des promeneurs profitent de la passerelle longeant l'axe de la rue McGill College pour joindre la Place et la rue Sainte-Catherine. La rampe ne fut jamais construite. En effet, Ionel Rudberg, alors président de la CIL, entreprise qui avait pignon sur rue juste en face de la Place Ville-Marie, réussit à convaincre la majorité des propriétaires de la rue McGill College de manifester au conseil municipal leur opposition. L'amitié qui liait le maire à Zeckendorf ne suffit pas à influencer le conseil pour lui faire accepter ce projet de rampe.

Encore une fois, on aperçoit des personnages et des voitures, utilisant sciemment les nouvelles installations. On remarque toujours l'absence de bâtiments d'angle mais cette fois-ci, on s'aperçoit que la place en elle-même a subi de nombreux changements entre sa conception en 1955 et sa construction en 1962. En effet, la place ne révèle qu'une seule ouverture, beaucoup plus grande, qui sera remplacée comme on le sait par quatre carrés menant aux galeries marchandes. Les voitures sont rares, les promeneurs nombreux, la verdure abondante.

Enfin, le troisième cliché (figure 3), toujours en noir et blanc, choisit le point de vue d'un promeneur regardant vers la Place Ville-Marie à partir des arcades du campus de l'Université McGill. Par un jeu

d'éclairage, la ville nous paraît sombre, alors que le complexe Ville-Marie resplendit. Le photographe a peut-être choisi d'utiliser un faisceau sélectif par souci de clarté mais l'impression qui se dégage de l'ensemble avantage le gratte-ciel projeté par Webb & Knapp. Cette tentative par le photographe de se tenir plus près du niveau du sol (quoiqu'il soit encore très élevé), humanise l'ensemble. La hauteur du building est aussi différente de celle qui était projetée à l'origine²¹.

Les architectes et les promoteurs de la Place Ville-Marie durent donc faire preuve d'un esprit de compromis. De sa conception à sa réalisation, les événements marquant la recherche de capitaux eurent en effet des conséquences notables sur l'apparence finale de la tour et de la place. Après l'inauguration, la presse montréalaise s'empressa de commenter la structure cruciforme et chacun eut son mot à dire sur l'importance de la réalisation, la qualité du design et la signification du plan.

Réception critique au moment de l'inauguration

La réception du building par ses contemporains frappe par l'opposition entre l'enthousiasme populaire quelque peu naïf, fier, presque chauvin et celui, plus mitigé, de certaines publications spécialisées. Pour ce qui est de la réception populaire, la Place fait l'objet d'un supplément spécial dans le Montreal Star du mardi 11 septembre 1962 ainsi que dans la Gazette et La Presse le mercredi 12 septembre 1962. Les journalistes ne tarissent pas d'éloges devant ce nouveau symbole architectural. L'appropriation symbolique de la structure par le public, à tout le moins par certains journalistes, ne se fait pas attendre.

Le surlendemain de l'inauguration, Raymond Grenier rédige un article résumant la cérémonie. Dans ce texte, il n'hésite pas à rapprocher le plan cruciforme de la tour à la croix blanche ornant le drapeau quadrifolié de la province²². Bien sûr, on sait aujourd'hui que le plan cruciforme fut choisi pour des raisons d'espace et de lumière, et qu'il fut même utilisé avant la Place Ville-Marie pour des raisons

similaires avec le Gateway Center de Pittsburgh, construit par le même groupe d'architectes et pour les mêmes promoteurs. L'accent est mis sur l'intervention de bâtisseurs et de promoteurs canadiens-français et on parle d'offrir aux Montréalais "leur" Place. Le journaliste établit certains liens entre le passé du site et sa nouvelle identité et note les commentaires historiques du premier ministre Jean Lesage. Ainsi, Robert Grenier compare les percées dans la Place menant aux promenades, et l'ancien trou, la *swamp*, que la tour remplace. Puis il cite un extrait du discours de Jean Lesage:

Je pense à l'Histoire que nous aurons, nous de notre génération, à écrire. Je suis certain qu'elle sera aussi grandiose et valeureuse que celle de notre passé. En tout cas, elle en sera une où apparaîtra l'effort créateur d'un peuple dont les horizons sont aussi étendus que son désir de justice et de progrès.²³

Pour le journaliste, il est clair que cette place élève Montréal à un statut international, rivalisant avec la place Saint-Marc de Venise et le Rockefeller Center de New York²⁴.

Le supplément publié deux jours avant dans *La Presse* retient aussi notre attention. La plupart des articles insistent sur les proportions astronomiques du bâtiment mais surtout sur les quantités titanesques d'heures de travail et de matériaux nécessaires à son érection. Par exemple, on mentionne que l'édifice contient suffisamment de filage téléphonique pour desservir toute la ville de Magog et que plus de 1.000 devis ont dû être signés par les architectes québécois oeuvrant sur le projet.

Dans les quelques commentaires portant sur le bâtiment et ses qualités esthétiques, tout est question de lumière et d'espace. Comme on l'écrit dans le supplément de *La Presse*, dans un article intitulé "Une banque où règnent lumière et espace":

Espace et lumière du jour, telles sont les qualités architecturales qui frappent d'abord le visiteur à la nouvelle succursale principale de la Banque Royale, à Montréal, lorsqu'il pénètre dans la grande salle de banque. (...) Ultra-moderne par l'ordonnance et le choix des matériaux, cette salle n'en est pas moins d'inspiration classique.²⁵

L'auteur anonyme de cet article souligne le prestige des matières: travertin crème, marbre gris, calcaire sable, marbre vert d'Italie pour les comptoirs, marbre blanc pour les balustrades... Le journaliste

s'adresse à l'oeil et met l'accent sur la symbolique des surfaces. Le même genre de description est fait des bureaux d'Alcan, étendus sur huit étages, pour lesquels la décoration dernier cri signée Jacques Guillon²⁶ déploie un luxe de détails pratiques et modernes, par exemple des tapis de couleur différente pour chacun des étages.

Les journalistes du Montréal Matin partagent le même enthousiasme. Ainsi, un article anonyme intitulé "Une ère nouvelle commence" publié le jeudi 13 septembre 1962, on annonce que : "Avec l'inauguration officielle de la Place Ville-Marie, une ère nouvelle commence pour Montréal. (...) Montréal n'est pas encore New York mais..."²⁷ Un peu plus loin, le journaliste exprime clairement l'euphorie du moment :

Avec l'inauguration de la Place Ville-Marie, la métropole est entrée dans une ère nouvelle de modernisme censé (sic) et pensé. Dans les bureaux modernes, la lumière qui vient d'on ne sait d'où (sic) remplace le jour; l'air climatisé fournit une fraîcheur proche de celle du sous-bois. Ironiquement, la mécanisation laisse un temps de plus en plus grand pour que l'ouvrier quitte la lumière tamisée et l'air climatisé afin de retrouver le soleil et le sous-bois.²⁸

Bien que naïve, la vision de l'auteur nous renseigne sur les attentes du public montréalais envers son nouveau gratte-ciel : essor économique, confort, développement concerté, société de loisir et, plus paradoxalement, retour à la nature.

Un article rédigé par Kenneth Smith pour le compte du Globe & Mail réitère les proportions astronomiques de la place, toujours en comparaison avec celles du Rockefeller Center, et explique la relation étroite liant les Canadiens à ce nouvel exploit architectural. Il affirme en effet que 90 à 95 pour cent des matériaux et de la main-d'œuvre provient du Canada. L'accueil réservé au nouvel édifice par le public montréalais est chaleureux et enthousiaste²⁹.

L'équipe du *Montreal Star* mettent l'accent sur l'intervention humaine, toujours dans le sens d'une révolution sociale et économique pour Montréal. Comme l'écrivent David Brand et Morris Fish dans le

supplément du mardi 11 septembre 1962 : “[Zeckendorfs] use of imaginative plans and fine architecture and design have been considered important contribution to modern city planning.”³⁰ Un autre article du même supplément semble aller dans la même direction. En effet, Charles Lazarus explique, dans “Their daring adventure – Our compelling image”:

Donald Gordon; James Muir; William Zeckendorf. These three names, in alphabetical sequence, perhaps more and better than anything else symbolize the daring adventure of Place Ville-Marie whose formal opening Thursday launches a new era in Montreal’s dramatic development.³¹

Place Ville-Marie semble faire l’unanimité: le nouveau gratte-ciel marque le début d’une ère nouvelle, il symbolise la modernité et la création d’une ville sachant satisfaire les exigences de l’homme contemporain.

Mais pendant que certains saluent l’arrivée de la Place Ville-Marie comme symbolique du triomphe économique et social de Montréal, d’autres s’affairent à en étudier l’impact sur la structure urbaine et sa contribution à l’amélioration de la ville devant des conditions démographiques en pleine évolution. C’est en tout cas la tâche à laquelle s’affairent certaines revues spécialisées en architecture. Ces dernières, destinées à un public plus restreint mais aussi plus influent pour le paysage architectural contemporain, porte un regard plus critique et plus intransigeant sur la valeur et l’impact réel de ce qui était à l’époque de sa construction le “plus haut gratte-ciel du Commonwealth.”

Par exemple, l’équipe de rédaction du *Canadian Architect* se charge de présenter au lecteur une vision plus critique, dont l’enthousiasme est tempéré par un certain pragmatisme. Dans le numéro de février 1963, soit cinq mois après l’ouverture officielle du bâtiment au public, deux auteurs publient un aperçu plus lucide de l’ensemble et de son fonctionnement, en portant une attention particulière à la contribution du complexe envers le tissu urbain.

Ainsi, Norbert Schoenauer explique dans son article "Critique one" la relation survenant entre les trois gratte-ciel construits récemment sur le boulevard Dorchester : le C.I.L. building, la CIBC et, finalement, la Place Ville-Marie. Schoenauer remarque que les trois bâtiments tentent d'affirmer leur auto-suffisance et la diversité des services offerts au sein de leur architecture plutôt que de s'impliquer dans un dialogue complémentaire. La croissance de la ville et la centralisation de l'activité urbaine engendrent nécessairement une congestion véhiculaire qu'il faut s'empresse de résoudre. La Place Ville-Marie, avec sa division précise entre le trafic automobile et la circulation piétonne, semble relever le défi avec brio. Toutefois, comme le poursuit Schoenauer, l'esplanade en tant que telle, cet espace où le piéton devrait être roi, ne réussit pas à attirer le promeneur. Surélevée afin d'opérer une séparation efficace entre les voies de circulation automobile et la plate-forme piétonne, cette dernière s'avère difficile à atteindre. L'auteur explique que :

Apart from the fact that accessibility is hampered by its insular character, its use is further reduced by the existence of a shopping mall below this plaza providing an alternate route to and from the office tower. These interior shopping corridors offer logically a greater attraction to the pedestrians approaching from our main shopping street.³²

Ainsi, plutôt que d'interagir en complémentarité, les différentes sections de la Place semblent se nuire.

Dans "Critique two", son collègue Jonas Lehrman s'attarde sur l'évolution de la ville et la planification de son développement. Selon lui, trois approches s'offrent à l'urbaniste. La première, celle du laissez-faire, se retrouve dans plusieurs grandes villes dont la croissance ne fit pas l'objet d'une intention sensée, construite à travers le temps sans considération véritable pour les générations et les constructions à venir. La seconde, l'autre extrême, dans laquelle tout est méthodiquement calculé, nous lègue des exemples tels Versailles, Paris, New Delhi et bien sûr Brasilia. Entre ces deux se situe ce que l'auteur baptise librement "le compromis canadien" dans lequel un mélange de planification et de liberté confère à la ville une apparence toute particulière. Place Ville-Marie constitue, selon Lehrman, le résultat d'une telle opération. Lehrman explique que :

From many viewpoints, these new buildings do much to conceal Mount Royal, whereas their location in, for example, the St. James' Street financial area to the south-east, would have placed them as a foil rather than a rival. Despite this defect, the positioning of the first three of Montreal's towers in relation to each other and the skyline is like good sculpture in the round: by night as well as by day punctuating and setting a certain tension in space.³³

La critique de Lehrman semble à prime abord s'appuyer sur l'aspect esthétique des nouvelles constructions. Pourtant, l'auteur offre une large place à l'évaluation d'une possible réorganisation de la ville et de ses sections afin d'offrir à l'individu un sentiment d'appartenance mais aussi une structure mentale qui favorisent les échanges sociaux et commerciaux.

Nous reviendrons sur ces deux articles au courant du quatrième chapitre. Pour le moment, contentons-nous de noter que la critique de l'époque oscille entre la liesse populaire et le scepticisme spécialisé.

Nous ressortons donc de ce survol historique avec l'impression d'une construction qui a dû savoir compromettre son intégrité architecturale. Bien loin de l'expression pure d'une intention raisonnée de la part de l'architecte, la Place Ville-Marie est l'aboutissement d'un rêve de promoteur et d'une série de circonstances souvent bien éloignée des considérations de l'esprit. Il nous faut maintenant aborder le modernisme en architecture, le définir, et y situer la Place Ville-Marie.

Chapitre deux

Entre 1880 et 1930, on assiste à la formation et à l'avènement d'un nouveau courant de pensée en architecture: le modernisme. Cherchant à créer un monde meilleur, et portant sur le XXe siècle un regard optimiste presque narcissique, les architectes modernes se proposent de concevoir une nouvelle architecture qui sache satisfaire parfaitement les besoins de l'homme moderne et le rendre meilleur. Un design inspiré par la raison pure devait, tôt ou tard, engendrer une société mue par la raison pure. Cette utopie réformatrice guidera le travail de plusieurs architectes et penseurs dans l'élaboration du Style International. C'est là à tout le moins une des nombreuses définitions du modernisme et de son expression architecturale.

La Place Ville-Marie, bien qu'achevée en 1963, présente plusieurs aspects caractéristiques de l'architecture moderne, tant sur le point programmatique qu'esthétique. Au cours de ce chapitre, nous aborderons la pensée de trois architectes qui ont participé activement à la formation de l'école de pensée moderniste. Nous commencerons par quelques courts essais publiés par Adolf Loos durant les deux premières décennies du XXe siècle et aujourd'hui regroupés dans un volume intitulé Paroles lancées dans le vide (1979). Nous continuerons notre approche des écrits modernistes avec l'incontournable Le Corbusier qui énonce avec passion ses idées d'urbanisme et d'architecture dans Vers une architecture (1923), probablement le volume d'architecture théorique le plus important publié durant l'entre-deux guerres. Enfin, pour terminer notre survol rapide, nous aborderons la pensée de Walter Gropius qui énonce, dans sa Apollon et la Démocratie (1969), les tenants principaux de sa pratique architecturale.³⁴ Nous terminerons ce chapitre par l'étude de la lettre d'intention rédigée par l'architecte du projet Henry Cobb et l'urbaniste Vincent Ponte qui avait été chargé d'insérer ce projet dans le tissu urbain de la ville de Montréal. Comme nous le verrons, la démarche de ces deux agents

importants se rapproche redoutablement des idéaux modernistes énoncés par nos Loos, Le Corbusier et Gropius.

Quatre essais par Adolf Loos

Commençons par Adolf Loos. Né en Autriche, à Brno, en 1870, Loos fait ses études à Dresde puis aux États-Unis mais exercera sa profession principalement à Vienne et à Paris. Sa rencontre et son apprentissage avec Louis Sullivan, durant la reconstruction de Chicago après le grand incendie, eurent une influence certaine sur la pensée de Loos et il est intéressant de constater l'échange qui est survenu alors entre l'Amérique et l'Europe, facteur fondamental dans la diffusion du Style International. Les architectures de Loos surprennent par leur simplicité presque stérile mais on comprend que son style est l'expression pure de ses convictions. Sa maison Steiner et sa maison Tzara demeurent aujourd'hui des manifestes de l'architecture moderne et on est peu surpris d'apprendre qu'il rencontra Le Corbusier à Paris en 1923, au moment même de la parution de Vers une architecture, manifeste fameux de l'auteur de la Villa Savoye. La similarité de leurs créations s'expliquent en grande partie par un partage de certaines idées.

Dans son essai *Matériaux de Construction*, tout d'abord publié le 28 août 1898, puis ré-édité dans son recueil Paroles lancées dans le vide, Loos discute du coût relié aux matériaux de construction et de leur valeur symbolique. Loos reconnaît que certaines matières bénéficient d'une popularité qui n'a rien à voir avec leur qualité ou leur solidité. Selon lui, il fut un temps où les matériaux étaient choisis selon leur disponibilité et leur facilité d'utilisation. C'est en tout cas ce que l'on peut comprendre en observant plus près la culture vernaculaire qui était d'abord et avant tout basée sur une harmonie totale entre l'homme et son milieu. Où le marbre était disponible, c'est le matériau qu'on employait, mais lorsqu'on devait recourir à la brique, aucune honte n'entourait un tel emploi.

Bien sûr, il a toujours été plus aisé de travailler avec de la brique et du mortier qu'avec de la pierre. La somme de travail qu'exige cette dernière la rend plus chère puisqu'elle demande un travail plus long. Malheureusement, l'économie de marché a rapidement valorisé le salaire requis pour le travail de la pierre au détriment du savoir-faire exigé par la brique. Ainsi, il est plus facile de présenter la valeur d'un bâtiment en étalant les heures de travail déployées durant sa construction que de vanter la qualité de l'oeuvre, sa cohérence et son à-propos dans les conditions données. Il est frappant de constater que cette façon de penser, méprisable selon Loos, se retrouve dans la presse écrite autour de l'inauguration la Place Ville-Marie. On ne parle pas de la pureté de ses lignes ou de l'efficacité de son dessin mais plutôt de la quantité d'hommes et d'heures de travail qu'a nécessitées sa construction. On n'a d'éloges que pour les chiffres, les quantités et les coûts reliés à l'édification de la tour.

Loos explique aussi qu'il y a dans le concept du revêtement et du trompe-l'oeil une prétention ridicule. Ce faisant, Loos critique la population qui fait appel aux faux-finis et autres subterfuges afin de s'entourer de l'apparence de matières chères, tentant ainsi de s'approprier leur prestige. L'opération fonctionnaliste, c'est-à-dire la prédilection pour une matière adéquate plutôt qu'une autre qu'il serait prestigieux mais absurde d'utiliser, n'a pas eu cours. À sa place, on pense au prix relié au travail et conférant à la matière un prestige tout à fait mercantile, sans aucun lien avec la valeur réelle d'une matière. En ce sens, l'attrait du marbre naît d'une opération fétichiste, prisant une matière pour son aura plutôt que pour son essence, privilégiant le symbole à l'objet³⁵.

Mais Loos a plus à dire sur le revêtement et sur l'hypocrisie des nouveaux-riches dans l'édification de leur façade de stuc ouvragé et de marbres en faux-fini. Dans *Le principe du revêtement*, publié le 4 septembre 1898, Loos continue d'élaborer sur l'idée de l'honnêteté des matières. Selon lui, chaque matière possède un langage propre, un usage adéquat, et celui qui tente de le subvertir, de le tricher, est un faussaire, non un artiste. Pour Loos, les concepts de pureté et de transparence sont

indissociables de l'exercice architectural. Mais par-dessus tout, ce que Loos semble prôner, c'est l'à-propos, l'adéquation entre une matière et son utilité, entre une forme et sa fonction, entre un espace et son rôle. Comme il l'écrit:

L'artiste, tout au contraire, le véritable architecte, a d'abord le sentiment de l'effet qu'il veut produire, puis il devine les espaces qu'il lui faudra créer. L'effet qu'il veut produire sur le spectateur – que ce soit l'effroi dans le cas d'une prison, la crainte de Dieu dans le cas d'une église, le respect de la puissance publique dans le cas d'un palais officiel, la piété dans le cas d'un tombeau, l'intimité dans le cas d'une maison d'habitation, la gaieté dans le cas d'une auberge –, cet effet découlera du matériau et de sa forme.³⁶

Avec ce passage, Loos établit l'architecture en tant que *spectacle*, le visiteur d'un espace étant un spectateur. Or, par essence, le spectacle est une entité visuelle. Les volumes et les textures, désignées par Loos en tant que forme et matériau, auront donc sur l'individu un impact d'abord et avant tout optique. De plus, Loos attribue aux matières une signification, lisible par l'individu d'où qu'il vienne, un langage que l'architecte habile peut utiliser avec soin dans la création d'un espace mais aussi et surtout dans la désignation de son rôle et dans sa compréhension fonctionnelle par l'homme. On retrouve ici l'un des points les plus controversés de la théorie moderniste. Ses penchants essentialistes et sa foi en un langage architectural universel ne résisteront que difficilement aux assauts des penseurs à venir.

Pourtant, le radicalisme apparent de Loos est ailleurs tempéré. Dans *Architecture*, publié en 1910, soit 12 ans après *Les matériaux de construction* et *Le principe du revêtement*, Loos reconnaît par exemple que la culture chinoise et la culture européenne attribuent des valeurs différentes aux couleurs. Loos énonce dans *Architecture* un certain nombre d'idées fondamentales dans la compréhension de l'architecture moderne. Par exemple, l'architecte affirme qu' : "On mesure le degré de culture d'un peuple au degré de simplicité des objets dont il se sert."³⁷ Pour lui, la culture se définit par l'harmonie entre l'homme et son environnement, c'est-à-dire la justesse de ses choix dans le développement d'une technologie répondant adéquatement aux conditions spécifiques de son milieu. L'architecture

vernaculaire a dans cette optique plus de valeur que l'architecture urbaine puisqu'elle constitue une réponse efficace aux conditions climatiques et géologiques d'une région donnée.

Selon Loos, le citoyen est un individu déraciné, déconnecté de sa réalité, et l'architecture qu'il produit brille par son absurdité, son inutilité. En effet, pour Loos, la valeur d'une culture peut se mesurer à la simplicité de ses outils. Plus un objet est décoré, plus on reconnaît le barbarisme de la société qui le produit, société qui ne reconnaît pas l'absurdité du gaspillage d'énergie impliqué dans l'ornementation.

La culture urbaine contemporaine, en privilégiant le dessin sur l'exercice architectural à proprement parler, a dépouillé l'architecture de son essence, de son utilité. Loos est radical en ce qu'il croit que l'architecture n'est pas un art: pour lui, toute création utile n'appartient pas au domaine des Beaux-Arts. L'architecte doit servir la communauté alors que l'artiste bénéficie d'une liberté complète dans sa création. C'est d'ailleurs pour lui ce qui distingue véritablement l'architecture de l'art pur. L'architecture doit satisfaire tous et chacun, elle est affaire publique et doit satisfaire un besoin. En ces trois aspects, elle se distingue de l'art pur.³⁸

Loos utilise un modèle de pensée évolutif, basé principalement sur la conviction que l'humanité est engagée dans un processus d'amélioration. Malheureusement, la ville moderne semble ralentir la marche de ce progrès irrésistible. Avec une architecture de plus en plus baroque et historicisante, les bâtiments urbains modernes servent les intérêts individuels plutôt que le bien commun. Loos explique que les Grecs privilégiaient dans leur culture l'individu alors que les Romains privilégiaient les aspects sociaux. Notre situation historique après les Romains implique une évolution dans le sens de la communauté et l'architecture contemporaine, selon Loos, devrait témoigner de cette marche

inélucltable vers une appropriation de l'architecture par les foules, de l'impact universel du paysage urbain sur les multitudes peuplant la ville.

Encore une fois, dans *Architecture*, Loos revient sur le concept de l'émotion architecturale. Alors qu'il affirme l'aspect utilitaire d'une construction, Loos reconnaît tout de même que l'architecture est affaire émotionnelle et que la tâche de l'architecte consiste à provoquer l'émotion juste. Ce faisant, Loos sous-entend tout d'abord qu'un bâtiment communique, qu'il parle, que la sensibilité humaine peut le percevoir. Or, cette communication semble faire partie des fonctions inhérentes de l'architecture. Un architecte habile doit savoir faire de son oeuvre un ensemble pratique et cohérent, efficace par l'économie de moyens tout en demeurant manifeste de sa fonction.

Enfin, avant de s'intéresser à *Ornement et Crime*, nous devons noter au passage une idée importante. Loos semble affirmer qu'une architecture digne de ce nom ne se transpose pas en deux dimensions.

Le penseur autrichien est catégorique:

Je le répète: la reproduction graphique d'une maison bien bâtie ne doit faire aucun effet. Pour ma part, je suis fier de constater que mes intérieurs ne produisent aucun effet en photographie, et que mes clients ne reconnaissent pas leurs appartements quand on leur en montre la reproduction.³⁹

Grâce à cette affirmation, nous pouvons préciser les aspects communicatifs de l'architecture, faisant de cette dernière une expérience émotive. En effet, si l'architecture perd ses qualités une fois réduite en deux dimensions, on peut affirmer que l'émotion architecturale est une affaire d'espace, de volume, de profondeur, d'échelle, plutôt que de lignes et d'aplat, ces derniers pouvant être saisis par l'objectif photographique. Cette opinion de Loos, comme on le verra plus tard, contredit le discours de plusieurs autres penseurs et ce aussi bien du côté des modernes que des anti-modernes.

Ornement et Crime, publié originalement en 1908, semble aller dans la même direction que les trois autres essais mentionnés. En effet, Loos y affirme que l'ornement est un vestige d'un passé méprisable, d'une époque antérieure, et donc inférieure, de l'histoire de l'humanité. Comme il le propose en italique: "*l'évolution de la culture va dans le sens de l'expulsion de l'ornement hors de l'objet d'usage.*"⁴⁰ La pensée de Loos repose sur un rapport condescendant avec le passé qui considère l'ère moderne comme l'aboutissement d'une quête, annonçant un futur meilleur, jetant presque la honte sur les époques précédentes. Loos propose aussi que l'ornement repose principalement sur un principe érotique poussant l'individu à projeter ses envies sur son environnement. Or, cette projection témoigne d'une dégénérescence profonde. Radical, intègre, enflammé, Loos n'hésite pas à affirmer que toute personne tatouée est un criminel en puissance.

Mais sa critique de l'ornement repose aussi sur une conscience aiguë du temps de travail nécessaire à l'ornement, charge de travail allant à l'encontre de la recherche de l'objet parfait. Cet objet idéal est dépourvu de tout élément inutile à l'exercice de sa fonction et répond parfaitement au besoin qu'il doit satisfaire, à la tâche qu'il doit accomplir. Dans cette optique, toute volute, tout relief, tout détail architectural est à condamner. Selon Loos, l'économie de moyen et l'efficacité d'un objet sont les pré-requis à la création d'une société idéale dans laquelle l'homme pourra reléguer le travail à la machine et ainsi s'émanciper complètement du labeur. La marche de l'homme vers le progrès est clairement énoncée:

Nous avons dépassé l'ornement, nous nous sommes élevés jusqu'au point où nous pouvons nous passer d'ornement. Voyez, le temps de l'accomplissement est proche. Bientôt les rues des villes brilleront comme des murs blancs. Comme Sion, la ville sainte, la capitale du Ciel. Alors les temps seront accomplis.⁴¹

La conviction de Loos frise le fanatisme et sa poursuite d'une idée abstraite tient presque du fétichisme.

Si l'on en croit les dires de Loos, l'architecture doit être utile, économique, efficace et communicative. Puisqu'on condamne l'ornement, cette communication doit reposer sur autre chose que les références symboliques que constitue l'ornement. Le message architectural dépend maintenant de la portée symbolique (et la justesse du choix) des matériaux de construction, les proportions et les volumes privilégiés. Ce ne sont pas la ligne, la texture ou la couleur (éléments reproductibles en deux dimensions) qui communiqueront au "spectateur" l'émotion juste mais bien l'espace, l'échelle et l'aura des matières. La pensée de Loos repose sur la conviction que la culture s'engage dans un processus inexorable d'amélioration, et que les humains partagent une culture universelle, presque inconsciente, qui leur fait ressentir une émotion similaire devant certains codes plastiques.

Le Corbusier et la révolution architecturale

Le Corbusier semble partager un certain nombre d'idées avec Loos. Les deux hommes s'étant rencontré à Paris en 1923, on peut proposer qu'une communion d'esprit s'établisse entre les deux penseurs. Né en Suisse en 1887, Le Corbusier est aujourd'hui reconnu pour ses réalisations architecturales et son travail d'urbaniste, de théoricien et de peintre. Ses échanges avec les États-Unis sont particuliers. En adoration devant la simplicité des structures industrielles et leur dessin efficace, Le Corbusier s'élève pourtant contre la ville moderne par excellence, New York. Selon lui, l'insalubrité de ses artères et l'étouffante densité du paysage, tant horizontale que verticale, et le choc entre plusieurs bâtiments de différentes échelles et styles, sont autant d'échecs qu'on devrait remplacer par des tours modulaires séparés par des espaces verts immenses.

N'hésitant pas à susciter la polémique, Le Corbusier a véritablement éveillé la population aux problèmes de l'architecture moderne, de son impact sur la structure de la ville et les échanges sociaux. Défendant son principe de la "machine à habiter" et des structures pré-fabriquées, il fut aussi l'un des premiers architectes à envisager la séparation entre les zones résidentielles et la ville, entre

les unités d'habitation et les super gratte-ciel. L'utilisation rationnelle des matériaux mais aussi la poursuite des aspects fonctionnels de l'architecture en font l'un des architectes les plus marquants du modernisme.

Publié en 1923, année de sa rencontre avec Loos, Vers une architecture, est une collection d'essais parus en 1920 et 1921 dans la revue *L'Esprit Nouveau*. Cet ouvrage nous permet de mieux cerner certaines idées importantes du mouvement moderniste en architecture puisqu'il constitue encore aujourd'hui l'un des manifestes les plus clairs de l'épopée fonctionnaliste. Le style littéraire particulier de Le Corbusier, morcelé, répétitif, incisif et précis, accompagné d'une profusion d'images fait de cet ensemble une ode à la clarté et à la transparence⁴².

Dès la préface de la nouvelle édition, Le Corbusier fait ressortir la fonction sociale de l'architecture en commentant son échec dans la compétition pour la construction du Palais des Nations à Genève. Devant le refus de sa proposition moderniste au profit d'une architecture historicisante, Le Corbusier défend son projet et souligne qu'une ère nouvelle est sur le point de voir le jour. Les palais ne sont plus construits pour la monarchie mais pour le peuple. La modernité est, selon lui, un processus de démocratisation des structures administratives et les constructions doivent refléter cette nouvelle orientation: "Programme d'habitation moderne, moyens techniques modernes, force d'organisation moderne, ont créé en tous les pays les maisons de l'époque pour l'homme moderne."⁴³ Le Corbusier parle d'une révolution universelle, démocratique et technologique. Il s'enflamme et prétend que l'architecture dévoile la noblesse d'une *intention*, qu'elle est l'expression pure d'une pensée et qu'elle doit servir sa fonction.

Le Corbusier commence par énoncer le principe de "l'esthétique de l'ingénieur". Pour lui, une construction implique deux agents: l'ingénieur et l'architecte. D'un côté, l'ingénieur a le souci de

l'économie de moyens et du calcul efficace qui lui fait concevoir une architecture harmonieuse, c'est-à-dire en relation claire avec sa fonction et avec les règles naturelles privilégiant l'efficacité et l'économie. De l'autre côté, l'architecte exprime une pensée et crée une émotion plastique, comme le suggère Loos avant lui. Ce faisant, l'architecte traduit un ordre évoquant celui de l'univers, en accord avec le monde.

Mais Le Corbusier, plutôt que de parler d'un progrès inévitable, parfois ralenti, parfois accéléré par la prise de conscience d'une société, s'enflamme plutôt pour l'idée d'une révolution, d'un changement violent nécessaire sans lequel l'humanité périra. C'est une question de santé morale et pour y arriver, Le Corbusier est prêt à raser certains quartiers de Paris. Lui aussi parle de l'architecture comme d'un outil, et prône la recherche de l'outil le plus efficace possible, puisqu'un mauvais instrument use la santé, la force et le courage de l'individu. Le Corbusier propose de se débarrasser des vieux modèles, de travailler à l'instauration de structures radicalement différentes. Pour lui, une architecture saine produit des individus meilleurs.

Tout comme pour Loos, l'architecture telle que définie par Le Corbusier s'adresse à la vue; c'est d'abord et avant tout un spectacle:

C'est que l'architecture, qui est chose d'émotion plastique, doit, dans son domaine, COMMENCER PAR LE COMMENCEMENT AUSSI, et EMPLOYER LES ÉLÉMENTS SUSCEPTIBLES DE FRAPPER NOS SENS, DE COMBLER NOS DÉSIRS VISUELS, et de les disposer de telle manière que LEUR VUE NOUS AFFECTE CLAIREMENT par la finesse ou la brutalité, le tumulte ou la sérénité, l'indifférence ou l'intérêt; ces éléments sont des éléments plastiques, des formes que nos yeux voient clairement, que notre esprit mesure.⁴⁴ (Majuscules originales de Le Corbusier)

L'architecture est un phénomène d'ordre visuel, un spectacle.⁴⁵ Contrairement à Loos, Le Corbusier ne semble pas considérer l'oeil photographique comme un obstacle dans sa communication et sa diffusion. Au contraire, comme mentionné auparavant, l'auteur de la Villa Savoye fait ample usage de clichés et les considère utiles. Il n'en demeure pas moins que les deux architectes s'entendent pour

conférer à l'architecture un caractère purement fonctionnel dont l'expressivité ne pourrait être niée. Le Corbusier affirme même que l'effet psychologique des formes architecturales peut élever l'individu dans un état de jouissance qui lui fasse pleinement savourer son raisonnement et son imagination. Pour lui, il est clair que nous entrons dans une ère nouvelle, dotée d'une structure sociale caractéristique pour laquelle une architecture distincte s'impose mais reste à définir.

Le travail de Le Corbusier et sa philosophie se préoccupent d'abord et avant tout des foules, de l'utilisateur d'une architecture publique ou privée et de son efficacité en tant qu'objet utilitaire. Toutefois, Le Corbusier tient à distinguer clairement l'autonomie du travail de l'architecte de celui de l'ingénieur. Alors que ce dernier construit, le premier émeut. L'architecture est pure création de l'esprit et doit être en accord total avec les lois de l'univers. La simplification des formes doit exprimer l'objectivité du travail de l'architecte et la démarche de pensée pure impliquée dans l'élaboration d'une construction. Le Corbusier se passionne pour le calcul mathématique, aisément ressenti dans une forme simple, qui seule fait de l'architecture une forme en harmonie avec les lois régissant l'univers.

Regardant avec admiration les constructions américaines telles les silos, les usines mais aussi les voitures, les avions et les paquebots qui, par leur simplicité, remplissent pleinement leur fonction et annoncent une ère nouvelle, Le Corbusier prône une architecture machiniste qui émeut par son harmonie avec les lois de l'univers. En accord avec les volumes simples, les surfaces doivent accuser les lignes génératrices des formes. Ainsi, la grille et le damier mettent en valeur la pureté des volumes. La réalité moderne des rues et des usines, mais aussi l'expansion démographique, forcent l'architecte à élaborer une surface disciplinée, simple, saine. Enfin, le plan installe dans l'espace les différents éléments qui seront appréhendés par l'oeil du visiteur. Encore une fois, la clarté et la rigueur sont de mise.

Pour Le Corbusier, c'est le plan qui est la base de l'émotion architecturale et. "Où l'ordre règne, naît le bien-être."⁴⁶ On se préoccupe donc de la santé et du confort de la population grandissante des villes, mais ce confort repose sur la perception par l'individu d'une intention architecturale pure communiquée par les formes dépouillées et le travail de justes proportions.

La faiblesse du raisonnement de Le Corbusier, aussi bien dans le domaine de l'architecture publique que privée, réside dans sa prédilection pour des structures d'habitation standardisées. Une telle pensée s'appuie sur l'uniformité des réactions humaines devant un même spectacle. En effet, si l'architecte privilégie certaines formes et proportions lors de l'élaboration d'un plan sans pourtant savoir à qui cette structure s'adresse, il y a quelque part la conviction que son oeuvre aura une portée universelle.

Le "modulor" de Le Corbusier résiste mal à la critique de cet universalisme réducteur. L'architecture moderniste, bien que se voulant au service de l'homme, repose donc sur une standardisation de l'individu et une mécanisation de ses réactions émotives. Sa vision aura toutefois une portée inattendue dans la création d'un langage photographique rattaché à la représentation de l'architecture.

Gropius et son architecture de lumière

Bon ami de Le Corbusier, Gropius est décrit dans l'introduction de son Apollon dans la démocratie, comme un penseur important dans la formation de l'architecture moderniste. Ses écrits, pourtant antérieurs et peut-être précurseurs de ceux de Le Corbusier tels que publiés dans *L'Esprit Nouveau*, n'ont pas bénéficié de la même fortune critique pour des raisons de diffusion et de traduction. Ayant eu à attendre jusqu'en 1969 avant d'être publiées dans leur version françaises, les idées de Gropius ont pourtant influencé toute une école de pensée, ne se limitant pas seulement au Bauhaus⁴⁷.

Malgré le délai entre la rédaction et la publication de ses idées, Gropius fut tout de même un penseur marquant aussi bien pour l'Europe que pour l'Amérique. Émigré aux États-Unis, il accepte en 1937 le poste de recteur de la très prestigieuse School of Design de l'Université Harvard⁴⁸. On devine que son influence fut considérable pour la création de la pensée du Bauhaus, et pour faire accepter ses idéaux et de ses fondements par la société américaine.

Walter Gropius voulait abolir la distinction traditionnelle entre les Arts Appliqués et les Beaux-Arts par une approche nouvelle de la création d'objets, et ainsi démocratiser l'objet utilitaire aux formes harmonieuses. Lorsque Gropius fusionne l'école des Arts Appliqués et l'école des Beaux-Arts en 1925 à Dessau dans un établissement qu'il baptise le Bauhaus, son geste est autant symbolique qu'administratif. Il souhaitait regrouper tous les arts et en faire l'art du XXe siècle, une approche qui toucherait dans un effort unificateur à l'architecture, à l'urbanisme et aux objets de tous les jours. Il est temps de fonder un monde meilleur et, comme l'explique Michel Ragon, auteur de l'introduction du recueil: "Tout comme Le Corbusier, l'objectif de l'urbaniste Gropius sera de donner aux hommes le maximum de soleil, de verdure, d'air, d'espace, tout en tenant compte de l'expansion démographique."⁴⁹

Plusieurs s'entendent aujourd'hui pour considérer le Bauhaus comme l'école du Fonctionnalisme, notion que Gropius rejette pourtant dans *La nouvelle architecture et le Bauhaus*, en préférant parler de rationalisation. Aussi, dans les années 1960, on s'aperçoit que Gropius commente ses propres idées et tente de mettre l'accent sur les aspects spirituels et esthétiques de l'architecture. En conférence et dans ses publications, le fondateur du Bauhaus explique que son éloge de l'ingénieur était en fait une réaction contre l'artiste architecte détaché du monde, sans préoccupation pour l'aspect fonctionnel de ses constructions. Mais il reconnaît aujourd'hui que l'architecture moderniste a des tendances machinisantes néfastes et étouffantes. Il refuse le dogmatisme en insistant sur le fait que l'architecture

est une recherche constante dont la forme idéale doit toujours continuer d'être une raison abstraite jamais atteinte permettant inlassablement la remise en question de l'architecture existante.

Dans *La nouvelle architecture et le Bauhaus*, Gropius s'attache surtout à identifier les changements culturels importants qui coïncident avec l'avènement de nouvelles technologies de construction. Ainsi, la simplification des formes architecturales n'est en rien contraire à la nature mais plutôt en harmonie avec les règles universelles d'économie de moyens et de rationalisation des ressources. La purification des formes architecturales permet une exploration nouvelle de l'architecture et la satisfaction de la sensibilité esthétique de l'homme par d'autres moyens. En matière d'innovations techniques, Gropius note l'apparition de nouveaux matériaux tels l'acier, le béton et le verre qui, par leur densité moléculaire et leur rigidité, permettent la construction de formes nouvelles et l'abolition de plusieurs éléments encombrant traditionnellement l'architecture, notamment le mur de support, devenu inutile avec l'arrivée du mur rideau et de la charpente d'acier.

Le rôle plus important joué par l'état auprès de la communauté engage un recours à des formes standardisées, permettant une économie de matériaux et une rentabilité de production mais aussi et surtout une cohérence dans l'apparence du tissu urbain qui ne peut faire autrement que réjouir l'individu. Selon Gropius, l'homogénéité d'une ville témoigne d'une culture supérieure. Comme on peut le voir, Gropius s'engage dans la même voie que Le Corbusier et Loos. En effet, selon lui l'unité communautaire améliore la qualité de vie de l'individu, ce qui sous-tend un rôle social pour l'architecture et engage une certaine standardisation de l'homme.

Gropius veut aussi libérer l'architecture des styles historiques qui, selon lui, sont arbitraires. L'expression concrète de l'ère moderne passe par des formes claires, simples et nerveuses. On doit rendre à l'homme la lumière, la transparence, l'air frais et le soleil et construire une architecture dont

l'assise ne consiste plus en des fondations lourdes mais plutôt en des structures légères dessinées par des lignes pures.

Ce qui saute aux yeux à la lecture de l'essai de Gropius, c'est son mélange habile d'annotations techniques et de propositions à saveur sociologique. Il prône un style résultant de la technologie qui le produit et une architecture mettant à profit les innovations techniques afin d'élaborer un langage architectural qui soit adapté à la nouvelle réalité urbaine. La rupture avec le passé se base sur une foi inébranlable en le caractère unique du XXe siècle, en son essence fondamentalement nouvelle. La nouvelle architecture incarne donc des idéaux différents et ce dans un style lié directement aux matières et aux méthodes de construction que l'ère industrielle a récemment rendues accessibles.

Lorsqu'il prononce son allocution *Apollon dans la démocratie*, à Hambourg en 1956, Gropius revient sur certaines des idées importantes énoncées dans *La nouvelle architecture*. L'architecte a gardé intacte sa définition de la démocratie. Pour lui, la civilisation moderne continue d'être caractérisée par l'industrialisation, les nouveaux outils de communication et d'information, et l'accès populaire à l'éducation. Gropius constate que le beau contribue au bonheur des hommes mais aussi à l'amélioration de leur facultés éthiques. Toutefois, là où la littérature antérieure reposait sur l'idée d'une société à la fois révolutionnaire et définitive, Gropius reconnaît que la société est en constant changement et prône une architecture plus flexible, à même de se transformer pour servir le mieux possible les besoins humains se modifiant d'une époque à une autre.

Gropius est consterné par l'emprise grandissante de la pensée scientifique qui, par sa sur-spécialisation et son explication rationnelle de tout phénomène, réduit la part d'imagination de l'individu et le plonge dans un état d'aliénation hébété. Pour lui, tout individu a une part active à jouer dans la société. La solution réside selon ses dires dans l'artiste qui crée des objets dont les

orientations profondes se situent au-delà de l'utilitarisme rationnel et remet ainsi en question la pensée fonctionnaliste. Ce faisant, Gropius revient sur son projet de fusion entre les Beaux-Arts et les Arts Appliqués et reconnaît le caractère distinct des deux formations, mais il remet aussi en question son concept de rationalisation et de standardisation.

L'architecte indique ensuite que l'artiste doit disposer d'un public responsable et éduqué, et que ce dernier joue un rôle actif dans la transformation du monde. Gropius fait preuve d'une lucidité impressionnante lorsqu'il annonce qu'une révolution sociale repose sur la communication entre les individus par le langage de la forme. Selon lui, la forme, la couleur, la texture, le contraste, la tension et la détente ont un effet psychologique et leur usage correct à travers l'architecture, aux côtés d'une compréhension sensible de l'échelle humaine, peut produire une transformation réelle des échanges sociaux et ainsi engendrer un changement. Ce langage est une clé qui doit être comprise par l'individu artiste construisant mais aussi habitant l'architecture afin que cette dernière communication ait une influence générale. Comme l'énonce si clairement Gropius:

Cette clef objective du problème de la création artistique peut, par conséquent, permettre également à un groupe de travail, une équipe, de synchroniser les réalisations de ses membres séparés, c'est-à-dire d'amorcer le processus important par lequel se développera, en partant du culte du moi, une expression authentique de l'esprit du temps (Zeitgeist).⁵⁰

Une telle affirmation sous-entend le refus d'une standardisation de l'individu et la reconnaissance de son individualité essentielle au sein d'un groupe pourtant cohérent malgré les différences.

Pour la suite de notre étude du courant moderniste mais aussi pour notre compréhension de la photographie d'architecture qui le caractérise, il est intéressant d'aborder Gropius puisque ce dernier nous offre le point de vue d'un homme ayant successivement embrassé les idéaux modernistes puis critiqué ses faiblesses. L'architecture telle que définie par Loos, Le Corbusier et Gropius consiste en un outil aux multiples usages. Tout d'abord bâtiment fonctionnel aux formes épurées, c'est aussi un

instrument de communication dont le langage plastique s'adresse à la foule qui le visite. L'architecture moderniste est visuelle, s'adressant d'abord à l'oeil et capable de modeler le comportement de l'individu par l'aspect communicatif de l'intention de l'artiste et la fonction du bâtiment.

Henry N. Cobb, Vincent Ponte et leur lettre d'intention

Dans leur lettre d'intention publiée dans le supplément de La Presse, l'architecte Henry N. Cobb et l'urbaniste Vincent Ponte expriment leur vision de la Place Ville-Marie et de son rôle au sein de la structure et du fonctionnement de la ville. Leurs idéaux s'approchent grandement de la vision moderniste de l'architecture et ce en plusieurs aspects.

Le premier aspect manifeste d'une pensée moderniste se retrouve dans l'exploit technique qu'est la Place Ville-Marie, avec lequel Cobb et Ponte décident de débiter leur lettre. "Tout le monde ou presque sait que le gratte-ciel qui domine la Place Ville Marie est le plus grand édifice du bureaux de tout le Commonwealth."⁵¹ La technologie, les ressources naturelles et le savoir-faire permettent à l'homme de mettre au point des structures qui répondent à ses besoins précis, besoins nouveaux nés de la concentration démographique et du manque d'espace ressenti dans les villes. Comme le précisent les deux auteurs: "(...) [P]eu de gens savent qu'au-dessous de l'esplanade, s'étendent quatre sous-sols superposés presque aussi vastes, à eux-seuls, que les 48 étages visibles de la tour cruciforme."⁵² Les architectes prétendent donc avoir trouvé une solution originale au manque d'espace mais aussi et surtout au conflit urbain entre les piétons et les voitures, à la pollution et à l'éclatement spatial des services.

C'est là le deuxième élément qui rattache l'intention de Cobb et de Ponte au projet moderniste: la critique de la ville moderne en vue de son amélioration. Nos deux auteurs décrivent ainsi le centre-

ville contemporain: "Chaotique et congestionné, il est épuisant pour les nerfs et offensant pour les yeux; il est inefficace et laid."⁵³ D'après eux, il n'est rien d'autre que:

Deux rangées d'immeubles bordées de deux trottoirs et, au milieu, une bande d'asphalte sur laquelle voitures, autobus, camions et piétons luttent pour se frayer un chemin. Formule statique et stéréotypée qui porte en elle sa propre condamnation.⁵⁴

Cobb et Ponte se rapprochent ici de Loos et de Le Corbusier, le premier voyant la ville comme une réalité ralentissant la marche de l'humanité vers un monde meilleur, le second la considérant comme une structure inefficace qu'il faut s'empresse de remplacer à travers une révolution architecturale. Notons aussi l'accent qui est mise sur l'inefficacité et la laideur, contraires du fonctionnel et du beau, fusion prônée par Gropius.

Le troisième élément qui rattache la Place Ville-Marie à la pensée moderniste se trouve dans la nouvelle conception de la ville et de son architecture. Comme chez Le Corbusier, le complexe de la Place Ville-Marie est conçu par Cobbs avec pour intention la création d'un espace centralisant plusieurs services en un seul bâtiment auto-suffisant, un peu à la manière de l'Unité d'Habitation de Marseille, dessinée par Le Corbusier et construite entre 1946 et 1952. Ce dernier voulait créer une architecture fonctionnelle qui permette à la communauté qu'elle regroupe de faire toutes ses activités et transactions sans devoir sortir de cette cellule auto-suffisante. Bien que le complexe PVM ne soit pas un ensemble à vocation résidentielle, il n'en demeure pas moins que l'esprit synthétisant qui sous-tend son élaboration se rapproche de l'idée de Le Corbusier. En effet, on ne peut s'empêcher de trouver une communauté d'esprit entre les deux architectes et l'urbaniste lorsqu'on lit:

Le coeur d'une grande ville devrait être un condensé harmonieux de la collectivité qu'il dessert. Ce devrait être l'endroit où la vie commerciale, sociale et culturelle de la ville atteint son maximum d'intensité – avec un maximum de commodité pour tous.⁵⁵

L'idée d'une ville dans la ville ressort d'ailleurs de certains articles contemporains à l'inauguration et ce concept de cellule miniature rejoint les idées de Le Corbusier. Ce dernier se réjouirait sûrement

d'entendre la description du centre-ville en tant qu' : "outil efficace pour nos activités quotidiennes (...). Il devrait coordonner ces diverses activités de sorte que chacune profite l'une à l'autre."⁵⁶

Nous retrouvons alors le quatrième élément de la lettre d'intention qui intègre la Place Ville-Marie au sein de la pensée moderniste : l'architecture révolutionnaire. En effet, comme le proposent Cobb et Ponte :

Le complexe de la Place Ville – c'est-à-dire le nombre, les proportions et l'intégration des bâtiments de surface et du sous-sol – est l'aboutissement qui fait éclater le moule traditionnel du quartier des affaires et rompt avec la vieille méthode d'aménagement fractionné du centre des grandes villes.⁵⁷

L'architecture de PVM constitue donc une révolution. Jouant un rôle actif dans les échanges commerciaux et humains, le complexe façonne une nouvelle société dans laquelle la technologie sert parfaitement sa fonction dans un effort rationnel cohérent. C'est le triomphe de l'intention architecturale concertée qui remplace l'initiative individuelle menaçant traditionnellement la structure des villes, leur cohérence et leur unité plastique.

Le cinquième élément se retrouve dans la séparation, par l'architecture, des zones réservées aux piétons et à la circulation automobile:

L'esplanade elle-même est une oasis de sept acres d'où tous les véhicules sont bannis et où les piétons peuvent se déplacer librement. (...) Automobiles et camions sont, au contraire, canalisés vers les étages inférieurs où ils peuvent le mieux servir les activités qui se déroulent au-dessus sans encombrer ni enlaidir le précieux espace à l'air libre."⁵⁸

La critique du modèle ancien du centre-ville trouve donc une solution dans la superposition étagée de plans qui, séparés les uns des autres, cessent de se nuire l'un à l'autre en une rivalité agressive. La Place Ville-Marie est un système forçant la réorganisation des différents éléments qui composent la ville. La voiture, réalité polluante, bruyante et dangereuse mais pourtant inévitable⁵⁹ est considérée avec soin et c'est vers le sous-sol, à l'abri des regards, qu'on décide de la diriger. L'esplanade devient alors un espace à ciel ouvert "où l'être humain est roi"⁶⁰.

Les deux derniers éléments sont d'ailleurs liés au rôle et à l'aspect projeté pour l'esplanade. Tout d'abord, et c'est là notre sixième facteur-clé, la place constitue une entité visuelle harmonieuse, aux volumes simples et aux surfaces dégagées, qui réjouira le visiteur-spectateur du complexe. Après avoir encore une fois souligné la superficie impressionnante dégagée par la Place, trois fois plus vaste que l'esplanade du Rockefeller Center, nos deux concepteurs expliquent que: "L'ordonnance des bâtiments y crée une succession de perspectives diverses qui s'ouvrent à chaque pas devant le promeneur en une multitude d'échappées sur des éléments d'architecture et sur le ciel."⁶¹ Tout est donc une question d'espace, de ciel et d'air, comme le recommande Gropius. Le complexe comble d'abord et avant tout le sens de la vue et la pureté des volumes sert à rasséréner le visiteur en lui faisant vivre une expérience esthétique qui soit communicative d'un certain état d'esprit.

Car cette Place, et c'est là le septième et dernier élément qui retienne notre attention, est destinée à la communauté et à ses échanges, aussi bien commerciaux que culturels et sociaux. Comme l'expliquent clairement Ponte et Cobb:

En outre, la place servira à des fins sociales et culturelles. Elle deviendra le théâtre de manifestations traditionnelles et spéciales en plein-air: en hiver, palais de glace et arbre de Noël; en été, expositions et concerts en plein-air.⁶²

La Place est donc un espace programmé, un dégagement de sol et de ciel pour lequel est établie une fonction précise complémentaire au reste des activités regroupées au sein du complexe. L'individu, entouré d'une architecture cohérente et agréable à la vue, s'y sentira chez lui, engagé dans sa communauté: "L'esplanade offre donc un décor où, seul ou en groupe, l'individu a le sentiment de participer intensément à la vie de Montréal."⁶³ Place Ville-Marie a donc un rôle important à jouer dans la transformation de l'individu et de sa perception du monde.

L'espace libre destiné au confort des usagers, prôné entre autres par Gropius, semble malheureusement s'appuyer sur une conception erronée. En effet, l'individu ressent plutôt un inconfort devant ces proportions titanesques et nues, sans motif d'identification possible entre le visiteur et l'espace. Non seulement la grandeur de l'ensemble intimide le passant mais en plus elle ne lui permet pas d'entretenir avec l'espace un lien intime. La conviction même que cet espace s'adresse à la communauté plutôt qu'à l'individu suffit à lui enlever l'envie d'en faire partie, de s'intégrer au sein de cette masse nécessairement unifiée et dépersonnalisante, niant l'individualité dans son essence-même. Gropius prône une architecture qui transforme, de par sa beauté, la moralité du citoyen moderne. Malheureusement, cette architecture immense, lisse et froide n'inspire pas le sentiment désiré.

L'esthétique prônée par Loos trouve en effet une expression toute particulière avec la Place Ville-Marie. PVM présente bel et bien une économie de moyen, à tout le moins en ce qui concerne l'ornementation. Le bâtiment a été conçu en lignes pures et en aplats de surface lisses découpées dans des formes simples. La géométrie est à l'honneur. Au moment de choisir les matériaux, on hésite entre deux possibles. D'un côté, les intérieurs destinés au public sont recouverts de matières nobles telles le travertin et le marbre. Le bâtiment abrite le siège social d'une banque, pas étonnant qu'on ait choisi des matières onéreuses. Comme l'indique à la blague l'architecte du projet, il a choisi du travertin beige parce qu'il était incapable d'imaginer Zeckendorf entouré d'un autre matériau. Un prestige est donc rattaché à la pierre taillée, utilisée sciemment par l'architecte qui cherche à informer le visiteur du rôle vénérable de l'institution; aucun faux-fini, aucun trompe-l'oeil.

Toutefois, on emploie les matières en revêtement. L'édifice ne repose pas sur une base de travertin mais bien de ciment et la pierre recouvre les surfaces en un revêtement quelque peu hypocrite. La structure est plus ou moins honnête envers la structure du bâtiment puisqu'elle cherche à s'approprier l'impression dégagée par la pierre sans pour autant l'employer pour des raisons structurales.

L'influence de Gropius se fait sentir dans la finition extérieure du bâtiment. On réalise le mur rideau dans le verre et l'aluminium. En ce qui concerne le verre, on a vu que l'éclairage naturel a été un facteur déterminant dans le plan et la conception du bâtiment. Mais pour ce qui est de l'aluminium, on avait prévu à l'origine utiliser un autre matériau. Faire appel à de l'aluminium était à toute fin pratique une clause dans le contrat de location signé avec Alcan qui, en occupant huit étages, allait garantir au promoteur une bonne partie de son hypothèque. C'est donc pour des raisons essentiellement mercantiles que l'aluminium fait son apparition sur la façade.

Pourtant, cette technologie s'impose presque. Léger et malléable, ce matériau se mariera parfaitement avec la structure ambitieuse de la tour. De plus, par sa nouveauté, ce matériau jouit d'un prestige tout à fait à propos: c'est un symbole de modernité qui confèrera à la construction une image idéale, à la fine pointe des nouvelles technologies. Choisi pour des raisons d'abord purement monétaires, un matériau que l'architecte n'avait pas initialement envisagé remplit à la fois des fonctions structurale et symbolique.

Le projet et l'architecture de la Place Ville-Marie présente donc plusieurs caractéristiques importantes du courant moderniste. Par son économie de moyens et sa simplicité plastique, mais aussi par son intervention dans la ville en tant que synthèse efficace de plusieurs fonctions importantes regroupées au centre-ville, par son appartenance au rêve d'un monde meilleur, enfin, PVM s'inscrit dans la tradition du Style International. Conçue en tant que projet de grande envergure, Place Ville-Marie doit transformer le visage de la métropole moderne en étant au service de l'homme plutôt que de la machine, et en lui offrant l'occasion de se sentir engagé au sein d'une communauté. Mais comme nous le verrons maintenant, PVM est aussi l'occasion de célébrer la modernité, un concept fondamental dans la compréhension du XXe siècle et de sa culture.

Écrire sur la photographie, c'est écrire sur le monde. Et ces essais sont en fait une méditation prolongée sur la nature de notre modernité.

Susan Sontag, Préface de la nouvelle édition française de Sur la photographie

Chapitre Trois

Entre 1859 et 1860, Charles Baudelaire rédige Le peintre de la vie moderne. Commentant le travail de l'artiste Constantin Guys et ses esquisses qui représentent "la vie moderne", Baudelaire définit pour la première fois la *modernité* et projette ce concept dans le courant de la pensée contemporaine. Il est important pour nous d'explorer le thème de la modernité puisque, comme nous le verrons, le concept de modernité établit une relation véritable entre l'architecture et le médium photographique.

Nous commencerons par explorer l'essai de Baudelaire et nous occuperons à établir clairement les principaux tenants de ce concept. L'importance de la nouveauté, mais surtout la recherche de l'éternel dans le fugace et la quête de l'idéal dans le banal, sera au centre de notre discussion. Ensuite, en abordant quelques essais de Walter Benjamin, notamment *Paris, capitale du XIXe siècle* (1955) et *Sur quelques thèmes baudelairiens* (1939), nous mettrons en lumière certains aspects néfastes de l'avènement de la modernité, plus particulièrement dans l'organisation de l'espace et le comportement des masses au sein des nouvelles structures urbaines. Benjamin entreprend en effet un dialogue avec Baudelaire qui, malgré son rôle de précurseur et le grand sérieux de sa démarche, ne semble pas pousser sa réflexion suffisamment loin pour identifier les conséquences de la modernité et de son constant renouvellement. Marchant dans les traces de Baudelaire et de Benjamin, Sontag écrit Sur la photographie (1983) et oriente sa critique du médium autour de ces aspects qui renforcent l'aliénation inhérente à la modernité. Enfin, nous aborderons les idées du photographe Joseph W. Molitor, présentées dans son volume Architectural Photography (1976). Molitor est, avec Georg Czerna, le photographe principal chargé de la création des images photographiques qui serviront à faire

connaître la Place Ville-Marie au moment de son inauguration. Comme nous le verrons, la Place Ville-Marie semble avoir profité du pouvoir de séduction de la photographie, instrument d'utopie moderniste par excellence.

Définition de la *modernité* par Baudelaire

Lorsqu'il propose que: "La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable."⁶⁴, Baudelaire est loin de se douter du nombre de penseurs et de critiques qui utiliseront librement par la suite sa définition et qui, face à son incapacité (ou à son refus) d'offrir une analyse théorique réelle de ce concept, tenteront d'en évaluer les implications et les conséquences. Il semble donc que pour Baudelaire, modernité est synonyme de nouveauté, de renouvellement constant des moeurs, des techniques, des modes. La mode est d'ailleurs un élément fondamental de la modernité, son expression la plus pure, son épice. Ce qui intéresse le poète, c'est la nouveauté cachée dans le temps présent. Comme il l'explique si clairement: "Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent."⁶⁵ Plusieurs notions s'imposent à nous. Tout d'abord, Baudelaire parle du plaisir tiré de la "représentation" du présent. Il y a donc pour l'individu contemporain jouissance dans la contemplation d'une image lui présentant le temps présent. Ensuite, le temps présent est par essence éphémère, transitoire, fugace. Il doit donc y avoir un renouvellement constant du "spectacle" moderne mais aussi un besoin de constamment remplacer sa représentation par une autre, plus récente, plus fidèle, nouvelle comme le temps présent. C'est justement cette instabilité qui confère à la modernité toute sa valeur; c'est son essence. On nous parle d'une représentation du moment présent. Or, c'est au "peintre de la vie moderne" que Baudelaire adresse son essai. C'est ce dernier qui prendra en charge la "jouissance" ressentie par l'individu devant le spectacle du monde contemporain.

Baudelaire s'emploie donc à l'énumération minutieuse, et parfois idéalisante, des dispositions particulières du peintre. Ce dernier doit saisir la poésie cachée dans le pli précis de la robe dernier cri, la grâce douloureuse d'une ouvrière, l'air du temps d'un après-midi passé aux courses. Mais étant donné la fugacité de ces instants, puisque justement la beauté se cache dans l'élément éphémère de ces instants, le peintre doit savoir exécuter rapidement son art, saisir en quelques traits vifs l'essence d'un instant. Le peintre devient un promeneur solitaire, à la fois partie intégrante de la foule et séparé d'elle, la transcendant par un regard incisif que ne trompe jamais l'apparence triviale de ce qu'il voit. C'est le *flâneur*, toujours enfant, surpris et ébahi par la moindre découverte, par tout ce qui est nouveau. Cette image du flâneur est d'ailleurs centrale dans la compréhension du rôle de l'artiste selon Baudelaire. Ce dernier remplit une fonction sociale, celle d'informer son temps sur la beauté contemporaine, sur l'héroïsme du présent, en opposition avec l'héroïsme qu'on attribue plus volontiers aux ères révolues. Le flâneur joue le rôle d'un *insider* critique, d'un "kaléidoscope doué de conscience", fractionnant, multipliant, amplifiant la réalité qui le submerge. À la fois visionnaire et omniscient, le flâneur

admire l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales, harmonie si providentiellement maintenue dans le tumulte de la liberté humaine. Il contemple les paysages de la grande ville, paysages de pierre caressés par la brume ou frappés par les soufflets du soleil.⁶⁶

Là où l'individu ordinaire ne perçoit que du chaos, le peintre de la vie moderne trouve l'ordre.

La mode, dans son inlassable renouvellement, contient un aspect important du concept baudelairien de la modernité, et est pour le poète l'occasion de commenter la nature humaine. En effet, il affirme que la mode est un

La mode doit (...) être considérée comme un symptôme du goût de l'idéal surnageant dans le cerveau humain au-dessus de tout ce que la vie naturelle y accumule de grossier, de terrestre ou d'immonde, comme une déformation sublime de la nature. (...) [T]outes les modes sont charmantes, c'est-à-dire relativement charmantes, chacune dans un effort nouveau, plus ou moins heureux, vers le beau, une approximation quelconque d'un idéal dont le désir titille sans cesse l'esprit humain non satisfait.⁶⁷

La mode incarne la poésie du moment, ce qu'il y a d'intemporel dans le transitoire, et fait la joie du peintre de la vie moderne. La nouveauté même contient les aspirations les plus profondes de la nature humaine qui, dans chaque manifestation originale de la mode, dans chacune des expressions plastiques nouvelles, voit l'ombre incarnée de sa propre soif d'idéal. Et c'est la tâche du peintre de la vie moderne, du flâneur, de révéler en quelques instants cette beauté cachée, de faire du moment présent une entité manifestant un idéal.

En homme de son temps, Baudelaire aborde dans "Salon de 1859; Lettres à M. le directeur de la Revue Française", la photographie et sa relation troublée avec l'art et la réalité. Selon lui, l'avènement de la photographie participe au phénomène de dégénérescence des masses, et plus particulièrement celle du peuple français. Ce dernier s'engage tout entier vers un seul et même credo:

"Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (...). Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu."⁶⁸

Son mépris d'une telle philosophie réside dans la conviction que l'art se doit d'être le véhicule d'une autre réalité, une porte ouverte sur un monde que le réel ne contient pas, qu'il peut tout au plus inspirer à l'artiste sensible et imaginatif. La photographie entre alors en concurrence avec l'art et appauvrit la moralité et la sensibilité du peuple puisqu'elle limite leurs aspirations aux plaisirs superficiels offerts par le concret. Nous notons dans la définition de la photographie par Baudelaire deux éléments importants. Tout d'abord, le poète établit la faculté reproductrice du médium photographique, et sa fidélité mécanique envers son sujet. La photographie dispose alors d'une valeur documentaire mais aussi d'un pouvoir d'attrait sur les foules reposant uniquement sur la répétition banale d'une réalité existant préalablement. Ensuite, et c'est là un élément de taille, Baudelaire reconnaît la relation de la foule au médium photographique, et son pouvoir de dissémination.

Pour Baudelaire, la photographie doit être un outil plutôt qu'une fin en soi. L'artiste doit savoir en retirer les aspects positifs, notamment documentaires et commémoratifs, tout en réservant le domaine de l'imaginaire et de l'impalpable aux arts faisant appel à une intervention libre de la part de l'homme. Sans cet aspiration vers un idéal désincarné, la race humaine est condamnée à la banalité et au trivial.

Benjamin et sa critique du monde moderne

Voyons maintenant ce que Walter Benjamin retire de la littérature baudelairienne. Dans Quelques motifs dans Baudelaire, Benjamin s'intéresse surtout à la sociologie des villes, en particulier à celle des foules, et note l'analyse que fait Paul Valéry. Selon ce dernier, la civilisation urbaine entraîne graduellement l'individu à un stade de la barbarie: l'isolement. En effet, avec le raffinement progressif des structures d'approvisionnement et de satisfaction des besoins individuels, l'homme perd certains comportements et émotions liés à l'interdépendance née du besoin. Le confort isole les gens et les rapproche d'un état mécanisé. Dans notre approche de la modernité, on remarque l'importance du thème de la mécanisation. Mécanisation des individus et de leur relations à travers le processus de rationalisation et de pensée instrumentale, mais aussi mécanisation de la vision par l'intervention de l'oeil photographique; mécanisation de l'architecture par son affirmation en tant que "machine à habiter"; mécanisation et anesthésie des sensibilités humaines par la reproduction systématique des images, de leur fragmentation de la réalité et de leur consommation par l'individu. On remarque aussi des figures de style dans la description de la foule qui semble opérer une adéquation entre cette dernière et la machine. Ainsi, la foule est électrique, présentant une multitude de chocs, d'agressions, de collisions causées par le mouvement de l'individu au sein du groupe. Seule capable de se détacher de cette réalité étouffante nous revient la figure du flâneur, un "kaléidoscope doué de conscience", un outil permettant l'amplification, la fragmentation et la multiplication de la réalité visuelle de la ville.

La machine semble être une structure symbolique importante, une métaphore qui repose sur la conviction peut-être naïve qu'il existe une réalité humaine libre de toute agression ou à tout le moins plus souple, plus spacieuse, plus calme, et surtout "naturelle". Le projet de Gropius et Le Corbusier repose en partie sur l'amélioration des conditions de vie urbaines. En effet, il n'est pas étonnant que les auteurs de la fin du XIXe siècle aient choisi une image aussi oppressante dans leur description de la ville. Les cités sont alors insalubres, vieillissantes et on manque d'espace devant l'exode rural massif et l'expansion démographique. Gropius et Le Corbusier veulent créer des cités-tours capables de dégager le sol, d'offrir du ciel, de l'espace et de la verdure, des cités véritablement conçues pour "l'homme" et non un homme conditionné pour survivre aux conditions urbaines. Mais, étrangement, c'est vers le langage de la machine qu'on se tourne pour libérer l'homme de cette condition mécanisée. Ainsi, l'architecture-outil, réduite à sa fonction pure, repose sur la foi aveugle en la technologie et le progrès. En créant des formes simples et efficaces, adaptées parfaitement à la réalité contemporaine, on croit libérer l'homme des conditions urbaines néfastes.

Malheureusement, c'est justement le fonctionnalisme épuré et le sacre de l'ingénieur qui semblent faire de l'architecture une machine à humain, une machine à habiter, selon les mots de Le Corbusier. Dans les photographies de Molitor et de Cserna, l'architecture surprend par la profusion d'espace vital et l'absence de foule. Pourtant, les intentions de l'architecte témoignent bien d'une planification basée sur des masses d'individus standardisées dont les déplacements sont coordonnés afin d'économiser du temps et de l'énergie. Si l'on s'en tient à la conception contemporaine du corps qui perçoit l'enveloppe charnelle comme une machine dont les éléments s'imbriquent dans une série d'interactions précises, la pensée scientifique transpose une pensée machiniste sur la structure vivante. Si la ville est un organisme habité de corps, l'architecture moderne doit servir sa fonction d'organe, remplir son rôle et s'intégrer dans un tout. L'économie de moyens, le culte de l'efficacité et la fièvre du progrès transforment rapidement la ville en machine.

Comme le fait remarquer Benjamin, Marx avait déjà noté que:

Ce qui est commun (...) à toute production capitaliste, c'est que, au lieu d'ajuster les conditions du travail au travailleur lui-même, elle ajuste le travailleur aux conditions du travail, mais seulement avec le machinisme ce renversement devient une réalité technique évidente.⁶⁹

Si l'on s'en tient à cette affirmation et si l'on garde en tête le modèle fonctionnaliste de l'architecture, on ne peut s'empêcher de considérer la possibilité qu'un bâtiment participe au conditionnement du comportement humain et joue un rôle actif dans la culture urbaine. En effet, si, comme le suggère Loos, la culture est une série de comportements et de choix qui garantissent l'harmonie entre l'individu et son milieu, l'architecture urbaine, en tant que constituant important de l'environnement du citadin, enseigne à ce dernier le comportement indiqué. L'architecture n'est donc pas seulement un symptôme mais aussi une cause culturelle, un agent actif dans la construction de l'individu. On devra se demander un peu plus tard les implications d'une telle affirmation pour la diffusion symbolique de cette architecture, cet agent actif, par l'entremise du médium photographique.

Dans Paris, Capitale du XIXe siècle, Benjamin décrit les Passages, cette allée commerçante entre deux rangées de façades, recouverte d'une structure de verre et de fer. Cet endroit, de par sa nouveauté, attire les foules et les touristes. Rapidement, il devient l'endroit "à la mode" et l'on se presse pour admirer les premiers lampadaires au gaz jamais employés. C'est d'abord et avant tout un lieu d'échanges mercantiles mais le commerce donne le prétexte aux rassemblements sociaux. Étrangement, on peut faire plusieurs rapprochements entre les Arcades et les Promenades souterraines de la Place Ville-Marie. Bien sûr, toutes deux ont pour but de faciliter l'achat et l'échange de biens et de services. Mais c'est surtout leur "nouveauté" qui les rend si parentes. Toutes deux franchissent en effet un grand pas dans la transformation d'une façon de faire, aussi bien dans la science du bâti que dans les échanges commerciaux et sociaux. Ainsi, de la même façon que les galeries marchandes se

succéderont partout dans le monde après l'innovation des Arcades, les promenades souterraines de la Place Ville-Marie sont la première étape du développement du réseau souterrain de la métropole. Toutes deux deviennent rapidement La Mecque du luxe, du dernier cri, du raffiné. Même jusque dans leur conception architecturale, les deux structures partagent des airs de famille en ce qu'elles incarnent l'innovation technique. Les Arcades sont le prétexte à l'usage du fer et du verre, matériaux de construction dont la souplesse et la transparence assureront un succès immédiat, mais aussi, et surtout, dont la technologie réjouira la soif d'idéal des foules. C'est d'abord la nouveauté des matériaux qui est mise de l'avant.

De la même façon, la tour Ville-Marie est la première structure d'importance au Canada qui utilise l'aluminium à grande échelle. Ce n'est pas tant l'aluminium que sa nouveauté qui nous intéresse. En effet, si la modernité est une affaire de nouveauté, l'aluminium est moderne. En fait, lorsque Benjamin parle des Arcades, il ne parle pas de l'architecture en tant que telle mais plutôt de son principe en tant que structure moderne. Sans aller jusqu'à baptiser ce court essai "Montréal, Capitale du XXe siècle", on peut tout de même suggérer que la Place Ville-Marie fut à Montréal ce que les Arcades furent pour Paris. Malheureusement, le fondement des deux structures repose dans l'économie de marché et la nouveauté ne sert pas de prétexte à l'amélioration réelle des conditions de vie urbaines mais plutôt à une stratégie habile de mise en marché et d'incitation à la consommation. Comme le fait valoir Henry Cobb dans sa lettre d'intention, le nouveau bâtiment doit transformer les habitudes des Montréalais, multiplier leurs opérations commerciales et faciliter l'interaction entre les différents "paliers" de la structure économique.

Si l'on se fie aux écrits de Benjamin, la modernité de Baudelaire trouve une expression particulière dans l'architecture et dans l'urbanisme du XXe siècle. Il décrit la ville comme une réalité fragmentaire et aliénante, en constant renouvellement et contre les effets de laquelle la conscience se protège par

une forme d'anesthésie. Dans l'optique de Benjamin, la photographie semble être le complément parfait de la modernité en ce qu'elle-même crée une réalité fragmentaire, facilement renouvelable, exacte et prétendument purement fonctionnelle, qui dégage l'individu de sa responsabilité en tant que citoyen et de son engagement dans le drame contemporain.

La photographie est donc une façon moderne d'appréhender la réalité. Le photographe est, à la manière du flâneur, à la fois engagé dans la situation et détaché de celle-ci, un artiste qui reproduit rapidement un moment fugace. Le cliché photographique participe grandement à l'intérêt constamment renouvelé de l'individu pour le monde, lui présentant sans relâche de nouvelles situations, de nouvelles modes, potentiellement porteuses d'un absolu idéal. Aussi, comme l'affirme Benjamin :

À la plus parfaite reproduction, il manque toujours quelque chose : l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art, - l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve. C'est à cette présence unique pourtant, et à elle seule, que se trouve liée toute son histoire.⁷⁰

Cette affirmation, publiée dans L'œuvre à l'ère de sa reproductibilité technique, prend une résonance particulière lorsque placée dans le contexte de la photographie d'architecture moderniste. En effet, détaché de son sentiment historique, et s'affirmant comme une solution technique définitive sans histoire véritable ou sans référence à un style historique, le modernisme en architecture profite du détachement temporel opéré par le médium photographique. De plus, l'affirmation des éléments visuels de l'architecture au dépend de ses dimensions et de sa tri-dimensionnalité, devrait normalement renforcer le concept d'architecture visuelle établie par Loos et Le Corbusier. Une architecture moderne diffusée par l'entremise d'une représentation photographique bénéficie donc de l'amplification et l'atténuation de certains de ses aspects par l'œil photographique.

Il est de mise, à ce point de notre exploration, de discuter les idées de certains penseurs s'étant intéressés aux implications du médium photographique et de sa relation à la réalité. Il nous sera possible de constater plusieurs recoupements entre la pensée baudelairienne et le discours théorique

qui entoure la photographie, plus particulièrement chez Sontag qui, fortement inspirée par Benjamin, aborde l'importance de la caméra dans l'avènement de la modernité.

Nous devons ici nous attarder à étudier les idées de Susan Sontag. Cette dernière, influencée par les écrits de Benjamin, semble avoir poursuivi l'étude de la modernité, et plus particulièrement de ses affinités avec le médium photographique. Plusieurs idées énoncées par Benjamin dans sa critique de la ville, mais aussi chez Baudelaire, avec son flâneur et le beau caché dans le quotidien, ressortent du discours tenu par Sontag.

Sontag et la photographie en tant que médium moderne

Dans Sur la photographie, Sontag s'occupe de disséquer la perversité du médium photographique, sa supposée transparence, son inévitable réduction du monde et sa recherche de l'héroïque dans le quotidien. Comme elle le note:

Implicite dans la photographie est l'idée que connaître le monde, c'est l'accepter tel que la photographie le fixe. Mais c'est là l'opposé de la compréhension, qui commence précisément par le refus du monde tel qu'il apparaît.⁷¹

Non seulement la photographie n'est elle pas un reflet fidèle de l'apparence des choses mais en plus la réalité ne se limite-t-elle pas à ses apparences? Et qu'en est-il de la photographie d'architecture? Les mêmes observations s'appliquent: le hall de travertin et les bureaux aérés ne révèlent pas le filage, les systèmes d'aération, l'aspect "privé" du bâtiment. Bien sûr, c'est le travail de l'architecte de dissimuler "les viscères" d'une architecture et poursuivre cette discussion dans une telle direction serait une erreur. Toutefois, on peut remarquer que, de façon temporelle, la photographie du bâtiment fini néglige aussi bien le moment de sa construction que son éventuelle corruption par les éléments.

Sontag insiste sur la nature fragmentaire du médium photographique et sur ses conséquences directes quant à l'attrait du cliché. Selon elle, le morcellement photographique fait de l'image un caméléon,

changeant de signification selon son point d'insertion. Ainsi, une image présentée sous les projecteurs d'un musée n'aura pas la même portée que sur les murs d'un commissariat de police. Une photo est toujours un objet en contexte. Le contexte d'une photographie dépend du texte qui l'accompagne, idée soutenue par Barthes avant Sontag. Le mot et l'image entretiennent des liens particuliers. La photographie est un symbole, une représentation abstraite d'une réalité donnée et se rapproche ainsi du mot. Toutefois, au contraire du mot qui se présente au monde avec un sens relativement précis, chaque image peut être réinterprétée indéfiniment. Là où les choses se compliquent, c'est lorsque l'on considère que le mot et l'image ont en commun qu'ils appartiennent au domaine du visuel, au sens le plus sollicité par la société de consommation. Anesthésié, usé, émoussé, le sens de la vue établie avec le monde un lien qui tient plus d'un pacte symbolique que d'une expérience sensorielle sincère. La soif de nouveauté est bien réelle, mais elle ne témoigne pas d'une curiosité sensorielle: plutôt d'un besoin de nouveaux visuels vides de sens, capables d'incarner l'idéal propre à chacun. Ainsi, on peut suggérer que la modernité est visuelle, qu'elle repose sur un sens qui entretient avec la réalité des liens abstraits.

C'est d'ailleurs ce que remarque Sontag. Cette dernière définit le beau en tant que ce qui, dans la réalité, provoque chez l'individu une émotion. Pour Sontag, le beau photographique naît de son "flou artistique" quant à la signification réelle du sujet représenté.

Au contraire de ce qui est suggéré par les valeurs humanistes que l'on a voulu attribuer à la photographie, la capacité qu'a l'appareil photo de transformer le réel en objet de beauté découle de sa relative inefficacité pour exprimer la vérité.⁷²

Pour Sontag, le mutisme de l'image photographique, notée d'ailleurs avant elle par Godard, le silence du cliché, donc, lui confère toute sa grandeur. Incapables de parler, les images offrent au spectateur une marge de manoeuvre interprétative qui attire vers elle le fantasme, la projection de l'idéal.

Sontag poursuit en ce sens le concept de la modernité établi par Baudelaire. Rappelons-nous que pour ce dernier, le renouvellement des modes contient de par sa nouveauté un inconnu au puissant pouvoir évocateur qui lui permet d'incarner un idéal pour le consommateur impliqué dans une logique de renouvellement constant des commodités. Dans cette optique, le cliché photographique offre, par son imprécision et par son absence de sens précis, la même caractéristique poétique, dont le sens est défini par la projection subjective du spectateur. La photographie constitue donc le parfait véhicule pour la diffusion d'une impression de vague nouveauté incarnant l'idéal de chaque individu.

Sontag s'attache d'ailleurs à explorer les implications de la reproductibilité technique mais leur donne une orientation moderne surprenante:

Mais il faut sans cesse revivifier la regard photographique en le soumettant à de nouveaux chocs, soit quant aux sujets, soit quant à la technique, afin de produire l'impression de transgresser les normes de la vision ordinaire.⁷³

Si l'on en croit ses écrits, la vue se fatigue, s'use, s'"anesthésie" rapidement et un renouvellement constant s'impose, au risque de perdre l'intérêt du spectateur.

Pourquoi vouloir à tout prix retenir son attention? Parce que le spectateur n'est pas un simple observateur passif. Au contraire, sans spectateur, pas de spectacle. Mais aussi, sans public, pas d'acheteur. L'architecture "visuelle" devient inévitablement un produit de consommation, une commodité dont la nouveauté se retrouve fétichisée et désirée pour elle-même, perdant sa valeur en même temps que son pouvoir évocateur, désintéressant son acheteur aussitôt que ce dernier a compris que l'idéal ne se trouve pas là mais plus loin, plus tard, dans un autre objet, plus nouveau. Le spectateur engage l'architecture-spectacle dans un cercle vicieux de renouvellement constant.

Encore une fois, on retrouve l'importance de la nouveauté, de la redécouverte de l'ordinaire, du nouveau et du toujours pareil mentionnée par Baudelaire. Si l'on en croit les écrits de Sontag, la

photographie se caractérise par son habileté à saisir l'héroïsme des gens ordinaires, l'utopie des nouvelles constructions, la nostalgie condescendante envers un passé révolu, mais aussi par son statut à la fois dans la foule et hors d'elle. En effet, demeurant relativement intouché par le progrès technique, le regard photographique se sépare des masses soumises aux modes. Il devient l'oeil impartial chargé de présenter froidement le dernier cri. Ainsi, ce médium est l'outil par excellence pour la promotion de la modernité, une machine qui prend plaisir dans la cristallisation du moment présent, de ce qu'il contient de sublime et d'idéal, et en tire sa raison d'être. Mais comme le note plus tard Sontag, le renouvellement constant du style photographique est une question de paralysie morale autant qu'esthétique. Ou, comme le note Benjamin, ce renouvellement constant devient rapidement un sable mouvant n'offrant aucune prise à un spectateur aliéné par l'absence de base résistant aux assauts du temps.

Dans tous les essais de Sontag, on perçoit une dialectique entre le nouveau et l'ancien, ou plus précisément le beau et le banal, entre l'héroïque et l'ordinaire. Mais ce qui ne peut nous échapper, c'est que le regard photographique force l'individu à redécouvrir une réalité trop bien connue, à connaître différemment cet élément, jusqu'à ce qu'il s'en lasse et que ce dernier retourne, d'une certaine façon, dans le domaine du trivial. Dans une telle optique, la seule chose qui puisse conférer de l'importance à un élément, c'est sa nouveauté, que ce soit dans son sujet ou dans son traitement esthétique (on hésitera à écrire "style" puisque ce dernier terme fait l'objet d'une polémique entre Loos et Adorno). Mais la question doit être posée: est-ce que ce mouvement de va-et-vient d'un élément entre son statut de nouveau et de dépassé s'engage dans une escalade ou simplement dans une roue? S'agit-il d'une course folle ou d'un éternel recommencement? En effet, combien de temps faut-il à une image pour être oubliée par le spectateur, pour redevenir nouvelle? Si, comme on peut le penser, l'individu moderne oublie dans l'inondation d'images, on finirait par créer un mouvement de balancier qui récupérerait l'imagerie oubliée et la présenterait à nouveau aux foules. Sinon, si la mémoire

visuelle de la masse ne se renouvelle pas, on est forcé d'escalader dans le choc, de "présenter une nouveauté de plus en plus nouvelle". Une expérience esthétique est une expérience émouvant, troublant et sollicitant les sens mais aussi l'émotion. L'individu anesthésié est dépouillé de son habileté à ressentir les choses. La répétition des images, leur mutisme poétique et le besoin constant de renouvellement associés à la réalité urbaine moderne décrite par de précédents auteurs font du médium photographique un agent actif dans un processus d'aliénation et de désensibilisation. La transcription mécanique de la réalité mécanisée qu'est devenue la ville transforme progressivement l'individu en un système fonctionnel incapable d'émotion.

Mais là où Sontag se rapproche le plus des idées de Baudelaire, c'est avec son chapitre intitulé "L'Amérique à travers le miroir obscur des photographies". Sontag y discute de l'héritage légué par Walt Whitman à la culture américaine et incidemment à la conscience que l'Amérique a de sa propre modernité, de son rôle en tant que Nouveau Monde. Si l'on en croit Sontag, les écrits de Whitman sur l'Amérique se rapprochent redoutablement des idées baudelairiennes sur la modernité parisienne:

[Whitman] voulait dire que nul ne s'agiterait sur des questions de beauté ou de laideur, si l'on acceptait de saisir la réalité à bras-le-corps, la profusion et la vitalité de l'expérience américaine réelle. Il n'est pas un fait, même trivial, qui ne brille d'un éclat incandescent dans l'Amérique de Whitman, cet espace idéal, rendu réel par l'histoire, où les faits, dès qu'ils se jettent dans le monde, sont inondés de lumière.⁷⁴

De la même façon, Baudelaire exhorte le 'peintre de la vie moderne' à trouver dans la vie contemporaine l'héroïsme qui le caractérisera avec la distance historique⁷⁵.

Malheureusement, la photographie s'inscrit encore en tant qu'obstacle. Comme l'explique Sontag:

Photographier, c'est conférer de l'importance. Il n'est probablement pas de sujet auquel on ne puisse donner de la beauté; de plus, il n'y a aucun moyen d'éliminer la tendance inhérente à chaque photographe de valoriser son sujet.⁷⁶

La photographie est encore une fois une mécanique qui améliore les choses, qui ne traduit pas la vérité, pas même celle des apparences. Ne serait-ce que par son message implicite, lié à l'intervention

commémorative qui elle-même traduit la validité d'une réalité⁷⁷. Les photographes américains du début du XXe siècle espèrent saisir une beauté transcendante, cristalliser le sublime caché dans les plis du temporel, mais le médium photographique communique implicitement l'importance du sujet et nuit à la présentation du banal.

Lorsqu'elle décrit le photographe typique, Sontag nous rappelle la description du peintre de la vie moderne telle qu'établie par Baudelaire: en perpétuel mouvement (*flâneur*), il est à la fois engagé dans l'action et détaché de celle-ci, à la fois spectateur et acteur, capable de sentir les choses, d'en saisir l'éternité, de les transcender en en capturant un cliché représentatif de l'ensemble. Le photographe est un spectateur de l'événement dont il se détache par le regard photographique. Pourrions-nous suggérer que le peintre de la vie moderne est en fait un photographe?

Sontag note que:

Au lieu de se contenter d'enregistrer la réalité, les photographies sont devenues la norme de la façon dont les choses nous apparaissent, changeant du même coup jusqu'à l'idée de réalité, de réalisme.⁷⁸

Pour Sontag, il est clair que l'intervention de l'oeil photographique transforme notre perception de la réalité, par le jeu des angles de vue, de la microscopie ou même de la photographie télescopique, notamment les clichés pris en orbite. L'histoire de la photographie nous présente certains exemples d'un tel travail de "reconstruction" du réalisme visuel avec Fox Talbot mais aussi Paul Strand qui réalise en 1915 son *Abstract Patterns Made by Bowls*. Cette image aura un certain succès et le gros plan jouira d'une certaine popularité qui, encore aujourd'hui, continue de modifier notre compréhension du monde. Faire d'une réalité familière une composition abstraite purement formelle est un exercice photographique que plusieurs artistes, notamment dans la photographie d'architecture, continuent de pratiquer.

Sontag parle encore une fois de l'histoire de la photographie en mentionnant la démarche toute particulière de Siskind et de Cartier-Bresson. En effet, ces deux photographes avaient en commun de rechercher dans la structure urbaine, mais aussi dans les accidents de la vie, une certaine harmonie. Siskind écrivait en effet : "Quand je fais une photo, je veux créer un objet entièrement nouveau, complet et autonome, et dont le fondement est l'ordre."⁷⁹ Mais c'est exactement ce que Baudelaire propose comme mission au peintre de la vie moderne: saisir l'harmonie dans le marasme. La photographie, en tant qu'objet ordonné, mais aussi en tant qu'objet désordonné, établit un lien direct entre les concepts de beauté et d'ordre. De la même façon que les termes "cosmétique" et "cosmos" ont la même racine, *kosme*: ordre. Cartier-Bresson cherchait d'ailleurs à dégager du chaos urbain un certain ordre. Encore une fois, la démarche des photographes coïncide avec celle des architectes modernistes, à tout le moins Le Corbusier et son obsession de l'ordre, de la rigidité du plan qui, par son économie de moyen, évoque l'harmonie du cosmos. Lorsque Le Corbusier parle de l'architecture moderniste, tout est question de plan, de pureté, de fonction pure. Évidemment, un lien mental entre l'ordre et l'utopie, entre la raison instrumentale pure et la création d'un monde meilleur, semble caractériser la pensée moderniste.

Mais comme le résume si bien Sontag en parlant de la photographie:

De la même façon que ces idéaux esthétiques formalistes semblent, rétrospectivement, liés à un état d'esprit daté historiquement, celui d'un point de vue optimiste sur l'époque moderne (nouveau regard, nouvelle ère), de même le déclin des valeurs de la pureté photographique, incarnées à la fois par Weston et par le Bauhaus, a accompagné l'abandon moral que ces dernières décennies ont connu.⁸⁰

Sontag considère que les photographes Strand, Weston et Stieglitz ont une conception trop étroite de la réalité, évitant la vérité du désordre, recherchant absolument à trouver l'ordre dans la ville et à en faire une belle image. On pourrait peut-être écrire la même chose au sujet de Loos, Le Corbusier et Gropius qui s'attachent résolument au confort projeté dans l'ordre et le fonctionnalisme.

Ce qui est fascinant à ce point, c'est qu'on se rend compte que faire la critique de l'entreprise photographique moderne équivaut à faire la critique de son architecture. Il y a assurément symbiose entre cette transposition "transparente" de la réalité opérée par la photographie et la supposée clarté de plan et de matière prônée par les architectes fonctionnalistes. Par exemple, l'optimisme scientifique et technologique sous-tendu par la symbiose entre l'art et la technique trouve son expression dans le formalisme des clichés créés par les photographes de l'époque. Malheureusement, comme on le sait aujourd'hui, un tirage impeccable et une forme simplifiée peuvent reconforter pour quelques instants le spectateur mais le résultat de la course au progrès et l'inconfort de l'individu dans l'architecture moderniste n'en demeurent pas moins désastreux.

Comme l'oeil du flâneur qui reconforte les sensibilités modernes en ce qu'il présente le beau actuel, un beau dont le spectateur fait partie intégrante, Sontag remarque que l'oeil de la caméra embellit systématiquement (mutisme évocateur, observation valorisante). L'auteur emploie sa définition du beau en tant que réalité qui nous émeut. Si l'on accepte cette définition, le regard photographique prend un sens différent. En effet, puisqu'il entretient un lien de sang avec la réalité, il a plus de chances de nous émouvoir. Un cliché photographique ne nous montre pas seulement la souffrance d'une jeune vietnamienne aspergée de napalm, il nous chuchote aussi, et surtout: "Ceci existe, ceci est accessible à l'étendue de l'expérience humaine. Je ne fais que porter ce fragment de réalité à votre attention." Et s'engage alors une forme de narcissisme historique; on se pâme devant le grandiose de notre temps, devant l'intensité de chaque moment, nouveau et plus dramatique que celui de l'histoire passée.

Bien qu'ayant été critiquée pour son double-emploi en tant que critique et moraliste, notamment dans un article de John McCole⁸¹, Sontag a le mérite d'avoir rapproché la photographie dans l'établissement de l'esprit de la modernité tel que défini par Baudelaire et, après lui, Benjamin. Synthétisant

efficacement le débat contemporain sur le médium photographique et ses implications sémiologiques, Sontag jette une lumière nouvelle et critique sur la "transparence" photographique en nous offrant un regard différent sur le travail des photographes d'architecture, notamment celui de Joseph W. Molitor, photographe responsable de la photographie de PVM.

Joseph W. Molitor, photographe d'architecture moderne

Étant avec Georges Czerna chargé de photographier la Place Ville-Marie en vue de sa promotion, Joseph W. Molitor retient donc notre attention. Son Architectural Photography, publié en 1976, regroupe la plupart de ses idées sur le profil idéal du photographe d'architecture, ses méthodes et le résultat de son travail. Comme nous le verrons, ses stratégies se rapprochent de la pensée moderniste: simplicité des compositions, pureté des lignes, économie d'accessoires, fonctionnalité des espaces. Mais bien plus que ces recommandations formelles, Molitor travaille dans l'esprit utopique moderne, une philosophie qui prône une architecture au service de l'homme, propre, aérée, nouvelle, annonçant l'avènement d'un monde meilleur.

L'approche de Molitor participe tout d'abord d'une opposition entre la retranscription fidèle d'une réalité et son interprétation par le photographe. Ses idées s'énoncent clairement. Pour lui, de la même façon que l'architecture peut être soit l'art ou la science de construire, la photographie peut interpréter l'architecture ou se contenter d'en présenter un relevé fidèle. Pour Molitor, il ne fait aucun doute que le véritable photographe se range du côté de l'interprétation artistique du sujet. Bien que son ouvrage consiste plutôt en une énumération exhaustive de conseils au photographe désireux de se lancer dans la discipline photographique architecturale, il nous faut l'aborder avec un oeil critique et comprendre ce qu'englobe la démarche idéalisante de Molitor.

La technique de Molitor s'appuie sur la présentation de l'architecture à son meilleur. Aucun élément n'est laissé au hasard. L'auteur mentionne le temps de l'année idéal pour la photographie d'une construction, le temps de la journée, le traitement du paysage, l'entretien des intérieurs, la présentation des personnages... Tout y est! Par exemple, on privilégiera l'automne et le printemps, le soleil étant alors orienté de façon idéale, ce qui crée les ombres les plus avantageuses pour un construction puisqu'elle en facilite la lecture sans délayer les surfaces, et fait ressortir les textures tout en évitant les ombres excessives d'effet lugubre. Le photographe doit être patient et savoir attendre le moment de la journée où le soleil est le plus flatteur possible pour le bâtiment photographié. On doit éviter dans l'image les voitures qui, soumises aux lois du marché, sont constamment renouvelées et pourraient donner au bâtiment un aspect démodé. Il faut également éliminer les panneaux de signalisation, les poubelles et les câbles électriques.

En ce qui concerne les intérieurs, un styliste peut choisir d'ajouter ou de retrancher du mobilier, de repasser les tentures, de nettoyer tapis et vitres. Bref, on doit s'attacher à rendre l'ensemble impeccable, neuf, virginal. Molitor ne cache pas ses méthodes et ne prétend pas présenter une vision honnête des constructions qu'il photographie. Il choisit des cieux sans nuages, peuple ces architectures de personnages "naturels", met littéralement en scène les ensembles qu'il est chargé d'immortaliser pour la postérité mais aussi de présenter au grand public.

En ce qui concerne le personnage humain, Molitor explique que :

Although people generally do not appear in architectural photographs, this trend is changing (...) When people do appear, they must be natural and relaxed and must be doing what they are supposed to be doing. No one should be looking straight into the camera, and no one should be up too close and out of proportion.⁸²

Alors que Molitor photographie une architecture au service de l'homme, il reconnaît que ce dernier est traditionnellement absent de la composition. Rapatriant le personnage au sein de ses images, Molitor

trahit tout de même un certain inconfort devant l'impondérable supplémentaire que représente le tempérament humain.

Pour lui, une photographie réussie est facile à reconnaître. L'avant-plan et le ciel sont plus foncés, soulignant l'architecture; la perspective est dramatique; les textures et les surfaces lisibles; les édifices environnants apparents sans pour autant nuire à la majesté du bâtiment vedette.

Ce qui ressort de tout ce travail, c'est bien sûr le traitement de l'édifice comme d'une commodité. On ne cherche pas véritablement à en faire ressortir les aspects caractéristiques, on tente plutôt d'y retrouver tous les aspects qui rendent un objet de consommation attirant. En effet, Molitor cherche à satisfaire cette obsession du beau, du clair, mais surtout, du neuf, du jamais touché, de ce qui n'a pas encore subi les affres du temps et qui est donc moderne, fondamentalement nouveau. Mieux que ce qui la précède, l'obsession fétichiste du progrès et du jamais-vu influence le travail du photographe et par conséquent la perception du spectateur dans sa réception de l'architecture qui lui est présentée.

Mais le photographe ne doit pas simplement se contenter d'embellir la réalité photographiée en choisissant le bon moment et en s'assurant de la propreté des lieux. Il doit non seulement contrôler la photogénie du sujet mais aussi s'assurer de l'image en tant que produit fini, document bi-dimensionnel dont la plasticité informera le spectateur sur les intentions de l'architecte et l'esprit des lieux. En effet, selon Molitor, le photographe qui se lance dans la reproduction de constructions doit avoir préalablement étudié l'architecture afin d'en connaître les fondements et ainsi en présenter une image fidèle aux intentions de l'architecte. Comme le précise Molitor: "The architectural photographer must also have some training in architecture – in building design rather than engineering or construction."⁸³ Il y a donc accent sur le visuel architectural, sur l'apparence d'une construction

achevée. Comme Loos et Le Corbusier, notre photographe concentre son attention sur l'apparence des lieux, la juxtaposition des volumes, le soin porté au dessin de l'espace.

Ainsi: "The photographer must understand composition, perspective, scale, and mass and their relation to the physical structure of buildings."⁸⁴ Le photographe retiendra donc le visuel propre à un building, c'est une évidence puisque son médium s'adresse spécifiquement au sens de la vue. Mais Molitor prétend que l'aspect visuel de l'architecture, s'il est représenté correctement, saura informer le spectateur sur les intentions véritables de l'architecte. Comme il l'indique: "And so must the working and thinking processes of those who designed the buildings being photographed."⁸⁵ En ceci, la pensée de Molitor rejoint les fondements de la philosophie de Le Corbusier. En effet, celui-ci décrit l'architecture comme une science qui dépasse la technique. Par l'expression d'une pensée pure, l'architecture émeut le spectateur et lui présente une harmonie plastique synonyme d'utopie.

Le photographe d'architecture est donc, selon Molitor, un fabricant d'image qui communique l'intention architecturale. Notre photographe est pleinement conscient de sa liberté d'intervention dans sa retranscription du bâtiment:

An architectural photographer can always put more into a subject than meets the untrained eye: subtleties in lighting that can subdue harshness; techniques of dramatizing and heightening the tension; an angle, usually unnoticed, optimally emphasizing a design feature; technical ways of either minimizing or maximizing lines, masses, and detail; an overall view of a building a quarter mile long or of just a detail at one end.⁸⁶

Le photographe peut donc se charger de transformer au besoin une réalité afin d'en rendre l'intention architecturale plus manifeste. L'appareil photographique permet donc la retranscription, la transformation et l'amplification de l'intention architecturale, elle-même exprimée, selon les architectes modernes, par des éléments visuels.

Dans son ouvrage Photography Takes Command; The Camera and British Architecture 1890-1939 (1994), Robert Elmwood critique indirectement la méthode Molitor. Selon lui, la photographie d'architecture est devenue progressivement la monnaie d'échange en matière d'architecture. On est porté à le croire. Comme on le constate, dans une société de consommation habituée à la reproduction des objets de consommation et à la diffusion de ces commodités produites en série pour le client potentiel, l'individu moderne se retrouve frustré par la non-reproductibilité et la non-mobilité des structures architecturales. Avidé de nouveauté, de nouvelles formes, mais aussi d'exactitude et de rapidité, la photographie transporte le monument d'un océan à l'autre et permet au spectateur de se l'approprier sans avoir à le visiter. Comme le souligne Elmwood, il arrive même que certaines architectures soient débattues et critiquées sur la base des photographies disponibles. Mais là où Elmwood attaque Molitor, c'est lorsqu'il remarque que les images disponibles sont véritablement un produit médiatique et le résultat de distorsions multiples qui promeuvent une réalité idéalisée laissant le spectateur sans défense devant le choc de la réalité.

Dans son volume intitulé Architectural Photography, Jeff Dean va dans le même sens et s'élève contre l'école de pensée à laquelle Molitor semble adhérer. Dean discute tout d'abord du rôle actif de l'oeil photographique dans notre perception du milieu mais aussi, carrément, dans notre élaboration du paysage. Selon lui, les architectes sont de plus en plus conscients de l'importance de la photographie dans la diffusion d'une structure et conçoivent, consciemment ou non, des architectures photogéniques. Malheureusement pour nous, il ne prend pas la peine de définir en quoi une architecture peut plaire à l'oeil de la caméra. Symétrie? Textures? Formes pures? Dean ne le précise pas. Là où il critique le travail de Molitor, c'est lorsqu'il mentionne la photographie "antiseptique" qui se spécialise dans la manipulation de la réalité, la création des conditions idéales dans le relevé photographique d'une réalité architecturale. Des bâtiments neufs, photographiés pour des publications spécialisées ou des clients, sont immortalisés dans leurs plus beaux atours: peinture fraîche, tapis

neufs, mobilier virginal, éclairage parfait, cieux immaculés, espaces déserts... La manipulation de la réalité par le photographe embellit l'ensemble, lui donne une perfection jamais rencontrée dans la vie de tous les jours et, sous le couvert de la fidélité irréprochable du médium mécanique, distord la réalité.

Cette idée de Dean est importante puisqu'elle sous-entend le traitement d'une architecture en tant qu'objet de consommation qu'il faut s'efforcer de vendre, de rendre séduisant, par le biais de la supposée "objectivité" de l'objectif photographique. Autre point important qu'implique une telle affirmation: la réalité ne séduit pas en elle-même. Il faut la transformer pour la rendre vraiment alléchante, à la manière d'un flâneur sélectionnant avec soin le fragment grandiose d'une banalité.

Dean mentionne enfin un autre élément qui joue un rôle important dans la photographie d'architecture: le moment de la prise de vue. Ici, on ne parle pas d'heure de la journée mais bien un instant dans l'histoire du bâtiment. Ainsi, un cliché d'architecture aura une signification différente si on le prend au moment de l'inauguration du building plutôt qu'une semaine avant sa démolition. Les images de la Place Ville-Marie, prises quelques jours après son inauguration, la cristallisent au moment de sa splendeur immaculée.

Molitor est conscient de son rôle en tant que communicateur d'une utopie, puisqu'il se charge d'idéaliser des bâtiments dont la forme doit annoncer un monde meilleur. Facilitant l'appropriation de l'architecture nouvelle par les masses, Molitor en embellit les compositions et les points de vue, en amplifie l'impact par la reproduction technique, en facilite l'approche par la réduction des proportions et la simplification des volumes. Cherchant le point de vue mais aussi l'instant idéal, il est, à l'image du flâneur, un observateur conscient, capable de présenter au monde le beau caché dans un ensemble banal en en choisissant le point de vue idéal, le détail qui frappera par son aspect inusité, nouveau. Le

photographe d'architecture transforme donc l'architecture en une manifestation du passage des modes, en fait ressortir les aspects nouveaux et l'héroïsme contemporain. Son travail pour la Place Ville-Marie, en tant que complexe nouveau visant à l'amélioration des conditions de vie urbaine à Montréal, semble d'ailleurs avoir été guidé par de tels principes.

It is my conviction that there is only one kind of architectural photograph,
and that is the one which conveys the architect's idea.

Ezra Stoller, *Photography and the Language of Architecture*

Chapitre Quatre

Nous avons vu la Place Ville-Marie et son importance dans le projet moderniste. Ce faisant, nous avons constaté l'importance de la "raison pure", de l'objectivité rationnelle et de l'intention architecturale dans une construction. L'étude de la modernité, sa passion pour la nouveauté et sa recherche du beau dans la contemporanéité nous ont permis de constater ses liens particuliers avec le médium photographique. Il nous reste maintenant à nouer la boucle et comprendre les implications de la photographie d'architecture dans la diffusion des idées sous-tendues par une architecture moderne.

Les photographies que nous étudierons ici ont toutes été publiées en septembre 1962 lorsqu'il s'agit de publications populaires, et au mois de février 1963 dans le cas des revues spécialisées. Les clichés ont vraisemblablement été exécutés durant l'automne 1962, c'est à tout le moins ce qu'on peut déduire à partir de la qualité de la lumière, mais aussi en considérant le costume de mi-saison de la plupart des individus qui se retrouvent dans l'image. Quelques autres clichés se retrouvent dans le *Canadian Architect* et ont probablement été réalisés par le magazine lui-même pour des raisons que nous identifierons un peu plus loin. Il est important de remarquer l'événement médiatique et la cohérence de la démarche des promoteurs qui ont très probablement organisé minutieusement leurs relations avec la presse spécialisée de façon à garantir l'impact médiatique et publicitaire de leur nouvelle construction.

On en revient d'ailleurs aux idées de Sontag qui concentrent son attention sur l'évènement photographique en tant que fragment temporel. La Place Ville-Marie, malgré ses prétentions utopiques qui supposent la permanence du bâtiment et l'intemporalité de l'intention architecturale à l'origine de

sa construction, n'en demeure pas moins une création de l'homme sujette aux assauts du temps. Sa consommation par les masses et son pouvoir de séduction reposent surtout sur sa nouveauté, sur sa capacité à incarner un idéal populaire.

Comme nous l'avons annoncé en introduction, nous organiserons notre recherche en une série de trois comparaisons. La première s'appuiera principalement sur l'histoire de la photographie d'architecture. Il sera intéressant de constater en quoi les clichés réalisés et publiés au moment de l'inauguration de la Place Ville-Marie héritent d'une certaine tradition et d'une façon de faire qui a évolué depuis l'avènement de la photographie. La deuxième comparaison mettra côte à côte la critique textuelle de la Place et certaines images publiées principalement dans le *Canadian Architect* de février 1963. Comme nous serons en mesure de le constater, une image prend un sens complètement différent lorsque juxtaposée à un texte ou à un autre, et ceci nous informera sur le caractère imprécis de la photographie, médium muet selon Sontag. Ce sera aussi pour nous l'occasion d'aborder certaines critiques de la Place Ville-Marie en tant que projet architectural, et de la démarche moderniste en tant que vision utopique impraticable. Enfin, la troisième mettra face à face les images de presse officielles, choisies et construites avec soin, et les photographies créées et diffusées par les différents fournisseurs ayant participé à la construction de la Place Ville-Marie. En cherchant à s'assurer de la visibilité de leur contribution à cette prouesse architecturale, ces derniers opèrent sans le vouloir une subversion du médium photographique et de ses qualités de médium purement objectif, documentaire et honnête. Par la manipulation des images, les publicistes confèrent parfois à la construction une signification contraire à l'intention médiatique des promoteurs du projet.

Comparaison entre l'histoire du style et les clichés de PVM

Dans une discussion sur l'histoire de la photographie d'architecture moderne, on pourrait choisir de la faire remonter jusqu'aux premiers clichés de la ville de Paris par Eugène Atget (figure 4). Ses rues

désertes, prises au petit matin, trahissent un vieillissement des constructions, une tristesse pessimiste, une solitude à la fois insaisissable et omniprésente. Benjamin en fait d'ailleurs l'éloge dans sa "Petite histoire de la photographie". Pour ce dernier, Atget fut un virtuose et un précurseur, créant sans modèle. En effet, débarrassant la réalité des fards et artifices imposés par les conventions du portrait photographique, Atget a libéré l'objet de son aura en privilégiant le détail détourné, ce que l'oeil ne remarque plus. Et c'est, toujours selon Benjamin, ce qui confère aux clichés d'Atget leur résonance exotique et romantique. On est forcé ici de prendre un certain recul et de rappeler le concept de fragmentation tel qu'énoncé par Susan Sontag. En effet, pour cette dernière, c'est le pouvoir évocateur d'une image dû à son aspect fragmentaire qui lui octroie son charme, pour les foules et pour l'individu.

Au tournant du XXe siècle, la photographie passe du statut de simple relevé "objectif" à celui de médium interprétatif. En effet, comme l'expliquent Benjamin mais aussi Sontag après lui, la popularisation du médium photographique servant à des tâches proprement fonctionnelles⁸⁷ a pour effet d'engendrer une classe à part de photographes qui affirment l'usage interprétatif et artistique du médium. Encore une fois, le débat sur la nature de l'art refait surface. Cette communauté d'esprit est d'ailleurs notée par plusieurs artisans du milieu comme nous le verrons dans quelques instants. Mais le statut de la photographie hésite entre celui d'oeil infallible et d'instrument d'artiste.

Certains photographes s'enflamment pour l'architecture des nouveaux gratte-ciel, surtout à New York et à Chicago, engouement qui fait d'ailleurs le sujet d'un ouvrage d'Akiko Busch intitulé The Photography of Architecture, Twelve Views. Cette dernière affirme que:

With the translation of Bauhaus canon to International Style, photography and architecture enjoyed a new fusion. Their coalescence was pure. The camera had little problem recording architecture as abstraction, simply because much International Style architecture was itself abstract.⁸⁸

Il y a donc symbiose entre le modernisme en architecture et l'attitude esthétique nouvelle des photographes d'architecture.

Ces idées, très simples, sont pour le moins séduisantes. Mais leur simplicité se révèle peut-être quelque peu réductrice. En fait, comme nous tentons ici de le prouver, la fusion entre l'architecture et la photographie moderniste n'est pas seulement complète pour des raisons plastiques. Elle l'est surtout pour des raisons programmatiques. La fétichisation de la pure fonction, l'efficacité des structures et l'abstraction toute puissante convient tout à fait à la simplification opérée par l'objectif photographique et son opération de transfert d'une réalité tri-dimensionnelle fonctionnelle dans le domaine du symbole. Un échange d'idées entre la photographie et l'architecture se produit, un dialogue auquel les deux médiums contribuent activement. La photographie n'est plus un simple relevé d'une réalité existante indépendante de l'architecture. Au contraire, cette dernière s'inspire des volumes simples et des lignes perpendiculaires des clichés alors que la photographie se régale des aplats de matière et des perspectives minimalistes présentées en abondance par les nouvelles constructions.

Outre la symbiose entre la nouvelle architecture et le médium photographique, on remarque aussi au même moment un dialogue entre le travail des photographes et celui des peintres cubistes. Il nous faut ici évoquer la pensée de Sontag. Cette dernière rapproche le travail des peintres du début du XXe siècle à celui des photographes et note que:

Petit à petit, les photographes se lancèrent à la recherche d'images plus abstraites, manifestant des scrupules qui ne sont pas sans rappeler, chez les peintres modernes, le refus du figuratif comme simple représentation.⁸⁹

La photographie devient une entité autonome par rapport à son sujet et l'architecture commence à subir des changements dramatiques sous l'œil de l'objectif.

On le voit apparaître cet engouement pour les nouvelles constructions chez Evans, mais aussi chez A. L. Coburn (*Broadway*, 1909) (figure 5) et Alfred Stieglitz (*Flatiron Building*, 1903) (figure 6). Toutefois, on remarque que ces derniers hésitent toujours dans leur représentation des nouvelles structures architecturales new-yorkaises, entre une humeur pictorialiste romantique, réminiscence de Whistler, et un héroïsme moderne et angulaire, plus près de l'esprit fonctionnel des constructions industrielles⁹⁰.

Dans les années 1920, l'héroïsme angulaire triomphe avec l'apparition de l' cole du "New Photography". Cette dernière, publi e et  labor e dans les revues d'avant-garde, affirme avec assurance l'indépendance du médium photographique envers son sujet. Des photographes comme Edward Steichen (*New York Street Scene*, 1925) (figure 7), Werner Mantz (*Stairwell*, 1928) (figure 8) et Mendelson avec son volume Amerika; An architect's Picturebook, donnent des exemples de ce style qui, par un amour de la verticalité et de la symétrie mais aussi pour sa passion du détail et du point de vue inusité, crée des compositions de plus en plus abstraites et d tach es de l'expérience réelle d'une architecture.

La photographie s'émancipe de son sujet. Les lignes pures, les aplats de gris et de blanc, et les formes simplifi es sont désormais des codes signifiant la modernité, en ligne directe avec la pensée d'Adolf Loos. Des artistes comme Walter Evans (*Brooklyn Bridge*, 1929) (figure 9) surprennent par le traitement photographique des prouesses d'ingénieur. On voit aussi apparaître Laszlo Moholy-Nagy qui publie dans son Vision in Motion ses abstractions aériennes (*Berlin Radio Tower*, 1925) (figure 10), et Beaumont Newhall qui réalise ses contre-plong es exag r es (*National Chase Bank*, 1928) (figure 11), se permettant tous deux une appropriation et une transformation de l'architecture au profit de l'effet pictural. Étrangement, la structure purement fonctionnelle devient ornementale; un style visuel est crée grâce à l'absence de style.

En à-côté, on trouve aussi dans les années 1920 et 1930 des collages et des surimpressions de photographies qui créent des images dont le lien avec la réalité est fragile. Un montage comme celui de Karl-Hugo Schmolz (*Hotel Disch AG.*, 1929) (Figure 12) est un assemblage de fragments de réalité alors que Paul Citröen et Thurman Rotan (*Metropolis*, 1923 et *Untitled landscape*, 1932) présentent un univers chimérique qui, en accentuant certains aspects de la ville industrielle moderne, terrifient le spectateur et exposent l'horreur cauchemardesque d'un 'avenir meilleur'. C'est justement l'aspect 'reproductif' pur qui se retrouve transcendé et subverti. Une répétition irréaliste accuse à la fois les méfaits de la copie industrielle et la perversité de l'image photographique.

Un panorama aussi rapide des différentes tendances que l'on retrouve en photographie trahit une certaine incapacité à présenter une vision cohérente de la succession des différentes avenues explorées par le médium photographique. C'est bien normal. Les écoles de pensée se chevauchent et la popularisation du médium multiplie les styles et les expérimentations de toutes sortes.

Plus récemment, on retrouve par exemple une photographe comme Diane Arbus qui présente une série intitulée *House on the Hill, Hollywood* en 1963, année où paraissent des photos qui nous intéressent ici. Arbus choisit le point de vue frontal, prétendument honnête, mais c'est justement cette 'franchise' photographique qui trahit un faux-semblant, une 'façade' qui masque hypocritement un drame, un malaise. La photographie a l'apparence d'un document sans prétention mais c'est justement cet aspect documentaire qui rend le cliché poétique et évocateur. Le choix d'un tel point de vue, d'un tel langage en lien avec la tradition photo-journalistique, est moins esthétique que stratégique. Eggleston partage l'intérêt d'Arbus pour la façade avec *Untitled* (1989) (figure 13). Cette présentation honnête et sans effort esthétisant pousse à l'extrême la supposée transparence documentaire du médium photographique. Mais le titre plonge le spectateur dans l'embarras, et lui rend impossible la

tâche d'identifier le bâtiment et sa situation géographique. Le formalisme de l'oeuvre la dépouille de tout intérêt documentaire et pervertit ainsi la légendaire richesse documentaire de la photographie.

L'histoire de la photographie d'architecture présente donc une émancipation progressive du médium face à son sujet, et certains artistes contemporains prennent plaisir à subvertir le message photographique. L'esthétisme abstrait remplace peu à peu la valeur documentaire des images. Pourtant, certains photographes d'architecture prennent la plume et se dépêchent d'affirmer l'importance de la communication par l'image des intentions réelles de l'architecte moderne, manifestes comme nous l'avons vu dans les volumes et les matières choisis.

Par exemple, dans un article contemporain à l'inauguration, le réputé photographe d'architecture Ezra Stoller prend le soin d'expliquer ses vues sur le rôle du photographe dans sa retranscription d'un bâtiment. Il commence tout d'abord par expliquer que la véritable photographie d'architecture doit être un lien communicatif entre l'architecte et son public, c'est-à-dire une représentation symbolique qui sache traduire l'intention de l'architecte et ce pour un public qui sait et qui veut comprendre l'architecture mais qui n'a pas la possibilité de savourer le bâtiment lui-même.

Stoller croit que le médium photographique devrait être un véhicule anonyme menant le visiteur dans sa découverte. Malheureusement, cette transparence idéale est chose impossible et Stoller se propose de découvrir pourquoi en énumérant les obstacles semés sur la route du photographe. Stoller divise son argumentation en trois parties, articulant son discours selon les trois agents impliqués dans la communication photographique: l'architecte, le photographe et le spectateur. Pour Stoller, il est clair que la tâche du photographe est de saisir clairement l'intention de l'architecte et de communiquer ses idées par les clichés qu'il crée à partir de l'édifice terminé. Stoller écrit que:

The architect is especially involved in the photography of his work because, as a creative worker, the wide dispersion, understanding and acceptance of his idea mark its true significance.⁹¹

Pour Stoller, le photographe doit avoir en tête ces idées lors de la prise de photos afin de faire de ces dernières des outils de communication efficaces. Notre photographe reconnaît les limites de son médium mais indique qu'une fois ces contraintes reconnues, la photographie devient le médium le plus fidèle dans la représentation d'une réalité architecturale, et ce malgré la distortion lumineuse, colorée et géométrique, et la perte de la relation entre les éléments, impliquée par la sélectivité du cadrage. Si pour Stoller, le photographe digne de ce nom doit être un agent transparent dans la communication de l'intention de l'architecte, l'auteur ne semble pas reconnaître le mutisme évocateur de la photographie, c'est-à-dire son incapacité à réellement communiquer une idée si elle n'est pas accompagnée d'un texte et d'un contexte.

Stoller reconnaît aussi que l'architecture est une entité étendue dans le temps et dans l'espace et qu'une lecture efficace d'une photographie la représentant doit reposer sur une série minutieusement préparée dont la séquence est reliée au plan. En ceci, Stoller respecte les idées de Le Corbusier concernant la vision du spectateur orientée par le plan du bâtiment. Il y a donc pour Stoller une structure presque narrative, une série d'images qui, de par leur agencement, explique l'espace dans sa dimension temporelle. Par contre, Stoller semble considérer l'architecture moderne comme une expérience s'adressant à la vue et le photographe comme le communicateur idéal de sa réalité. Stoller termine son court essai par une conclusion qui aurait pu en fait lui servir d'introduction:

The strong initial impact of a photograph is not sufficient. To truly comprehend a work of architecture at second hand, one must learn to read the photograph as carefully as a text or a set of drawings.⁹²

Si une photo d'architecture doit être déchiffrée, si elle constitue un langage qui communique une idée, le spectateur doit avoir accès à un code, comme une légende dans la compréhension d'une carte géographique. Mais ce n'est pas le cas. Stoller ne fournit pas la clé; il se contente de désigner la

porte. Il va même jusqu'à terminer son article en expliquant que "Then, given the appreciation, understanding, and required imagination, it is possible that one might experience the personal, first hand, pleasure of perceiving an idea."⁹³ Stoller fait preuve d'une naïveté rapprochable de celle de l'optimisme moderniste croyant à la toute puissance des nouvelles technologies et d'une ère de communication et d'échanges sans obstacle.

Mais ce qui rapproche le plus la conception photographique de Stoller de la pensée architecturale moderne, c'est définitivement l'importance qu'il porte à l'intention de l'architecte. Comme en témoigne ses écrits, l'architecture moderne est le résultat d'une pensée pure, l'expression d'une volonté architecturale rationnelle. Le photographe doit transposer fidèlement dans le domaine de l'image le concept abstrait sous-tendant la réalisation d'une construction. Il y a donc, par le biais de la photographie, une opération de transfert symbolique qui fait de la photographie une réalité purement communicative, qui limite l'architecture à son aspect visuel et à son rôle d'outil communicatif, lui retirant son aspect fonctionnel premier. Paradoxalement, en voulant faire de l'image une entité purement communicative et donc uniquement utilitaire, on condamne l'architecture à devenir un spectacle dépouillé d'utilité.

En regardant quelques images qui représentent la Place Ville-Marie au moment de son inauguration, on ressent clairement l'influence des clichés produits par le passé, et ce surtout dans la simplification des volumes et la création de composition privilégiant la beauté de l'image en tant qu'entité autonome. Reste à savoir si l'harmonie plastique des images traduit l'intention rationnelle de l'architecte moderne responsable du projet.

Par exemple, la couverture du supplément de la *Gazette* consacré à la Place Ville-Marie offre une impression inusitée (figure 14). Plutôt que de présenter clairement le volume cruciforme, le

photographe anonyme privilégie un point de vue inhabituel et une contre-plongée audacieuse. Sa démarche n'est pas sans rappeler celle de Beaumont Newhall avec la composition abstraite qu'il réussit à tirer de la *National Chase Bank*, présentée plus tôt en figure 8. À travers l'œil de l'objectif, PVM devient un ensemble de polyèdres déclinant des teintes de gris et recouverts de grilles suggérant une certaine profondeur. Mais hors ces quelques repères, la Place Ville-Marie peut s'avérer méconnaissable et, sans le titre qui accompagne ces clichés, le lecteur serait plongé dans le désarroi.

L'image choisie par l'équipe du *Montreal Star* à la une de leur propre supplément témoigne d'un état d'esprit similaire (figure 15). Mais plutôt que de suivre la démarche de Newhall, le photographe anonyme hérite des perspectives aériennes de Moholy-Nagy (*Berlin Radio Tower*, 1925) (figure 7). De la même façon, un point de vue hors de l'ordinaire réduit l'architecture à une série de lignes obliques et d'angles qui charment l'œil sans pourtant renseigner sur la nature exacte de ce qui est représenté.

Les publications spécialisées telles le *Architectural Record* et le *Architectural Forum* emploient des images du même genre. Ainsi, une image conçue par Molitor (figure 16) présente pour le compte du *Architectural Record* une image de l'extérieur de PVM. Les personnages, sciemment insérés au centre de la composition, informent le spectateur sur l'échelle de cette construction titanesque. Les bâtiments d'angle deviennent des rectangles gris pâle en perspective qui donnent le ton à toute la composition, organisée, dénudée, géométriquement impeccable. Bien que publiées en février 1963, ces images ont vraisemblablement été réalisées durant l'automne, moment favorisé par le photographe qui y retrouve l'éclairage idéal pour la photographie d'architecture.

Trois autres images (figures 17a, 17b, 17c) présentent d'autres vues de l'esplanade. Bien que la lettre d'intention ne figure pas au sein de cet article, on peut ressentir l'influence de l'architecte et de l'urbaniste qui désirent offrir au visiteur de PVM une succession de points de vue et d'ouvertures

donnant sur les façades, la ville et la montagne. Encore une fois, le photographe réduit l'espace architectural en une succession de polyèdres simples affichant un quadrillage de zones d'ombre. La lumière à 45 degrés met l'accent sur la texture lisse des façades, son intensité rehaussant l'impression de clarté et d'espace recherchée par l'architecte.

George Cserna publie des images du même genre dans le *Architectural Forum*. Dans une image présentant l'extérieur du bâtiment (figure 18), Cserna choisit volontairement de saisir frontalement le bâtiment d'angle du nord-ouest et de le placer dans le tiers supérieur de l'image. Ce faisant, il offre au lecteur une image visuellement forte le renseignant sur les différents niveaux qui s'emboîtent au sein du complexe : les galeries marchandes, l'esplanade, le rez-de-chaussée servant de succursale à la Banque Royale et, finalement, la tour à bureaux.

Les photographies d'intérieur présentent la même noblesse d'exécution. L'éclairage est égal, aucun élément ne reste dans l'ombre. On se souvient des règles du Bauhaus et de Loos: honnêteté des matières, économie de moyens, transparence. Aucune foule compacte mais plutôt un espace vaste et des aplats lisses qui semblent toujours trop grands pour l'homme. Le photographe sait mettre en valeur l'espace en étalant les dimensions par des jeux de perspectives aux diagonales ambitieuses. Le blanc est en évidence et de chaque image se dégage une impression de légèreté.

Cserna offre donc une vision harmonieuse du lobby (figure 19). Transformant ce dernier en un agencement habile de pleins et de vides, Cserna joue avec les surfaces dénudées de cette architecture prétendument consacrée uniquement à sa fonction. Les quelques personnages, flous, suggèrent un mouvement mais leur imprécision leur confère un aspect générique qui les dépouille de toute individualité.

Les proportions des personnages vis-à-vis de l'architecture confère une certaine humanité à l'ensemble si on les compare à une autre vue du lobby par le même photographe (figure 20). La transformant en une succession de bandes verticales, Cserna réduit l'architecture en un ensemble facilement approchable dont la lecture conduit l'œil vers les deux seules figures humaines permises dans ce décor désert. Leurs dimensions sont toutefois réduites par cette architecture rendue trop grande pour l'homme. Si le photographe est chargé de présenter l'intention architecturale, il met ici l'accent sur l'espace et la lumière disponibles pour l'individu. Les déplacements humains se font sans obstacle dans cette architecture aux lignes droites, lisses et directes.

Une dernière image retient inévitablement notre attention, publiée cette fois dans le *Canadian Architect* de février 1963 (figure 21). Malheureusement impossible à attribuer avec assurance, ce cliché impressionne par sa volonté d'abstraction qui affirme clairement le travail d'épuration des lignes accompli par l'architecte. Le plafond du lobby, rarement contemplé par le spectateur, se retrouve présenté dans une contre-plongée qui, encore une fois, enlève à l'image sa capacité de renseigner sur la nature réelle du bâtiment.

Ce groupe d'images témoigne donc d'une appropriation de l'architecture par le médium photographique. Abstrayant une construction elle-même sous-tendue par une intention rationnelle et réalisée dans des volumes et des surfaces simplifiées, ces images établissent un lien entre le public montréalais, les professionnels spécialisés, l'architecture et l'intention de l'architecte quant à sa construction. Esthétisant l'ensemble, il facilite l'éveil d'un sentiment d'appartenance de la part des Montréalais et suscite l'admiration du milieu architectural devant le plus haut gratte-ciel du Commonwealth.

Comparaison entre l'image et le texte

Mais que se passe-t-il lorsque les images avantagent le bâtiment alors que ce dernier reçoit une critique mitigée dans le même magazine? Et que dire de la critique du projet moderniste? Trouve-t-il un écho dans sa représentation photographique? On doit ici prendre quelques instants afin de résumer la pensée du philosophe et musicologue Theodor Adorno qui, s'appuyant sur *Crime et Ornement* de Loos, critique l'extrémisme abstrait de la pensée moderniste. Nous verrons que la caméra sait parfois adoucir les angles et présenter une réduction réconfortante d'une architecture qui ne l'est pas nécessairement.

Selon Adorno, les idées de Loos reposent sur une pensée instrumentaliste fétichisant l'utilité en tant qu'entité indépendante de l'outil et pour laquelle un objet idéal existe dans le monde abstrait de la pensée pure. Comme l'écrit Adorno :

Good handicraft means the fittingness of the means to an end. The ends are certainly not independent of the means. The means have their own logic which points beyond them. If the fittingness of the means becomes an end in itself, it becomes fetichized.⁹⁴

Or, selon le penseur, la poursuite d'une technologie remplissant parfaitement sa fonction conduit vers la formulation de formes impropres à leur usage par l'homme :

Virtually every consumer had probably felt all too painfully the impracticality of the merciless practical [the sadistic blows of sharp edge, bare calculated rooms, stairways, and the like]. Hence our bitter suspicion is formulated: the absolute rejection of style becomes style.⁹⁵

Il y a donc un décalage entre l'expression pure d'une intention abstraite et les aspects pratiques d'une construction. Trop souvent, il semble, un concept devient une passion illogique, un absolu poursuivi à tout prix, un idéal abstrait qu'une réalité matérielle contient difficilement. Mais une notion importante ressort de ce passage d'Adorno: celle de l'outil dont l'utilisateur pervertit la fonction. En effet, ce principe est fondamental dans la critique du projet moderne qui cherche à construire des architectures

purement fonctionnelles, sans penser à la diversité de l'expérience humaine, à la vie de l'édifice, à son appropriation dans le temps par différents agents.

Vouloir créer une architecture fonctionnelle pure, c'est fétichiser le principe même de l'utilité, le détacher de sa condition véritablement utile. Le culte de l'efficacité de moyens retire l'objet de son contexte et annule sa relation à l'utilisateur, d'ailleurs lui-même conceptualisé, standardisé, dans sa compréhension du langage plastique et dans son intention face à un milieu donné.

Adorno propose à ce sujet l'existence de deux cultures contradictoires. D'un côté, la volonté de tous, de l'autre, la volonté générale. La première propose des formes architecturales purement fonctionnelles au but précis et s'adressant à un individu stéréotypé et fixé dans le temps. Mais pour la seconde, l'appropriation de cette construction par la population, dans sa diversité mais aussi dans ses mutations à travers le temps, en fait une structure dont la raison d'être devient accessoire, presque négligeable, lorsque confrontée à son usage par le monde. Adorno met aussi en relief le fait que le fonctionnalisme pur n'existe pas puisque toute création implique une part d'imagination.

Par exemple, alors que Le Corbusier cherche à créer une architecture "solutionnelle", on est forcé d'admettre que ses créations portent sa signature et trahissent une conviction personnelle et subjective. Le fonctionnalisme pur, parent proche du processus de rationalisation, est une idée abstraite. Comme l'explique ailleurs Adorno, suggérer que la fonction précède la forme tient de la superstition, de la pensée magique. On crée un outil dans le but de s'en servir mais cet outil ne pré-existe pas à sa création par l'homme, comme une forme pré-établie dans le domaine des idées que l'inventeur cherche à tâtons.

Un phénomène semblable se produit peut-être avec la photographie. Une image n'est jamais purement fonctionnelle, elle ne consiste jamais en un relevé fidèle d'une réalité. Prétendre chercher à saisir l'identité visuelle d'une réalité en suppose la pré-existence dans le domaine de l'imaginaire en tant qu'icône. La photographie est une solution imaginative au problème de retranscription de la troisième (et quatrième) dimension dans le domaine du deux-dimensions et qui dit «imagination» dit «subjectivité». La photographie, malgré ses prétentions, implique nécessairement l'intervention de l'individu et son interprétation de la réalité présentée.

Adorno trouve une résonance toute particulière dans les images commandées aux bureaux de B&I photos par Webb & Knapp en vue de la production d'un livret commémoratif visant à la présentation de la Place Ville-Marie. Ce document, publié sous le titre de La Place (Septembre 1962), surprend le lecteur contemporain sous plusieurs ses aspects. Publié au moment de l'inauguration, ce volume contient des images qui furent vraisemblablement réalisées avant l'achèvement des travaux. L'équipe chargée de la publication évite systématiquement les vues de l'extérieur, qui les forceraient à présenter un gratte-ciel inachevé, recouvert d'échafaudages.

Le même problème se présente avec les intérieurs puisque au moment de la prise des photos, la Place Ville-Marie n'est pas ouverte au public. Ce détail aurait suffi à faire rêver un photographe des années 1920, époque qui privilégiait les architectures désertes et les clichés offrant la chance au spectateur de se concentrer exclusivement sur les volumes en place. Mais la photographie d'architecture telle que définie par Molitor engage la présence de l'homme. Dans le cas de la Place Ville-Marie, si ce qu'affirme Adorno est vrai, il faut au spectateur des personnages humains afin de peupler l'espace et lui conférer l'attrait qu'une structure moderniste n'a pas nécessairement, vu son angularité, son absence d'ornementation et ses proportions intimidantes.

Les images servant à l'illustration de La Place sont des mises en scène dans lesquelles les mêmes individus se retrouvent à répétition. Ce sont des figurants sciemment disposés dans un espace qui, sans leur contribution, serait désert en raison de l'état des travaux. Bien qu'on puisse suggérer que la série d'images présente le cheminement de deux personnages au sein de la Place Ville-Marie, série qui illustrerait la multitude de services offerts sous un même toit, cette répétition des deux mêmes personnages se transforme rapidement en un monde de travail qui humanise le complexe et lui rend une échelle plus accueillante.

La première image (figure 22), par exemple, nous montre une jeune femme discutant avec une agente de voyage. En avant-plan, un globe terrestre, au fond, deux hommes, dont celui de droite sera son compagnon pour le reste des images. Le tout est une mise en scène habile suggérant un fourmillement prospère au sein de la Place. Les volumes simples et le mobilier économique prennent soudain une allure accueillante.

Une deuxième photo (figure 23) nous présente la salle de maquillage des dames, où notre voyageuse parcourt un magazine pendant qu'une autre femme fait sa toilette. Son compagnon est absent mais on le retrouve sur une autre image (figure 24) assis avec un représentant en train de discuter certaines transactions bancaires. Nos deux amis se retrouvent réunis à leur sortie des bureaux de British Airways Overseas Corporation (figure 25). Leur surprise sonne faux mais plus encore, leur regard dirigé vers l'objectif enfreint la règle énoncée par Molitor selon laquelle les personnages qui apparaissent dans une image ne doivent pas regarder vers le photographe, ce qui rendrait le spectateur conscient de l'intervention photographique.

Enfin, une autre photo (figure 26) nous présente en contre-plongée la même femme dans les escaliers mécaniques. À l'arrière-plan, on reconnaît son fidèle compagnon mais encore ici le sujet fixe la

caméra. Décidément, B&J Photos n'adopte pas les mêmes méthodes que Molitor. On peut aussi suggérer qu'au moment de la prise de vue, l'escalier devait être immobile, étant donné l'état des travaux. Encore une fois, le traitement photographique sert à camoufler et à atténuer certains détails embarrassants.

Enfin, la dernière image (figure 27), présentant les mêmes figurants en extérieur - le premier de dos, la deuxième s'adressant à un tiers personnage - offre une preuve supplémentaire de l'état des travaux au moment de la prise de vue. Évitant de montrer l'édifice toujours inachevé, le photographe sélectionne le bas du gratte-ciel et met l'accent sur l'élargissement de l'artère maintenant plantée de quelques arbres.

Les conditions particulières qui ont dominé la réalisation de cet album expliquent en partie son contenu. Ne présentant aucune image de l'esplanade ou des galeries souterraines, le volume n'offre qu'une vision partielle de la Place Ville-Marie. Le travail de la caméra confère toutefois aux images une aura d'objectivité documentaire trompeuse. Mais plus que tout, l'image sert à atténuer les aspects de la modernité que critique Adorno par la réduction des proportions, l'organisation des éléments et la transformation de l'architecture en objet consommable et transportable.

En effet, photographier une architecture la rend "déplaçable" et élargit l'éventail de circonstances possibles dans son appréciation. Par exemple, plutôt que d'être submergé dans l'expérience quadri-dimensionnelle de l'architecture, le lecteur d'un magazine ressentira une émotion mêlée aux conditions dans lesquelles il pose les yeux sur le cliché. En effet, une photo d'architecture ne produira pas la même impression si on la voit dans une station de métro achalandée que dans son salon en écoutant son disque préféré. La photographie permet d'importer une expérience architecturale dans une seconde réalité, de mêler les lieux, d'en modifier la portée. Notons aussi que la photographie

d'architecture joue avec les proportions. Tout d'abord, évidemment, dans la réduction d'un espace habitable à une page de magazine.

Les rédacteurs du Canadian Architect jettent aussi une lumière différente sur la Place Ville-Marie et sa représentation photographique. En effet, ne se contentant pas des photographies officielles, ces derniers multiplient les vues de la Place Ville-Marie, tentant de présenter efficacement l'impact réel de ce nouvel édifice dans le paysage et le fonctionnement de Montréal, son apparence dans les aires publiques et dans les aires à bureaux ainsi que durant les travaux de construction, en plus de présenter des images réalisées indépendamment, notamment durant les mois plus blafards de l'hiver.

Le travail de ce magazine est plus critique que celui de la plupart des revues spécialisées de l'époque. En n'hésitant pas à souligner le choc entre les nouvelles et les anciennes structures et son effet sur la cohérence esthétique du paysage urbain, ce magazine donne au lecteur un aperçu plus complet de la Place et de son impact. Mais plus encore, c'est leur juxtaposition d'un texte contredisant les images qui nous permet aujourd'hui de comprendre le mutisme évocateur de la photographie.

On a vu rapidement au premier chapitre la critique offerte par Lehrman et Schoenauer. Bien que se chargeant principalement de l'impact urbain des nouvelles structures, leurs articles offrent un regard différent. Par exemple, lorsque Lehrman affirme que l'impact de Place Ville-Marie sur le paysage montréalais n'est pas une réussite, son critique se heurte à la présentation d'une image officielle (figure 28) publiée pourtant dans la même revue. Cette image date de l'automne de l'inauguration, et on reconnaît la perspective corrigée qui rassure le spectateur. Les rues sont dégagées, les trottoirs sont neufs; on vient tout juste de terminer le projet d'élargissement de la rue Dorchester. La tour cruciforme émerge d'un fourré de verdure et s'élève bien droit dans le ciel sans nuage d'une métropole

enseillée, s'intégrant parfaitement avec les paliers du vénérable Sun Life Building. On est dans le monde de la photographie de commande.

Toutefois, un autre cliché (Figure 29), probablement préparé par le magazine lui-même, joue sur l'aspect imposant et aliénant de cette construction qui bouche le ciel. L'objectif de la caméra juxtapose sur un seul plan des éléments qui, dans la réalité, seraient séparés par la profondeur. Le paysage de Montréal, à travers l'oeil de l'objectif, devient une quadrillé cauchemardesque inspirant inévitablement claustrophobie et étouffement. L'architecture n'est pas la bienvenue puisqu'elle empêche le citoyen d'accéder à son ciel bleu et jure avec la hauteur habituelle des constructions. À en juger par la neige sur les trottoirs, les images ont été vraisemblablement prises durant l'hiver, moment de l'année où la lumière et l'apparence de la ville sont moins avantageuses. Cette image illustre beaucoup mieux le propos du journaliste. On se rend alors compte de l'importance du mot dans la compréhension d'une image.

Mais là où l'intervention du texte est la plus flagrante, c'est avec une illustration qui présente au lecteur le lobby de la Place Ville-Marie (figure 30). Prise la nuit, cette image se rapproche énormément d'un cliché de George Cserna dans le Architectural Forum (figure 20). L'auteur anonyme de cette image choisit d'ailleurs le même lieu. Le photographe fait bon usage des méthodes propres à la photographie d'architecture moderne. En effet, les lignes sont pures et perpendiculaires, les surfaces lisses, les pleins et les vides clairement distincts grâce au jeu d'ombre et de lumière et aux niveaux de gris allant du blanc à l'anthracite. La noblesse des volumes rassure le spectateur et l'ensemble reconforte par sa clarté et son ordre... Jusqu'à ce qu'on parcourre le commentaire de Robert Fulford placé en légende à cette belle image :

Words like "nave" and "vault" spring to mind when you first see the high, grand design of the main floors. Space in Place Ville-Marie is handled with imagination and even daring, but in this kind of space human beings are lost. There is a sense that they are not even wanted.⁹⁶

L'image jusqu'alors invitante prend soudain une teinte différente. Le personnage se trouve écrasé par le fût tronqué des piliers de travertins, la contre-plongée réduisant cet individu déjà trop petit, marchant seul dans l'immensité d'une architecture photographiée la nuit. Notre marcheur devient soudainement une tache indésirable dans cette ordonnance de lignes immaculée, dans cet ensemble sculptural qui appelle au silence et à la contemplation détachée. L'architecture moderniste, prétendument au service de l'homme, lui est soudainement hostile.

L'image photographique est muette. Dépendamment du discours dont on l'entoure, elle prend une signification différente. Les images produites par Webb & Knapp pour leur publication publicitaire nous permettent de mieux comprendre les reproches adressés au projet moderniste par Adorno. Mais plus encore, l'image de commande, lorsque juxtaposée à un commentaire contradictoire, nous permet de saisir l'ambiguïté du document photographique.

Comparaison entre la photo officielle et la publicité

Mais ce sont les images publicitaires qui nous permettent de subvertir le plus efficacement le monopole de l'image établi par les promoteurs du projet. Ces images ruinent l'effet de transparence objective de la caméra devant des architectures prétendument impeccables. En poussant à l'extrême la valeur fragmentaire et objective de l'oeil photographique, ces clichés mettent à nu des aspects indésirables de l'architecture dans un médium reconnu pour sa justesse et son objectivité. En accentuant des éléments purement fonctionnels, ces publicités mettent en lumière le non-style devenu style dénoncé par Adorno puisque ces quelques fragments montrant des éléments fonctionnels trahissent l'aspect non-fonctionnel de cette architecture "machine".

Mais avant d'aborder les publicités elles-mêmes, nous devons prendre quelques instants pour aborder la pensée de Barthes. Dans son *Message photographique*, publié en 1961 dans Image – Musique – Texte, ce dernier aborde la nature du médium photographique et son influence sur le message qu'il véhicule. Selon Barthes, tout médium présente deux messages: un message dénotatif et un message connotatif. Le message *dénotatif*, c'est l'analogie, l'élément qui par sa signification entendue véhicule une idée. Par exemple, dans le cas du langage parlé, le message dénotatif, c'est la phrase en tant que telle. On dira: "Je t'aime", et le message dénotatif indiquera que la personne qui parle a de l'affection pour celui ou celle à qui elle s'adresse. Le message *connotatif* se trouve dans la manière, le style dans lequel le message est communiqué. Ainsi, la phrase "Je t'aime" n'aura pas la même signification si elle est chuchotée doucement, que si elle est chantée ou criée furieusement. Le style qui entoure le message en modifie la signification.

Tout médium engagé dans un acte communicatif est soumis à la loi des deux messages, et l'un et l'autre peuvent s'affirmer ou se contredire, selon l'intention de l'émetteur. Toutefois, le médium photographique se distingue en ce qu'il ne présente pas de façon évidente son aspect connotatif. La légendaire "objectivité" de l'oeil photographique énoncée par Bazin⁹⁷, lui confère un caractère uniquement dénotatif. En tant que parfait analogue de la réalité, n'opérant pas de «transformation» au sens mathématique du terme mais seulement une réduction de l'échelle, des couleurs, de la lumière, la photo devient la représentation fidèle d'un objet sans code nécessaire à son déchiffrement, dépourvue de style, et s'affirmant comme message pur. Le message véhiculé par une photographie bénéficie donc de son prestige objectif.

Barthes note tout de même que la photographie présente bel et bien un message connotatif. Toutefois, ce dernier bénéficie de l'aura dénotative continue du médium qui annule la distinction habituellement visible entre les deux messages; le dénotatif et le connotatif se retrouvent fusionnés.

Barthes identifie six méthodes utilisées par le photographe afin de modifier le message connotatif d'un cliché et par le fait-même sa signification dénotative. On doit distinguer d'un côté les trucages, la pose et le placement des objets et de l'autre la photogénie, l'esthétisme et la syntaxe, puisque les trois premiers s'occupent de manipuler carrément la réalité photographiée alors que les trois derniers se contentent d'en modifier l'interprétation sans y toucher directement. Mais, encore une fois, on doit se rappeler que la manipulation connotative du message dénotatif est masquée par l'aura mythique de l'oeil de la caméra exposée si clairement dans l'article de Bazin. Barthes reconnaît donc le statut particulier du médium photographique, véhiculant de façon trompeuse une parfaite objectivité.

Les principes énoncés par Barthes valent pour l'ensemble des images étudiées dans le cadre de la présente recherche. Toutefois, ils prennent une résonance différente lorsqu'on les juxtapose aux publicités entourant la Place Ville-Marie.

Par exemple, dans le supplément du *Montreal Star* du 11 septembre 1962 (figure 31), une publicité pour Ornamental Metal and Machine Works Ltd nous présente trois clichés, les deux premiers pris en extérieur et le troisième en intérieur. L'accent sur des détails techniques architecturaux obligatoires tels des rampes et des lampadaires crée des ensembles picturaux plus sombres, et beaucoup moins séduisants. La fragmentation, plutôt que de conférer à l'ensemble un aspect idéal, le rend plutôt trivial et soudainement moins attirant.

Une publicité pour Alcan (figure 32), publiée dans le supplément de la *Gazette* du 12 septembre 1962 présente une contre-plongée spectaculaire révélant trois bras de la croix. La tour est en projection puissante et un hélicoptère auquel on a suspendu le symbole graphique d'Alcan se poste devant la façade. Ce faisant, l'ombre du sigle Alcan se dessine sur le bras central et signe ainsi l'édifice. L'accent

est mis sur la hauteur et la verticalité. Toutefois, une telle image réduit la construction à ce qu'elle était peut-être pour Alcan, un gigantesque panneau publicitaire faisant la promotion de l'usage de l'aluminium dans les constructions modernes. L'opération de transfert dans le domaine du symbolique accomplie par la cristallisation d'une réalité quadri-dimensionnelle en un cliché bi-dimensionnel favorise l'association mentale entre un locataire et la Place Ville-Marie plutôt qu'une impression générale du complexe et de son impact sur l'amélioration des conditions de vie montréalaises.

La publicité pour les maisons John Colford Contracting Co. Ltd. Kerby Saunders (Canada) Ltd Joint Venture (figure 33) dans le *Montreal Star* du 11 septembre, s'occupe de faire la promotion des systèmes assurant le chauffage, la ventilation, la réfrigération et climatisation, la plomberie de l'édifice. L'ensemble présenté par les photographies est chargé, frénétique, les tuyaux nombreux peuvent déranger l'oeil, et l'absence d'individus confère à l'ensemble un aspect carrément fantomatique. Les diagonales dramatiques, l'éclairage violent particulièrement dans la salle de réfrigération au 42^{ème}, numéro un, ou inégal comme c'est le cas dans la salle principale de commande au 42^{ème}, numéro deux, contribuent à faire du bâtiment un endroit hostile. Encore une fois, la transparence objective du médium joue contre l'intention des promoteurs, qui cherchent d'abord et avant tout à mettre de l'avant les aires publiques irréprochables plutôt que les entrailles normalement cachées au public.

Une autre publicité retient notre attention, celle de Wasco Skydomes par Cyanamid, toujours dans la *Gazette* (figure 34). Ayant assuré la pose des dômes de plastique au-dessus des bâtiments d'angles, Wasco tient à faire sa marque. Malheureusement, les coupoles constituent un détail dont on pourrait se passer. La photo montre un fragment qui ne présente pas en soi une composition minimaliste abstraite intéressante, ni une vue d'ensemble grandiose et contextualiste.

Et lorsqu'une compagnie cherche à utiliser une composition abstraite, ce n'est pas toujours avec un grand succès. En effet, pour leur promotion dans la *Gazette* de la même date (figure 35), l'image retenue par C.P.I., Canadian Pittsburgh Industries, responsable du mur-rideau, présente une disposition dans le sens inverse de la lecture qui plonge le spectateur dans un vertige inconfortable. Il nous suffit de regarder la photo à l'endroit pour comprendre l'erreur de ces industriels. En voulant pousser à l'extrême la composition abstraite et son appropriation de la structure, cette image rend la Place Ville-Marie angoissante et repoussante.

Enfin, un phénomène subversif semblable se produit avec Stelco, The Steel Company of Canada, Limited (figure 36). Nous présentant dans le supplément de la *Gazette* du 12 septembre une vue de Montréal qui isole probablement sur une base volontaire la tour CIBC, Stelco présente un Montréal de grisaille, avec des arbres sans feuilles en avant-plan et une brume malsaine flottant sur la ville. Les trois petites photos en exergue ne présentent aucun intérêt esthétique ou documentaire réel: leurs compositions sont chargées, les figurants désarmants de naturel. L'ensemble déplaît. Le titre surimposé, *Stelco helps a giant to touch the sky!*, est réalisé en fonte de contour, dont l'alignement vertical irrégulier et l'emplacement au-dessus de la tour réduisent l'impression d'ordre, de hauteur et de prestige que dégage ordinairement le gratte-ciel.

Toutes ces publicités agissent véritablement en contre-exemple. Présentant l'édifice au mauvais moment, c'est-à-dire un jour d'automne pluvieux avec Stelco, ou sous un angle malencontreux comme avec Wasco ou C.P.I., fragmentant le mauvais élément avec Ornemental Metal ou mettant au jour une pièce indésirable comme le font John Colford Contracting, ces images ne cherchent qu'à s'approprier les qualités objectives du médium photographique. En négligeant de contrôler l'éclairage, toujours chez Colford, ou d'évaluer la portée symbolique d'une prise de vue comme chez Alcan, ces images témoignent des erreurs possibles dans la construction d'une image. En voulant s'approprier à l'excès

le côté documentaire et esthétisant de l'image, les compagnies mettent en relief l'aspect mercantile de l'image et l'effort de mise en marché des promoteurs faisant de la Place Ville-Marie une commodité renouvelable plutôt que l'expression pure d'une intention rationnelle définitive.

Malgré leur apparence naturelle, leur "transparence objective", les clichés sont loin d'être une retranscription fidèle de la réalité. Ils sont le résultat d'une construction minutieuse et la fragmentation qu'ils opèrent sert aussi bien à la clarté de l'image dans sa communication de "l'intention architecturale" qu'à la fabrication de l'aura de prestige. Nombreux sont les facteurs qui peuvent nuire au photographe dans son invention du réel. La présentation d'un bâtiment utopique peut s'avérer cauchemardesque.

Il est du devoir du photographe de connaître sa technique, mais aussi les codes et la portée symbolique du langage plastique de l'architecture et du plan pictural dans la présentation d'un symbole destiné à une masse d'individus inscrits dans un schéma de consommation capitaliste moderne. L'architecture moderniste, critiquée pour son l'inaccessibilité de ses proportions et la froideur de ses angles supposément fonctionnels prennent une allure plus invitante une fois réduite, fragmentée et réorganisée par l'intervention du photographe. Les images produites de septembre 1962 à février 1963 hérite de la tradition formaliste en photographie, transformant une construction moderne en une série de formes simples, d'aplats et de textures harmonieusement dans l'espace. Une telle opération esthétisante opère un transfert symbolique qui fait de l'architecture un contenant de sens parfait pour la projection d'un idéal utopique plutôt qu'une réponse adéquate à un besoin contemporain.

Les promoteurs ont donc su fournir aux quotidiens et aux revues spécialisées des images créées par des professionnels s'inspirant eux-mêmes en grande partie de l'histoire de la photographie

d'architecture moderne. L'émancipation du médium photographique face à son aspect documentaire lui a permis de mettre au point un vocabulaire plastique qui embellit la réalité architecturale en mettant l'accent sur la noblesse de ses lignes et la pureté de ses surfaces, sans se soucier pour autant de sa fidélité représentative face au sujet. Les images résultant de cette opération plaisent à l'oeil et réconfortent le spectateur en lui présentant une réalité simplifiée, fragmentée et réduite. Mais elles ramènent aussi notre attention vers la critique du projet moderne en architecture et de l'impact subtil de son apparence sur les foules et leur comportement. En réduisant une architecture à son apparence sévère, mais aussi en soulignant la place et la proportion de l'homme face au bâtiment moderne, le médium photographique fournit à la critique du courant moderniste un argument de choix, dont le poids dépend entre de la nature objective de l'appareil-photo. Il est possible de constater que l'action de simplification, de fragmentation et de réduction propre au médium photographique peut aussi nuire à l'opération de diffusion et de glorification d'une architecture lorsqu'il est mis entre les mains d'un auteur cherchant à souligner certains détails plutôt qu'à glorifier l'ensemble. Ainsi, les images produites et diffusées par les industries ayant contribué à la construction de la Place Ville-Marie déjouent involontairement la stratégie orchestrée par les promoteurs ayant pour but d'esthétiser l'ensemble en mettant de l'avant une petite sélection de points de vue idéaux non-représentatifs de l'ensemble. Les clichés publicitaires, diffusés à grande échelle dans les quotidiens, auront alors un impact sur l'appréciation par le public de cet ensemble portant en lui les germes d'une utopie, en nuancant le monopole formel mis en place par les promoteurs. D'un type d'image à l'autre, donc, la photographie joue un rôle différent et suscite des interprétations contradictoires. Dans la diffusion d'une architecture moderne, la photographie peut alors jouer pour ou contre son sujet justement à cause de ce qui la rend si précieuse aux yeux des modernistes : sa simplicité d'usage, qui la rend accessible à l'usage de chacun; sa reproductibilité, qui en multiplie les exemplaires et en facilite la diffusion; son objectivité, qui en amplifie la portée symbolique.

I've been looking so long at these pictures of you
That I almost believed that they're real
I've been living so long with my pictures of you
That I almost believed that the pictures are all I can feel

The Pictures of You, The Cure

Conclusion

Comme l'a remarqué Johanna Drucker dans son Theorizing Modernism: "Representation, of which visual images for a part, is taken to be the instrumental means as well as the active domain, but which cultural significance is produced."⁹⁸ Pour elle, il est clair que la représentation de l'espace constitue une métaphore puissante tant pour l'interprétation que pour la production d'un moment précis dans l'évolution de la société.

La représentation de la Place Ville-Marie en 1963 nous permet de mieux comprendre l'état d'esprit et les conditions sociales du moment. Héritiers d'une modernité en perte de vitesse, les promoteurs du projet recherchent le véhicule idéal pour la promotion de leur architecture, moderne, nouvelle, mais pourtant inévitablement vouée à de grands changements par les générations subséquentes. On cherche à inspirer une impression d'éternité, de monde meilleur.

Le bâtiment vieillira, comme toute chose, mais on s'efforce d'enregistrer le moment de sa naissance, quand la peau du gratte-ciel est encore libre de toute cicatrice ou de toute ride, dans sa pureté virgine pleine de promesses. Le travail de Joseph W. Molitor, de George Cserna, de B&I Photos et des photographes anonymes est alors d'utiliser les codes bien connus dans leur retranscription de cette réalité architecturale fonctionnelle, libre de tout ornement, nue, afin d'assurer une économie de travail mais aussi afin d'exprimer un idéal abstrait, une opération mentale libre de tout embâcle.

La photographie, de par son lien pur avec la réalité, mais aussi de par sa réduction, offre une image concise, précise, facile à posséder et à mémoriser. L'architecture devient alors symbole, et non plus espace. C'est une réalité visuelle codée dont le pouvoir évocateur a plus d'importance que sa réalité physique. La Place Ville-Marie devient un fétiche, un objet dont la fonction propre a moins de valeur que sa fonction symbolique, et son pouvoir évocateur, reposant principalement sur sa nouveauté, l'associe à la construction d'un monde meilleur, plus efficace, plus libre.

La pensée de Baudelaire, reprise par Benjamin, puis par Sontag, continue de s'appliquer à la réalité contemporaine. En rédigeant Le peintre de la vie moderne, Baudelaire a su dégager du temporel ce qu'il y avait d'intemporel, et identifier l'amour inconditionnel de l'homme pour un idéal contenu dans la nouveauté. De la même façon, les photographes responsables de la diffusion de PVM ont su répondre aux besoins de leur client et créer une image efficace qui, en saisissant la soif de neuf ressentie par les Montréalais des années 1960, trahit une tendance toujours actuelle de l'homme moderne à se passionner pour le tout nouveau tout beau.

La photographie, relativement inchangée dans le fondement de sa technologie, continue de jouer le rôle d'intermédiaire entre le monde et l'individu. Submergé d'images par le biais de la télévision, du cinéma mais aussi des journaux, des magazines et plus récemment de l'Internet, l'individu continue sa quête inlassable du dernier cri, de la commodité qui mettra fin à son mal de vivre, son spleen. Le mutisme des images enterre de plus en plus le message clair du mot et son pouvoir évocateur devient une commodité en soi. On prise les publicités de Kenneth Cole et de Nicole Farhi pour leur mystère, leur drame inexplicé, leur invitation à une participation active du spectateur dans l'explication de la tragédie silencieuse. Les architectures continuent de faire rêver à un monde meilleur, de plus en plus inaccessible, de plus en plus réservé à quelques privilégiés. La conviction de l'existence d'une réalité moins banale, plus colorée, aux dimensions plus humaines, suffit à persuader l'individu de poursuivre

sa quête, entretenant une relation floue avec son passé qui lui révélerait inévitablement la vanité de cette course aux fantômes sans cesse renouvelée.

Le cliché photographique bénéficie d'une popularité qu'il doit à plusieurs de ses qualités : rapidité, reproductibilité, "objectivité". Mais la prolifération des images en modifie la portée et la signification. Alors que les images produites par les professionnels participent au projet moderniste en glorifiant l'architecture moderne, les clichés réalisés par les publicitaires suvertissent le médium photographique en s'appropriant ses propriétés. On comprend donc, en portant notre attention sur les différentes images, que la portée de la Place Ville-Marie sur la conscience populaire fut la résultante d'une synthèse entre les différents types d'images générées par l'arrivée du nouveau building à Montréal: journaux, magazines spécialisés, publicités mais aussi cartes postales et photographies amateurs. Cette addition d'images est bien sûr impossible à quantifier avec précision. Ce qu'il nous faut retenir, toutefois, c'est la malléabilité sémiotique du médium photographique dépendant de son contexte et sa capacité de critiquer une architecture comme de la glorifier, par une seule et même opération de simplification, de réduction et de fragmentation.

La compréhension de l'intervention photographique devient de plus en plus fondamentale. En effet, la prolifération des nouveaux média numériques engage l'individu dans un dialogue avec le réel de plus en plus codé et analogique. Une étude des conséquences philosophiques et sociologiques de la construction du réel à partir de fragments bi-dimensionnels s'impose. J'espère poursuivre, dans le cadre de mes études ultérieures, cette recherche et approfondir mon analyse de la modernité et de ses conséquences sur la psyché individuelle moderne.

Notes

¹ Osborne, Francine et Pierre d'Amour. "Place Ville-Marie n'a plus l'attrait d'il y a 20 ans". Dans La Presse, le vendredi 30 Juillet 1982.

² À ce sujet, Ralph Dabrinsky, directeur des immeubles Air Canada explique que le déménagement n'est pas uniquement motivé par le coût élevé du loyer mais aussi par l'image que Place Ville-Marie véhiculera dans le futur. Le loyer est en effet supérieur à la moyenne. À un prix fixé au pied carré, les coûts d'opération de la Place Ville-Marie s'élèvent alors à 30\$ contre 25\$ dans les immeubles de première catégorie plus récemment construits à Montréal. La conversion d'énergie mais aussi la climatisation, le traitement du verre et le système de gicleurs doivent être retouchés.

³ Peritz, Ingrid. "Happy Birthday, PVM – Key Montreal landmark turns 35; heart of underground city beats on." Dans The Gazette, le 12 Septembre 1997.

⁴ *Ibid.*

⁵ Société Immobilière Trans-Québec

⁶ Macdonald, L. Ian. "PVM is city's best corporate address". Dans The Gazette, le 10 mars 2000.

⁷ Unland, Karen. "The landmark that won't stand still – Place Ville-Marie's 35th birthday present: \$10-million reno to 'stay ahead of the curve'". Dans Globe&Mail, le 16 Septembre 1997.

⁸ *Ibid.*

⁹ Peritz, Ingrid. "Happy Birthday, PVM – Key Montreal landmark turns 35; heart of underground city beats on." Dans The Gazette, le 12 Septembre 1997.

¹⁰ Tard, Louis-Martin. "Le New Yorkais qui a 'pensé' la Place Ville-Marie – Montréal doit à William Zeckendorf son premier gratte-ciel et l'ébauche de sa vie sous-terrine." Dans L'Actualité, Février 1992.

¹¹ Grenier, Raymond. "Et la Place Ville-Marie est ouverte au public". Dans La Presse, le vendredi 14 septembre 1962.

¹² Notons toutefois que, peu après l'inauguration de la Place Ville-Marie, Zeckendorf sombre dans la faillite en tentant de développer Freedomland à Brooklyn, une sorte de Disneyland nouveau genre pour lequel aucun investisseur ne se montrera véritablement intéressé.

¹³ En ce qui concerne les réalisations architecturales complétées par Webb & Knapp au moment de l'inauguration de la Place Ville-Marie, mentionnons le Gulf Oil Building, Atlanta, Georgia (1949), le United States National Bank of Denver / Mile High Center, Denver, Colorado (1956), le May D & F Department Store dans le Courthouse Square de Denver, Colorado (1958), le Denver Hilton Hotel, toujours dans le Courthouse Square de Denver, Colorado (1960) et enfin les appartements University Gardens / Hyde Park, à Chicago, Illinois (1961).

¹⁴ I.M. Pei est un bureau prestigieux avec lequel Webb & Knapp a l'habitude de faire des affaires. Invité par W&K en 1948, I. M. Pei se voit confier la création et la direction d'une division architecturale pour la prestigieuse firme. En 1955, Pei fonde sa propre compagnie, I.M. Pei & Partners et s'engage à terminer les projets entrepris avec W&K juste à temps pour prendre en charge celui de la Place Ville-Marie. Depuis PVM, I.M. Pei a signé avec sa compagnie - réorganisée et rebaptisée en 1989 Pei Cobb Freed & Partners - l'aile orientale de la prestigieuse National Gallery à Washington mais aussi la John F. Kennedy Library à Boston et, on s'en souviendra, la pyramide du Louvre. Depuis 1990, Pei s'est retiré du consortium et travaille à titre d'architecte indépendant pour des projets de petite taille, et en tant qu'architecte principal sur des projets de plus grande envergure, un partenariat sans obligation.

¹⁵ Cette réaction est exceptionnelle quand on connaît la réticence habituelle des clients face aux plans hors de budget des architectes. Dans ce cas-ci, le client veut dépenser plus d'argent

¹⁶ Unland, Karen. 1997. The landmark that won't stand still – Place Ville-Marie's 35th birthday present: 10 million reno to 'stay ahead of the curve'. Globe & Mail, le 16 septembre 1997. Dans cet article, Unland cite William Zeckendorf qui disait de son gratte-ciel qu'il était comme "our great masculine building standing up against the Montreal skyline like a man surrounded with boys."

¹⁷ Ces derniers ont à l'époque plusieurs réalisations à leur actif. Notons le Pavillon municipal du Lac des Castors, l'Auditorium municipal et le théâtre Reine Élisabeth à Vancouver et la Grande Salle de la Place des Arts inaugurée en 1963.

¹⁸ Ville Marie Tower Montreal. Montréal : Webb&Knapp. 1957

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ L'unifolié le remplacera en décembre 1964.

²¹ En effet, après avoir appris que la CIBC construit une tour qui devait rivaliser avec sa Place Ville-Marie, Zeckendorf devra demander à son architecte d'ajouter un penthouse. Puis, une fois la tour de la CIBC complétée, il couronnera son gratte-ciel de trois autres étages, pour être complètement certain de la supériorité de sa réalisation...

²² Grenier, Raymond. "Et la Place Ville-Marie est ouverte au public". Dans La Presse, le vendredi 14 septembre 1962. Dans cet article, Grenier utilise sciemment les sous-titres: "Un drapeau 'cruciforme'" ou fait des rapprochements subtils au sein

même de l'article: "Des drapeaux, dont un cruciforme, flottaient aux quatre mâts. Les Montréalais venaient zyeuter, tâter, flairer leur Place."

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.* Comme l'explique le journaliste: "Avoir une 'Place', une 'vraie' Place – un centre, un coeur, comme New York avec son Rockefeller Center, Venise avec sa Place Saint-Marc – c'est plus qu'un événement: c'est la consécration d'une vraie grande ville."

²⁵ "Une banque où règnent la lumière et l'espace". Dans *La Presse*, le mercredi 12 septembre 1962.

²⁶ Jacques Guillon se verra d'ailleurs confier la présentation des futures stations de métro de la ville de Montréal.

²⁷ "Une nouvelle ère commence". Dans *Montréal Matin*, le jeudi 13 septembre 1962.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Smith, Kenneth. "Ville-Marie is opened at Montreal". Dans *Globe & Mail*, le vendredi 14 septembre 1962. Smith écrit que: "The development, containing 90 to 95 per cent Canadian materials and services, was carried out with Canadian, U.S. and British capitals." Puis plus loin: "Between the giant on the east and the Sun Life building on the west, is a plaza three times the size of Rockefeller Center in New York over what was for decades a 50-foot hole on the north side... Today, happy Montrealers swarmed the plaza in their thousands to hear band music and oratory."

³⁰ Brand, David et Morris Fish, "An Interview with William Zeckendorf". Dans le *Montreal Star*, le mardi 11 septembre 1962.

³¹ Lazarus, Charles. "Their daring adventure – Our compelling image". Dans le *Montreal Star*, le mardi 11 septembre 1962.

³² Schoenauer, Norbert. "Critique One". Dans *The Canadian Architect*, février 1963, p. 56.

³³ Lehrman, Jonas. "Critique Two." Dans *The Canadian Architect*, février 1963, p. 63.

³⁴ On notera que ce choix d'auteurs est motivé par l'orientation spécifique de cet essai s'intéressant d'abord et avant tout sur l'utopie moderniste et sa relation avec un langage plastique résultant d'une évolution tendant vers l'abstraction et la formation d'une économie formelle définitive. Un panorama complet des architectes qui ont façonné la pensée moderniste devrait aussi comprendre Bruno Taut, Ludwig Mies Van Der Rohe et Antonio Sant'Elia, pour ne nommer que les plus importants.

³⁵ En utilisant un vocabulaire marxiste, on pourrait suggérer que la valeur d'échange de la matière étouffe sa valeur d'usage.

³⁶ Adolf Loos, *Le principe du revêtement* dans *Paroles dans le vide*, p.73.

³⁷ Adolf Loos, *Architecture* dans *Paroles dans le vide*, p. 219.

³⁸ Bien sûr, il y a dans cette affirmation un certain nombre d'éléments contradictoires à la poursuite du projet moderniste, à tout le moins dans l'établissement de l'école du Bauhaus. Loos appuie sa pensée sur une séparation entre les Beaux-Arts et les Arts Appliqués, entre l'art d'agrément et l'art utile. Cette distinction sera critiquée par un important penseur du style moderne: Walter Gropius. Ce dernier prône la réunification des Beaux-Arts et des Arts Appliqués, et l'abolition de la distinction entre les deux disciplines. Il y a donc des contradictions au sein du groupe des modernistes.

³⁹ *Ibid.*, p.222.

⁴⁰ Adolf Loos, *Ornement et Crime* dans *Paroles dans le vide*, p. 199.

⁴¹ *Ibid.*, p.199.

⁴² Curieusement, la ré-édition de 1958 est littéralement une photographie, une reproduction en *offset*, de l'original afin de s'assurer de l'exactitude et de la fidélité de la copie envers l'original. On peut proposer le rôle important de la photographie dans la diffusion des idées de l'auteur français mais aussi de sa relation avec l'architecture américaine, architecture qu'il connut par l'entremise de clichés offerts entre autres par Walter Gropius.

⁴³ Le Corbusier, *Vers une architecture*, p. X.

⁴⁴ *Ibid.*, p.8.

⁴⁵ On peut se demander ce qu'une telle affirmation sous-tend pour le photographe d'architecture.

⁴⁶ *Ibid.*, p.39.

⁴⁷ Notons que plusieurs architectes importants du courant moderniste collaborèrent parfois au sein d'un même bureau. Par exemple, l'architecte Peter Behrens (1868-1940) avait à son service pendant un certain temps trois brillants apprentis: Gropius, Mies Van Der Rohe et Le Corbusier. Loos travaillait pour Sullivan aux côtés de Frank Lloyd Wright, alors que Gropius et Le Corbusier étaient d'excellents amis.

⁴⁸ Il enseigna d'ailleurs à I.M.Pei lorsque ce dernier fréquentait l'établissement américain.

⁴⁹ Walter Gropius, *Apollon dans la démocratie*, p.10.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁵¹ "Sur le Mont-Royal, une croix de métal. Sur Dorchester, un gratte-ciel cruciforme." Dans *La Presse*, le mercredi 12 septembre 1962.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Selon Le Corbusier, chaque homme moderne sera doté d'une voiture.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne" dans Oeuvres Complètes, p. 797.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 790.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 796.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 810.

⁶⁸ *Id.*, "Salon de 1858; Lettres à M. le directeur de la Revue Française" dans Oeuvres Complètes, p. 748.

⁶⁹ Walter Benjamin, Oeuvres II, Poésie et révolution, p. 252.

⁷⁰ *Id.*, "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", Oeuvres II, Poésie et révolution, p. 175.

⁷¹ Susan Sontag, Sur la photographie, p. 37.

⁷² *Ibid.*, p. 138.

⁷³ *Ibid.*, p. 125.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁵ Sontag explique d'ailleurs ensuite que les photographes américains des premières générations s'attelèrent rapidement à la démystification du beau, de l'idéal proposé par l'Académisme. Bien sûr, dans les premières décennies, on voit apparaître des clichés tentant d'imiter le travail précieux des peintres et d'idéaliser la réalité. Mais lorsque Edward Steichen photographie une bouteille de lait dans un escalier de secours d'un quartier populaire, on comprend qu'un retour à la réalité industrielle, dure et drue, s'impose, et que certains artistes sont partis à la recherche du beau dans le quotidien du peuple américain. Depuis, plusieurs exemples se présentent à nous, autant dans la photographie de portrait (pensons, par exemple, aux ouvriers de Dorothea Lange) que dans la nature morte ou même l'architecture (Diane Arbus, quoique ambiguë, présente une réalité frontale des choses qui ne tente aucune idéalisation ou mise en scène). Plusieurs photographes se sont donc rapprochés des idées de Whitman.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁷ On pense ici aux portraits frontaux noir et blanc de Richard Avedon qui immortalisent des mineurs du tréfonds des États-Unis. Leur attitude "naturelle", l'impitoyable lumière, la frontalité, l'absence de retouche ou de stylisme, le fond blanc, la précision du grain révélant chaque imperfection de la peau... Tout cela ne suffit pas à traduire la banalité des individus photographiés, leur humanité, le fait qu'on ne les remarquerait pas si on les croisait dans la rue. Avedon travaille en ligne directe avec la pensée de Whitman, et de son héroïsme américain, mais suit aussi sans le savoir les conseils de Baudelaire. Avedon saisit "l'insaisissable", met en lumière l'héroïsme discret de l'humilité prolétaire américaine, et "peint" l'intemporel caché dans le "transitoire, le fugitif et le contingent". La démarche d'Avedon est à rapprocher de celle de Evans et de Stieglitz, ses prédécesseurs dans le temps. Evans publie par exemple à la fin des années 1930 un livre intitulé Let Us Now Praise Famous Men dans lequel il se propose d'exécuter de rigoureux portraits de métayers du Sud des États-Unis.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 112.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 126.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 127.

⁸¹ John McCole, "Walter Benjamin, Susan Sontag and the Radical Critique of Photography", dans After Image, été 1979, pp. 12-14

⁸² Joseph W. Molitor, Architectural Photography, p. 49.

⁸³ *Ibid.*, p. V.

⁸⁴ *Ibid.*, p. V.

⁸⁵ *Ibid.*, p. V.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 1

⁸⁷ Sontag mentionne l'usage de ces clichés par la police parisienne pour reconnaître et accuser les manifestants photographiés aux barricades.

⁸⁸ Akiko Busch, The Photography of Architecture, Twelve views, p. 12.

⁸⁹ Sontag, Susan, Sur la photographie, p. 120.

⁹⁰ Déjà là, on ressent la justesse des propos de Barthes puisqu'un conflit apparaît entre le message dénotatif et connotatif d'un cliché. En effet, dans la représentation d'une réalité originale (message dénotatif), celle de l'architecture moderne, le

photographe est partagé entre un traitement (message connotatif) traditionnel, amputant la nouveauté présentée les clichés, ou une nouvelle façon de voir, doublant le message de modernité des images de gratte-ciel.

⁹¹ Ezra Stoller, "Photography and the Language of Architecture", p. 43.

⁹² *Ibid.*, p. 44.

⁹³ *Ibid.*, p. 44.

⁹⁴ Adorno, Theodor. "Fonctionalism" dans Leach, Neil, ed. Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory. London, New York; Routledge. 1997. 409 p. p.13.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁶ Fulford, Robert. "Place Ville-Marie". Dans Canadian Architect, février 1963.

⁹⁷ Ce dernier publié en 1945 L'Ontologie de l'image photographique. En fait, sa pensée peut nous servir de base dans notre lecture des penseurs subséquents puisque Bazin énonce, en toute honnêteté, la perversité du médium photographique, et sa relation particulière de ce dernier avec la réalité, motif qui sera à la base de la pensée de Barthes et de Sontag. Bazin se passionne pour la photographie et le cinéma. Pour lui, l'homme a toujours cherché, par des procédés mimétiques, à cristalliser l'instant présent, à créer une image du réel qui défie la mort, la corruption, la marche inéluctable du temps. L'appareil photographique est pour Bazin l'outil mimétique parfait. Selon lui, de par son procédé reposant uniquement sur une mécanique inorganique et des solutions chimiques, la caméra offre pour la première fois une reproduction de la réalité libre de toute interprétation subjective. L'"objectif" de la caméra est justement objectif, et empêche l'intervention de l'homme dans l'interprétation de la réalité. Alors que les arts précédents répondaient à un besoin spirituel, la copie actuelle du monde par l'oeil de la caméra engendre une réalité parallèle idéale sans fondement superstitieux et dont la destinée temporelle se détache de son original. Bazin admet l'intervention de l'individu dans le choix du sujet et dans l'intention sous-tendant l'acte photographique mais s'attache tout de même à l'aspect infallible de la caméra. Selon lui, nous sommes obligés d'admettre que ce que la caméra présente est vrai, que la caméra ne fait qu'enregistrer quelque chose de réel, et que la photo n'est pas une "re-production" de la réalité mais bien sa "re-présentation". La photo est l'objet lui-même libéré de ses conditions spatiales et temporelles. La photographie ne crée pas l'éternité, comme les autres arts plastiques le font, mais s'occupe plutôt de conserver des moments fugaces que le temps plongera dans l'oubli. Enfin, l'objectif force l'oeil à revoir ses perceptions, à contempler de nouveau une réalité trop bien connue, négligée pour sa familiarité. Le point de vue de Bazin résume plusieurs aspects de la photographie qui seront ré-utilisés par les penseurs des générations suivantes. Le médium photographique est révérend pour son objectivité, sa relation privilégiée avec la réalité qui fait des clichés de véritables symboles, des re-présentations d'un élément existant. Mais nous devons aussi noter la temporalité particulière de l'image photographique qui, selon Bazin, ne confère pas l'éternité aux images mais fige plutôt un instant, embaumant comme un momie la fragilité d'un moment.

⁹⁸ Johanna Drucker, Theorizing Modernism, p. 8.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. Sur Walter Benjamin. Paris : Allia, 1999.
- Adorno, Theodor W. Théorie esthétique. Paris : Klincksieck, 1974. 347 p.
- Arnheim, Rudolph. Picasso's Guernica : the Genesis of a Painting. London : Faber, c1962. 139 p.
- Barthes, Roland. La chambre claire. Note sur la photographie. Paris : Cahiers du cinéma, c1980. 192 p.
- Barthes, Roland. Oeuvres complètes. Paris : Éditions du Seuil, c1993-1995.
- Barthes, Roland. Système de la mode. Paris; Éditions du Seuil, 1983, c1967. 330 p.
- Baudelaire, Charles. Guys : le peintre de la vie moderne. Genève : La Palatine. 1943. 62 p.
- Baudelaire, Charles. Oeuvres complètes. Paris : Éditions Robert Laffont. 1980. 1001 p.
- Bazin, André. Qu'est-ce que le cinéma? Paris : Éditions du Cerf, 1985. 372 p.
- Benjamin, Walter. Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. Paris : Payot, 1982. 286 p.
- Benjamin, Walter. Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages . Paris : Éditions du Cerf, 1989. 974 p., 46 p.
- Benjamin, Walter. Oeuvres. Paris : Gallimard, 2000.
- Benjamin, Walter. Sur l'art et la photographie présentation de Christophe Jouanlanne. Paris : Carré, 1997. 96 p.
- Bland, John et al. "Place Ville Marie". Dans Journal of Royal Architectural Institute of Canada, Février 1963. pp. 46-88.
- Bloch, Ernst, 1885-1977. L'esprit de l'utopie. Paris : Gallimard, 1977. 344 p.
- Busch, Akiko. The Photography of Architecture : Twelve Views. New York : Van Nostrand Reinhold Co., c1987. 233 p.
- Caiger-Smith, Martin. Site Work: Architecture in Photography Since Early Modernism. London: The Photographers' Gallery, 1991. 92 p.
- Caygill, Howard. Walter Benjamin. The Colour of Experience. London, New York; Routledge. 1998. 165 p.
- Chesterman, Lesley. "A dining room with a view. The food doesn't live up to lofty expectations at Altitude 737". Dans The Gazette. 27 novembre 1999.

Doyon, Madeleine. "Telle une rue nouvelle... Une galerie de boutiques rampe sous la Place cruciforme". Dans La Presse. Vendredi 14 septembre 1962.

Drucker, Johanna. Theorizing Modernism: Visual Art and the Critical Tradition. New York; Columbia University Press. 1994. 201 p.

Elwall, Robert. Photography takes command : the camera and British architecture, 1890-1939. London; RIBA Heinz Gallery, 1994.

"Encore! D'ici un an, un immeuble de 13 étages". Dans La Presse. Vendredi 14 septembre 1962.

Eggleston, William. The Democratic Forest. New York : Doubleday, c1989. 176 p.

"Foundation Co. Is Awarded \$60 Mills. Place Ville-Marie". Dans le Daily Commercial News & Building Record. 26 mars. Année manquante.

Frisby, David. Fragments of modernity : theories of modernity in the work of Simmel, Kracauer, and Benjamin. Cambridge, Mass. : MIT Press, 1986. 319 p.

Gedrim, Ronald J. Edward Steichen: Selected Texts and Bibliography. New York: G.K. Hall & Co., 1996. 202 p.

Gilloch, Graeme. Myth and Metropolis : Walter Benjamin and the City. Cambridge, UK : Polity Press, in association with Blackwell Publishers, 1996. ix, 227 p.

Gravenor, Kristian. "How our sky got scraped". Dans Mirror. 23 septembre 1999.

Grenier, Raymond. "Et la Place Ville-Marie est ouverte au public". Dans La Presse. Vendredi 14 septembre 1962.

Gropius, Walter. Apollon dans la démocratie / La nouvelle architecture et le Bauhaus. Bruxelles; La Connaissance S.A., 1969. 159 p.

Hight, Eleanor. Picturing Modernism : Moholy-Nagy and Photography in Weimar Germany. Cambridge, Mass. : MIT Press, c1995. 256 p.

"Inauguration jeudi le 16 septembre à 4 heures". Dans La Presse, Mercredi 12 septembre 1962.

Knott, Leonard L. La Place. Montréal; Rolph, Clark, Stone, Benallack, Limited. 1962. 128 p.

Kracauer, Siegfried. Theory of Film : the Redemption of Physical Reality. London ; Toronto : Oxford University Press, 1965, c1960. xix, 364 p.

"L'Alcan. Huit étages ou... sept acres et quart!". Dans La Presse, Mercredi 12 septembre 1962.

"L'histoire d'un prestigieux essor: la Banque Royale du Canada". Dans La Presse, Mercredi 12 septembre 1962.

Leach, Neil, ed. Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory. London, New York; Routledge. 1997. 409 p.

Le Corbusier. Vers une architecture. Paris: éditions Vincent, Fréal & Cie. 1966. 243 p.

Loos, Adolf. Paroles dans le vide (1897-1900): chroniques écrites à l'occasion de l'exposition viennoise du jubilé (1898), autres chroniques des années 1897-1900 ; Malgré tout (1900-1930) Paris : Éditions Champ libre, 1979. 335p.

"M. William Zeckendorf. 'Le Maître d'oeuvre'". Dans La Presse, Mercredi 12 septembre 1962.

Macdonald, L. Ian. "PVM is city's best corporate address". Dans The Gazette. 10 mars 2000.

Marsolais, Claude V. "Le cruciforme a 35 ans – En 1962, la Place Ville-Marie marquait le développement du nouveau centre-ville et du quartier des affaires de Montréal." Dans La Presse. 12 septembre 1997.

Marx, Karl. Manifeste du parti communiste, Préfaces du "Manifeste" et en annexe Principes du communisme d'Engels / Karl Marx, Friedrich Engels ; introduction de Jean Bruhat ; traduction du Manifeste entièrement revue par Michèle Tailleux. Paris : Editions sociales, c1983. 158 p.

Moholy-Nagy, Laszlo. Vision in motion. Chicago: P. Theobald, c1947. 371 p.

Osborne, Francine et Pierre d'Amour. "Place Ville-Marie n'a plus l'attrait d'il y a 20 ans". Dans La Presse. Vendredi 30 Juillet 1982.

Peritz, Ingrid. "Happy Birthday, PVM – Key Montreal landmark turns 35; heart of underground city beats on." Dans The Gazette. 12 Septembre 1997.

"Place Ville-Marie". Dans Architectural Forum. Février 1963. pp. 74-89.

"Place Ville-Marie; Seven acres in the heart of Montreal undergo redevelopment. Result: distinguished architecture and a new city symbol". Dans Architectural Record, Février 1963. pp. 127-136.

"Place Ville-Marie to be sold, paper says." Dans The Gazette. 3 mars 2000.

"Princess Views Montreal of the Future". Dans le Daily Commercial News and Building Record. Jeudi, le 14 août 1958.

Schoenauer, Norbert et al. "Place Ville Marie". Dans The Canadian Architect, Février 1963. pp. 52-88.

Sontag, Susan. Sur la photographie. Paris : Union générale d'éditions, c1983. 239 p.

Stoller, Ezra. "Photography and the Language of Architecture". Dans Perspecta, The Yale University Architectural Journal, 1963.

"Sur le Mont-Royal, une croix de métal. Sur Dorchester, un gratte-ciel cruciforme." Dans La Presse, Mercredi 12 septembre 1962.

Tard, Louis-Martin. "Le New-Yorkais qui a 'pensé' la Place Ville-Marie – Montréal doit à William Zeckendorf son premier gratte-ciel et l'ébauche de sa vie souterraine." Dans L'Actualité. Février 1992.

“Un Canadien-Français a eu l'idée de ce vaste projet”. Dans La Presse, Mercredi 12 septembre 1962.

“Un immense rideau-relief en aluminium: unique en son genre”. Dans La Presse, Mercredi 12 septembre 1962.

“Une banque où règnent la lumière et l'espace”. Dans La Presse, Mercredi 12 septembre 1962.

Unland, Karen. “The landmark that won't stand still – Place Ville-Marie's 35th birthday present: \$10-million reno to 'stay ahead of the curve’”. Dans Globe&Mail. Le 16 Septembre 1997.

Whelan, Richard. Alfred Stieglitz : A Biography. Boston: Little

Figure 1

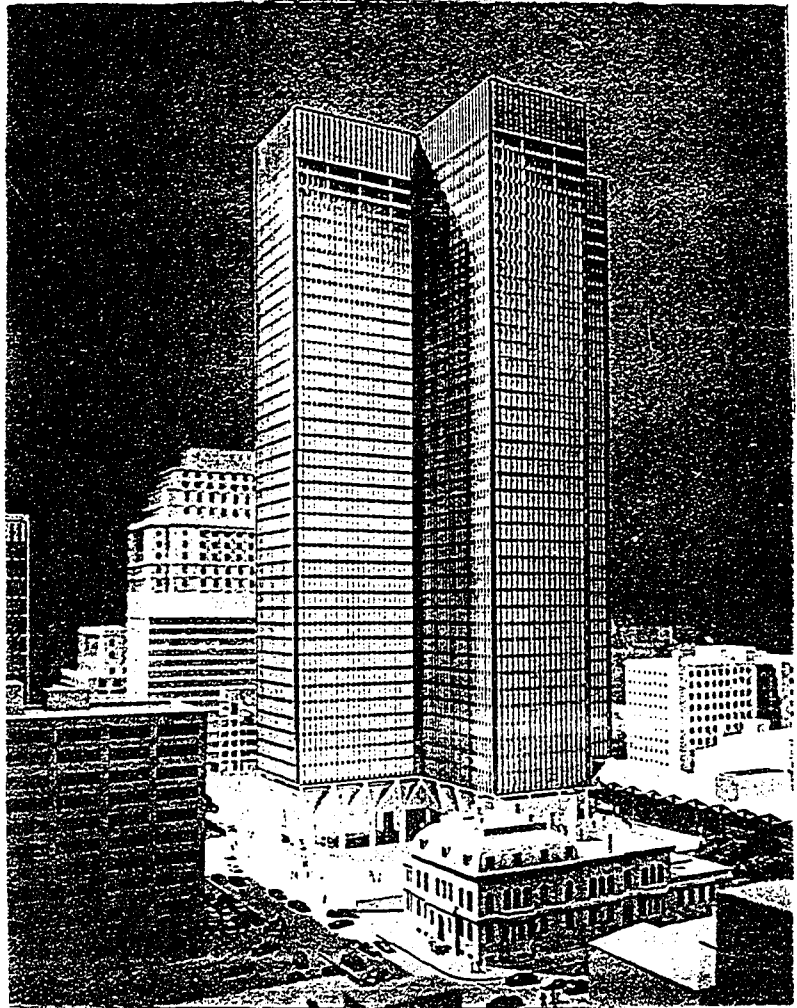


Figure 2

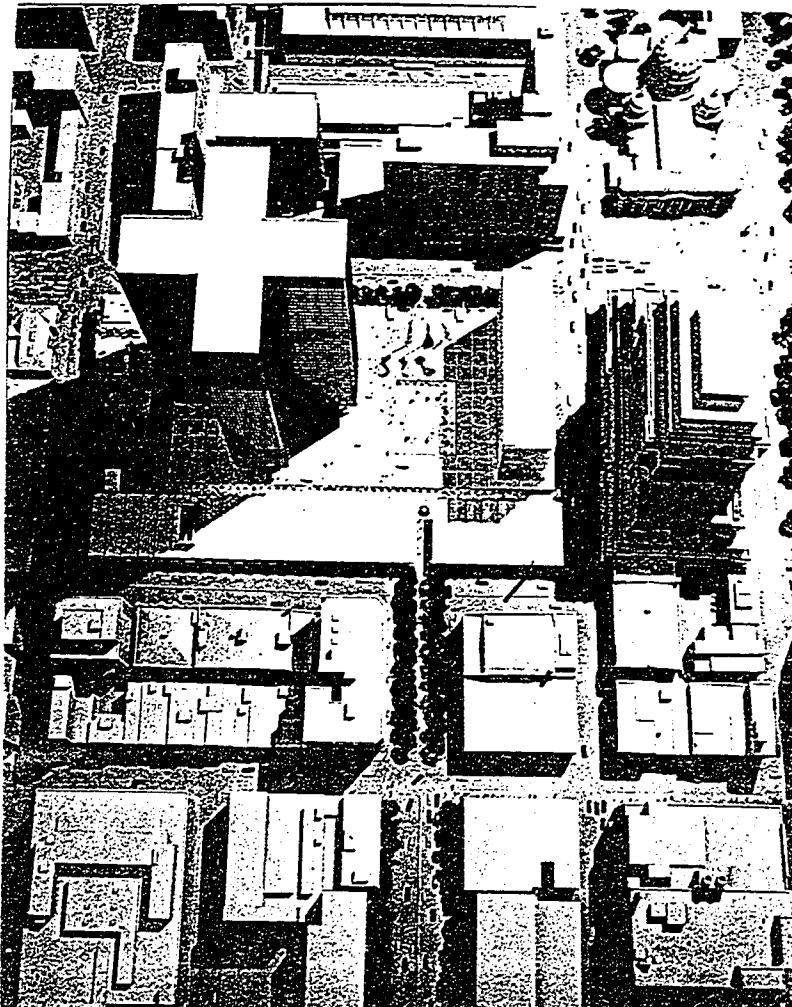


Figure 3

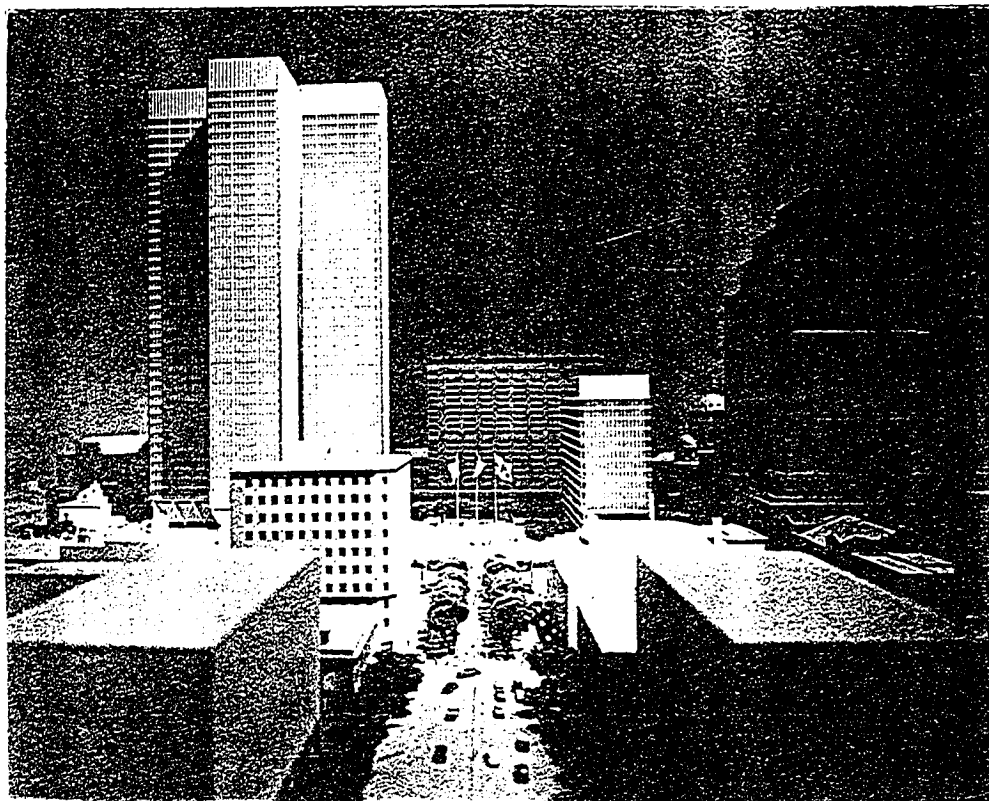


Figure 4



Figure 5



Figure 6

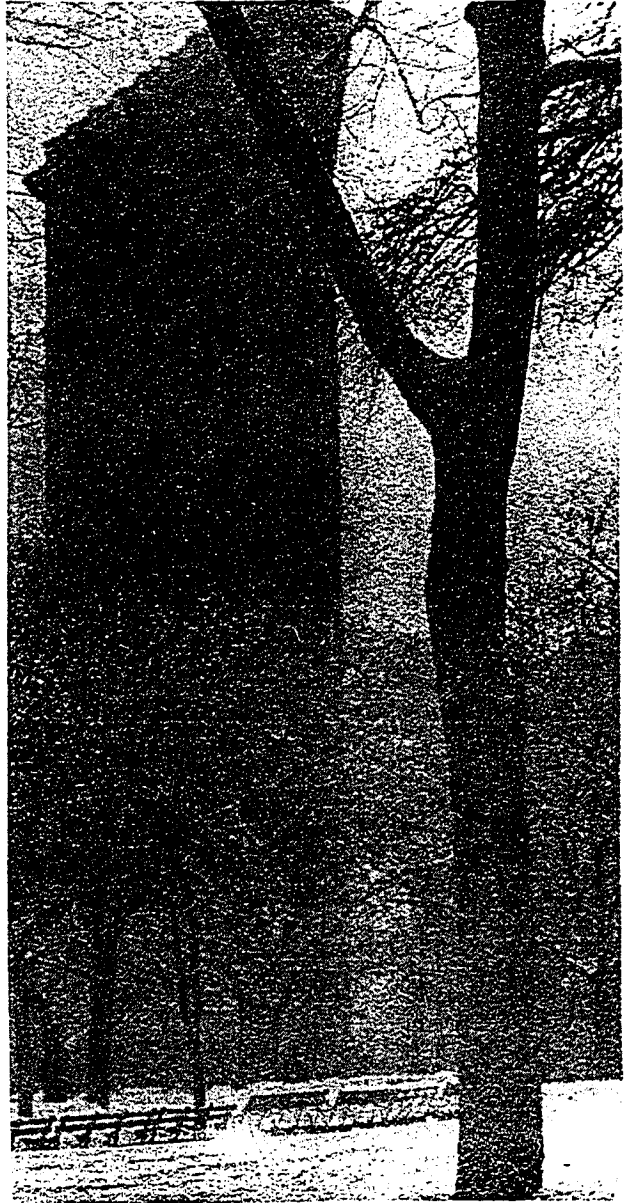


Figure 7

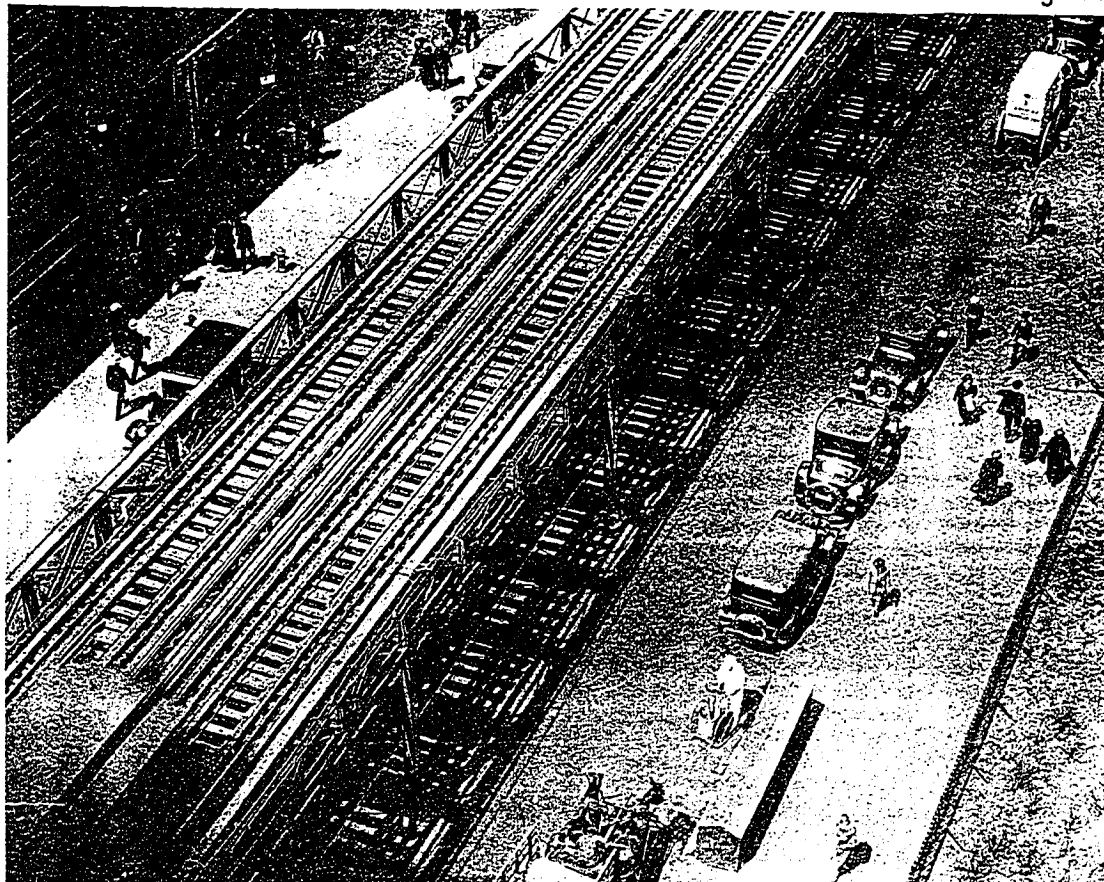


Figure 8

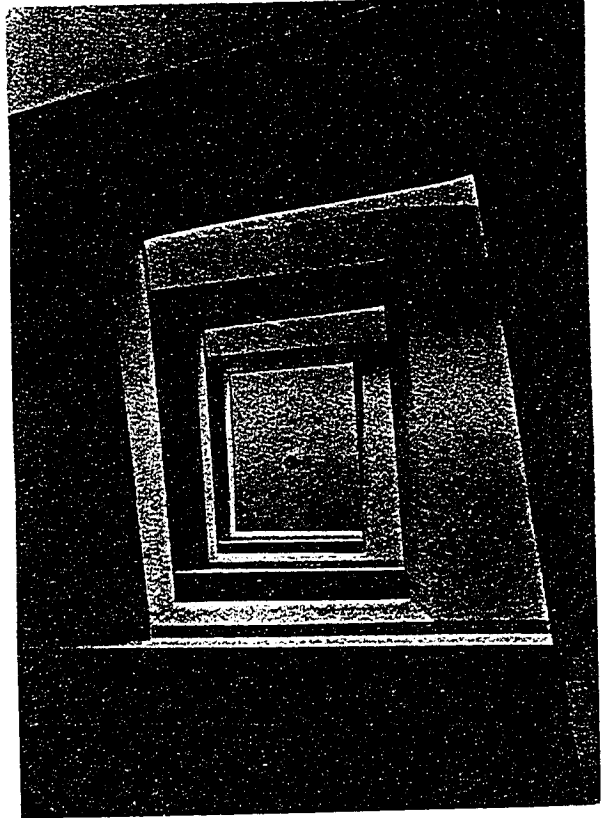


Figure 9

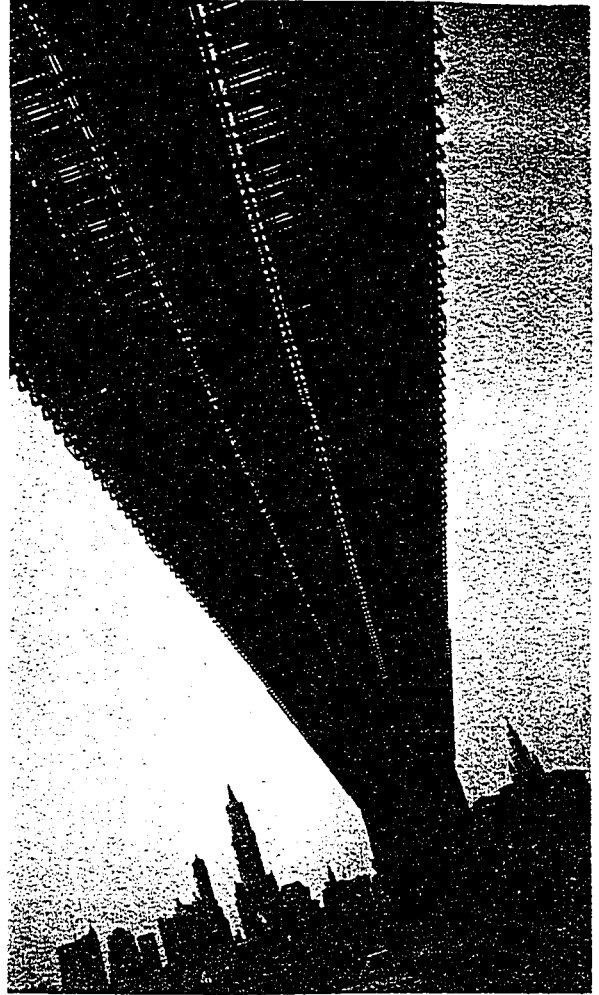


Figure 10

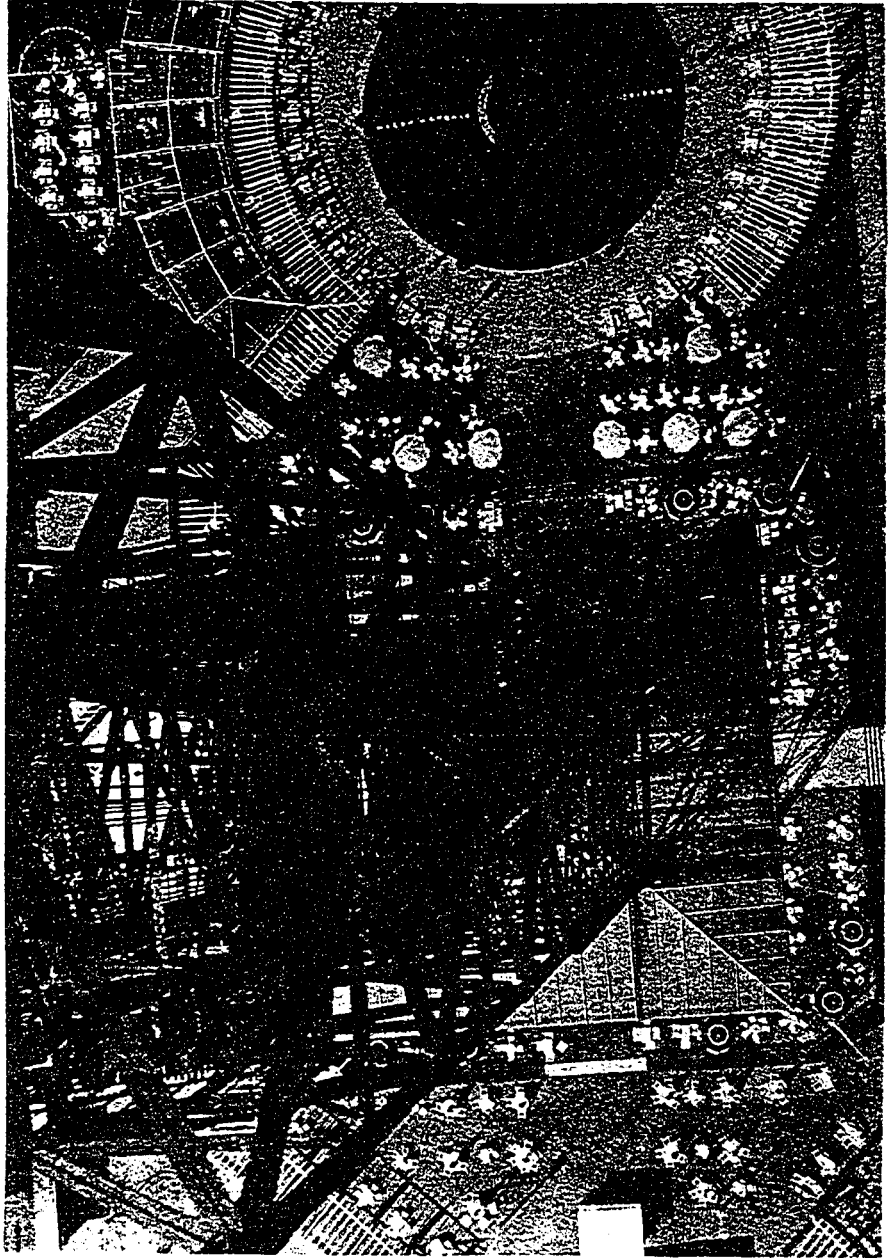


Figure 11

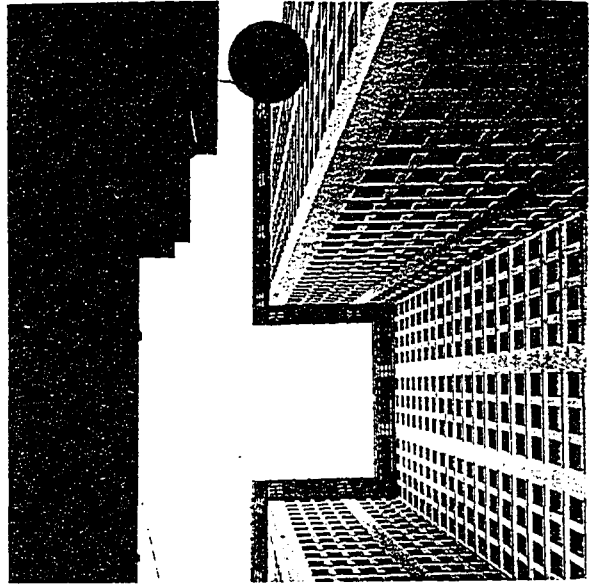


Figure 12



Figure 13



Figure 14

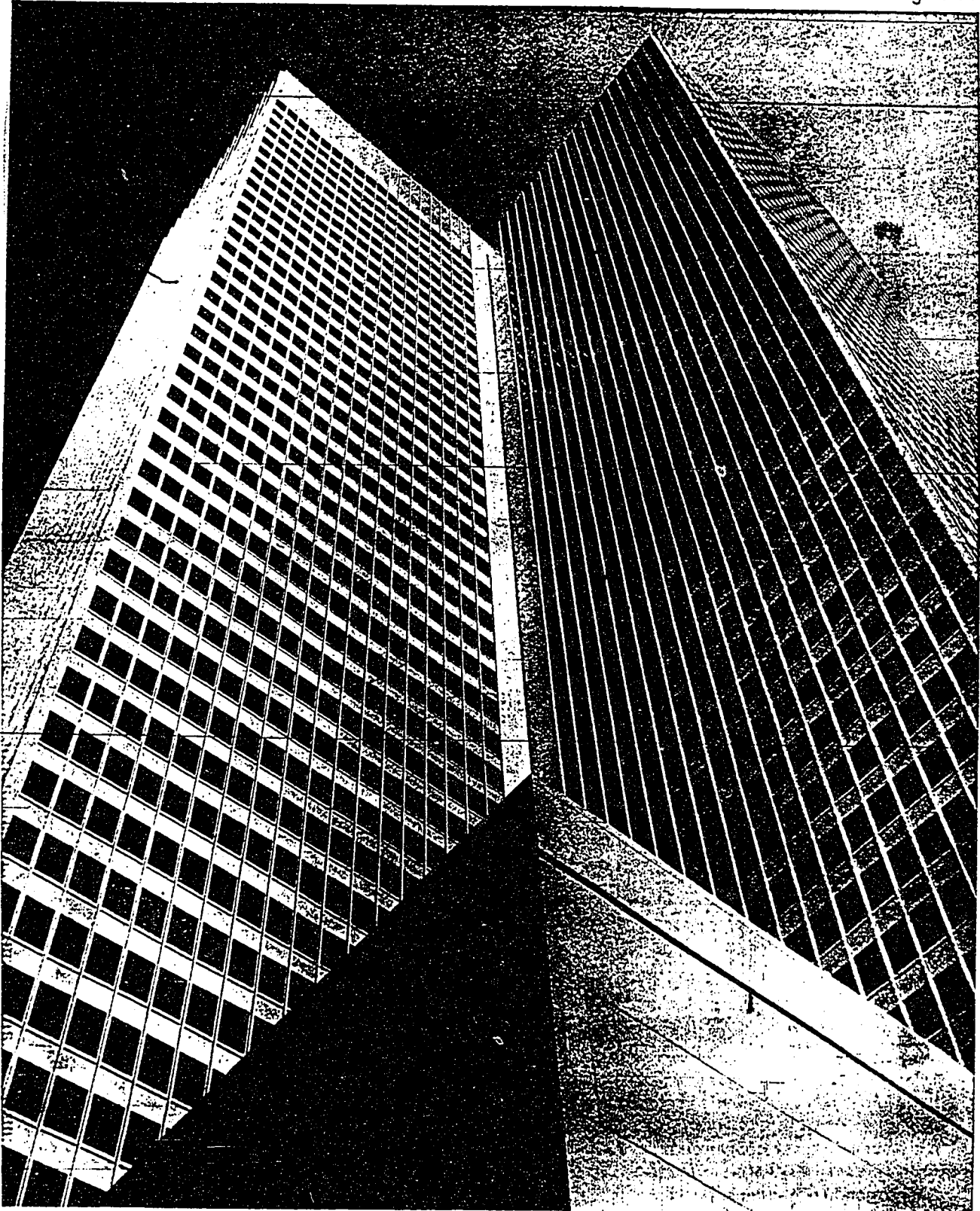


Figure 15

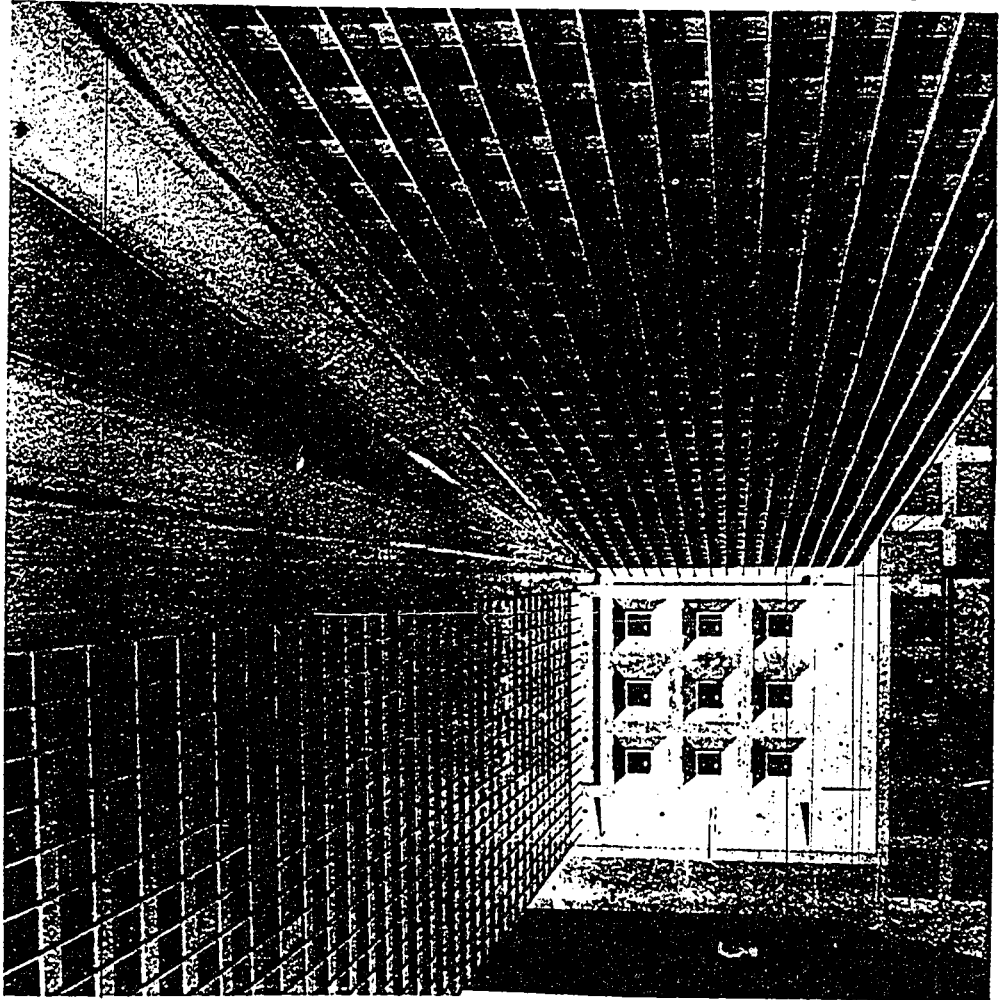


Figure 16



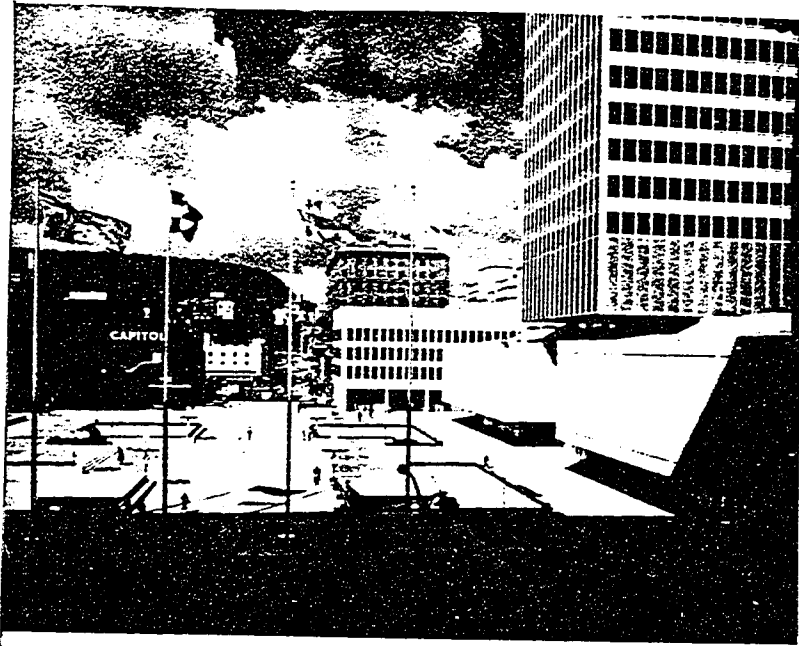


Figure 17a

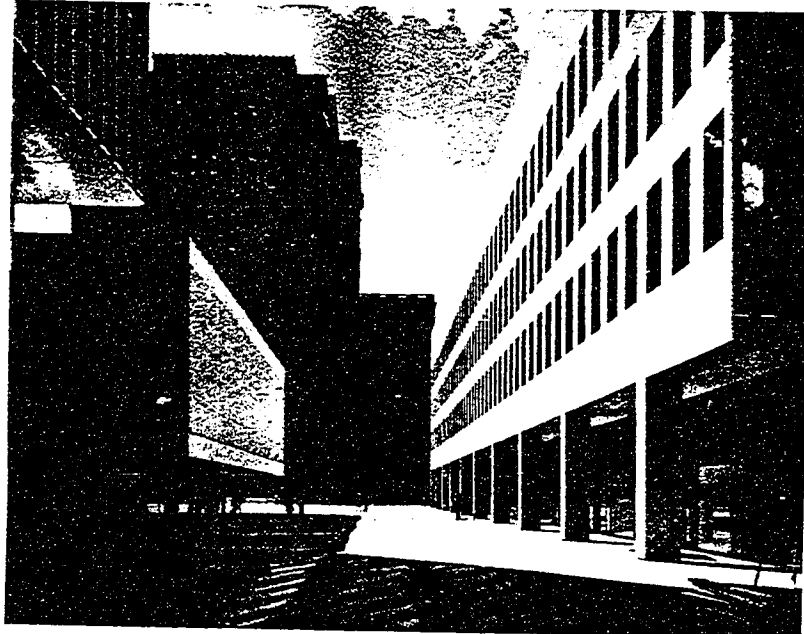


Figure 17b

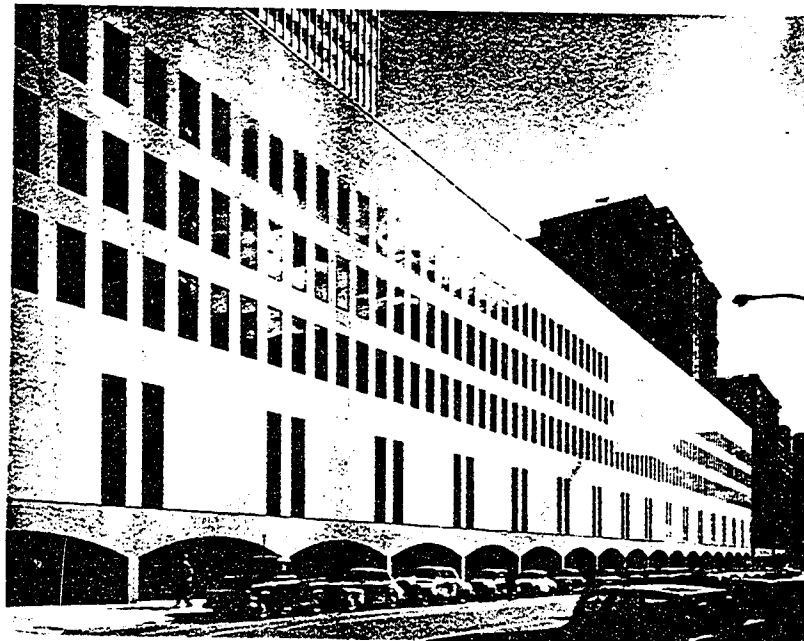


Figure 17c

Figure 18

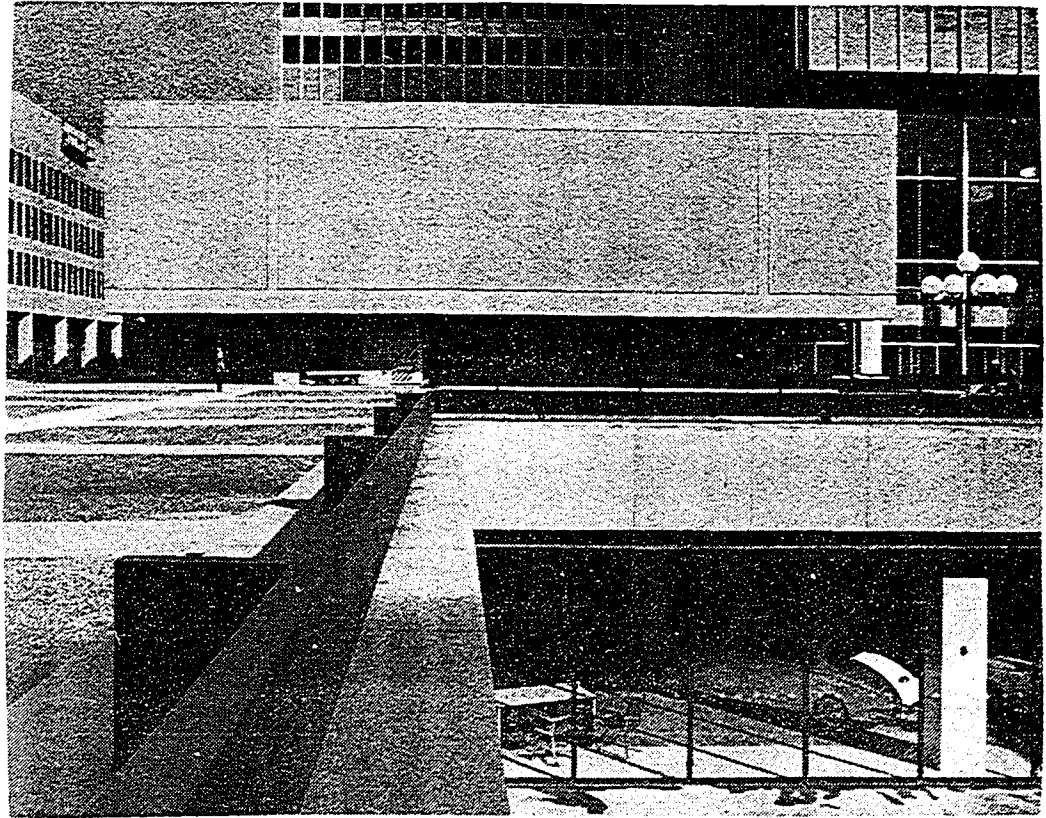


Figure 19

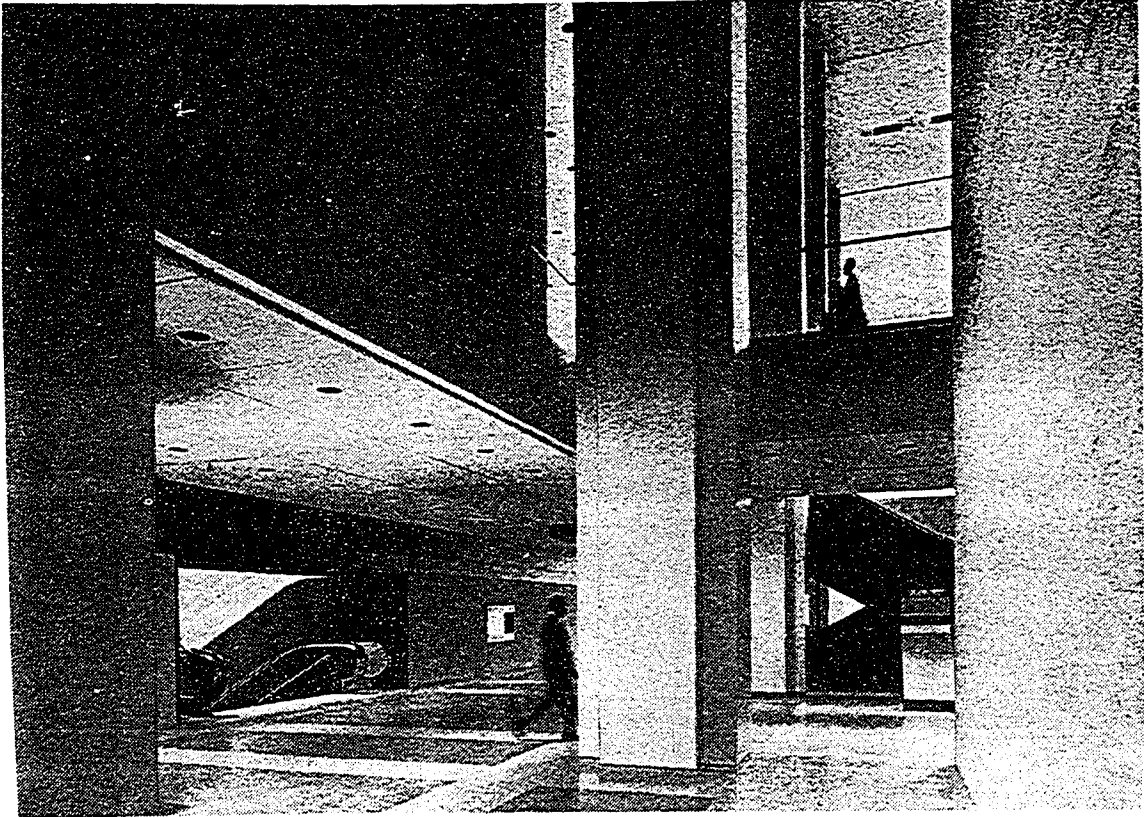


Figure 20



Figure 21

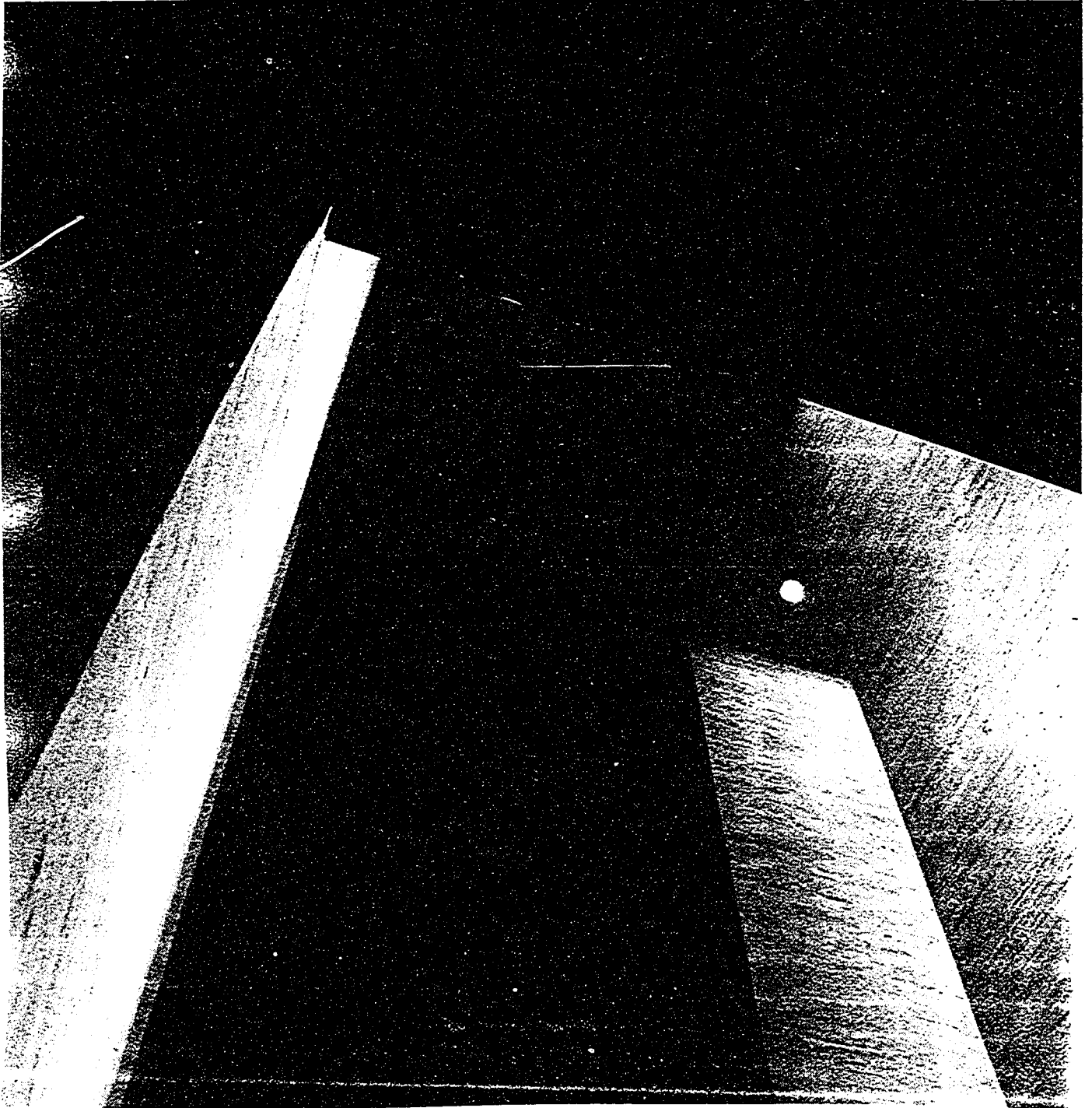


Figure 22



Figure 23



Figure 24



Figure 25



Figure 26

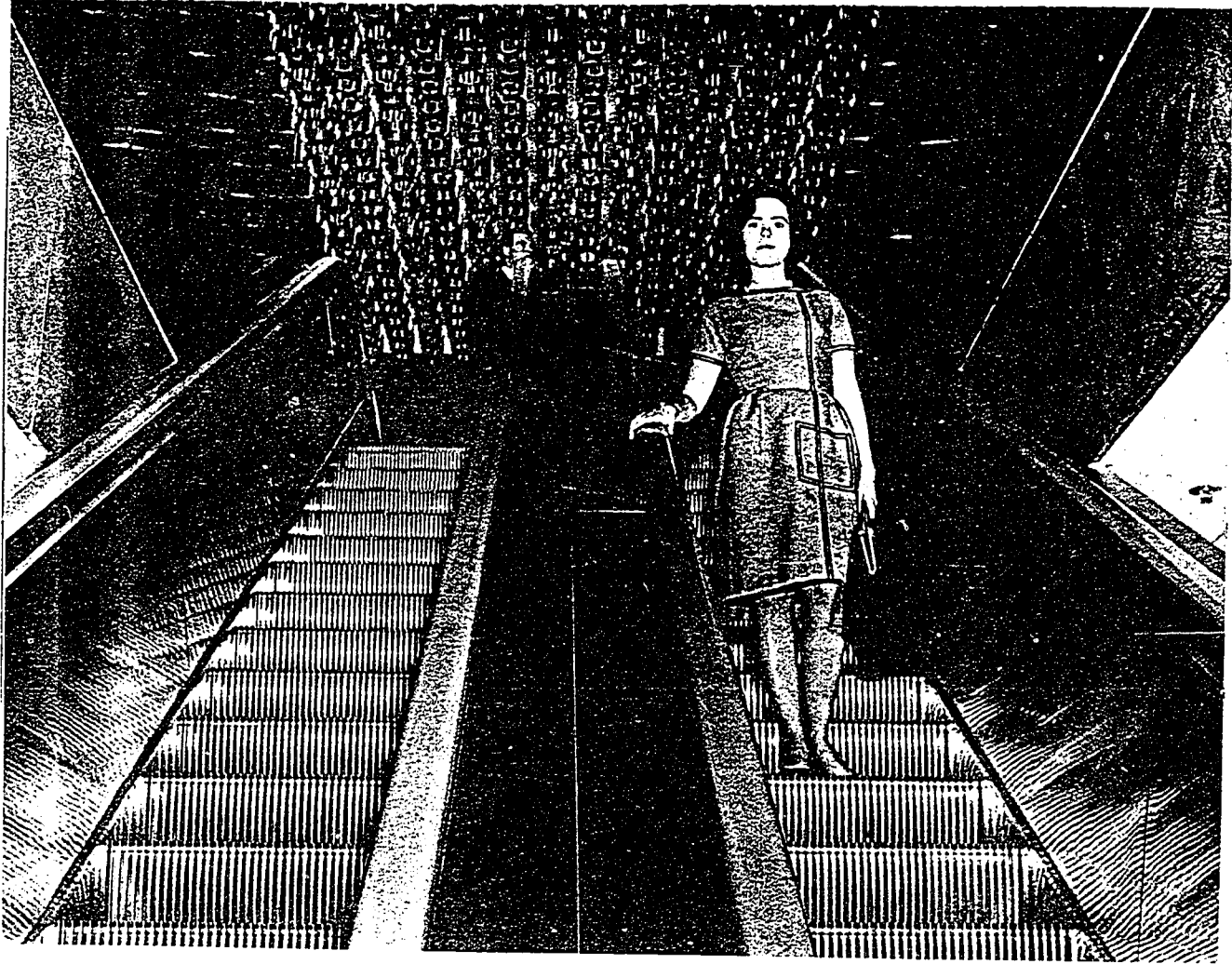


Figure 27



Figure 28

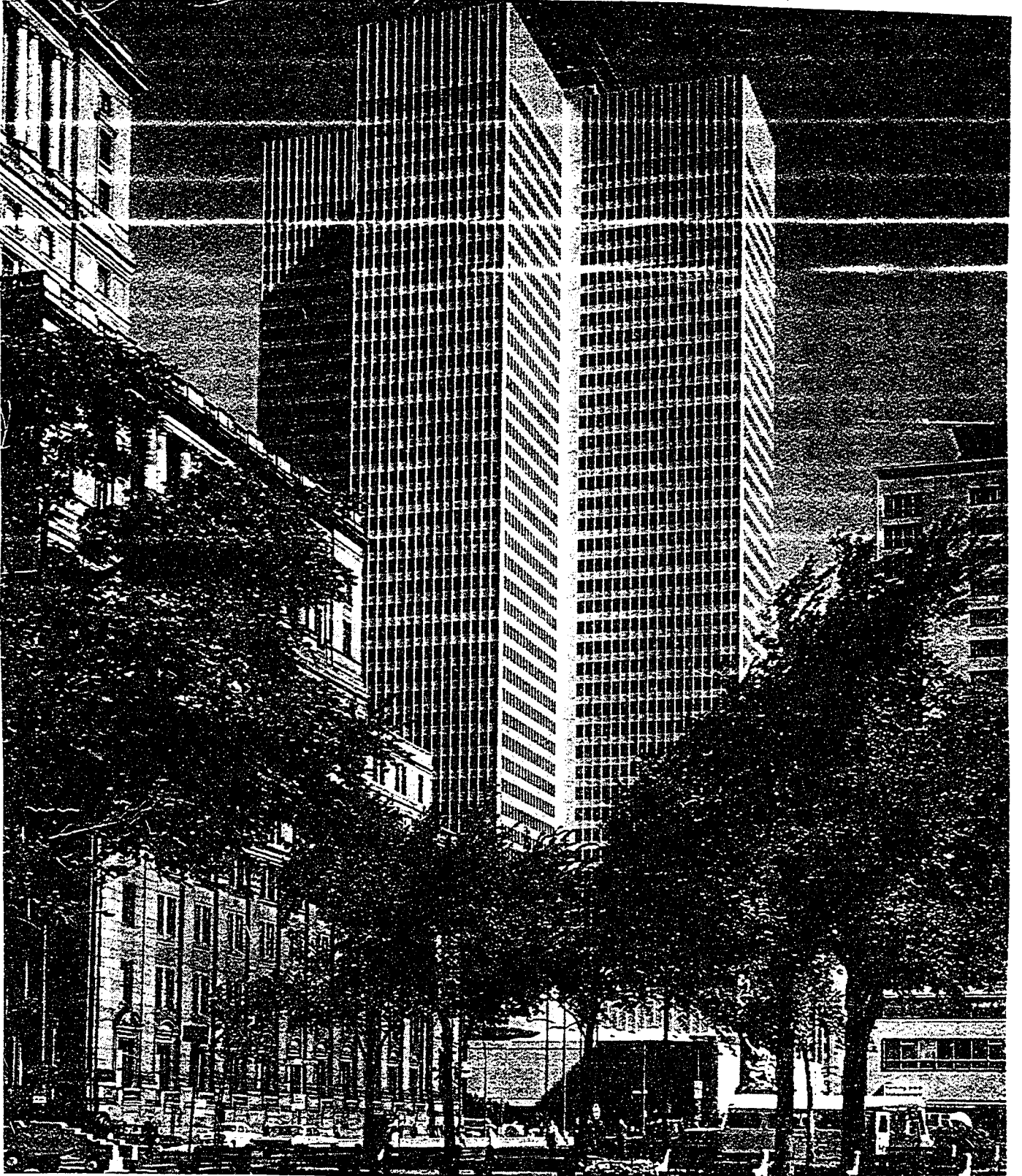
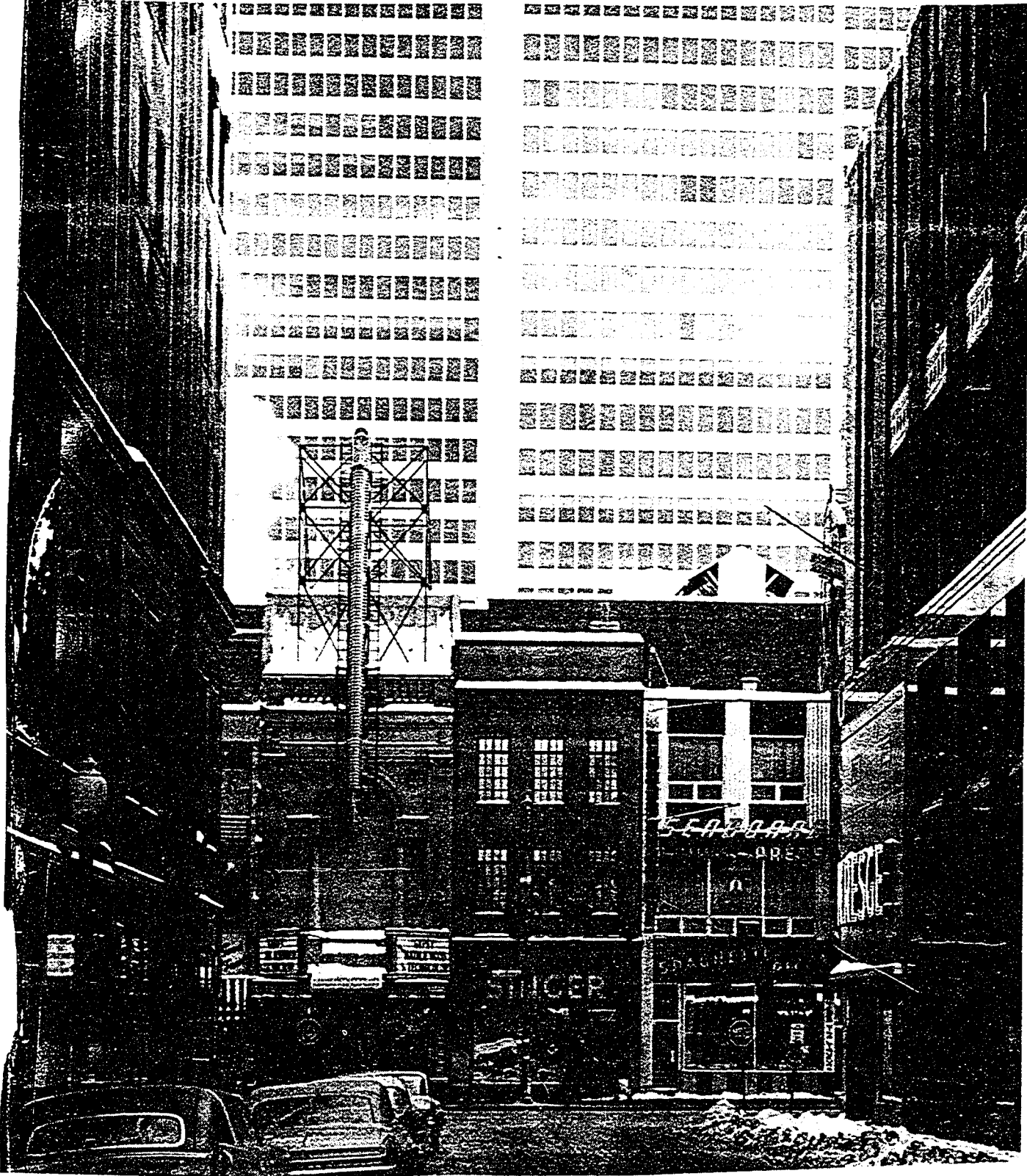


Figure 29



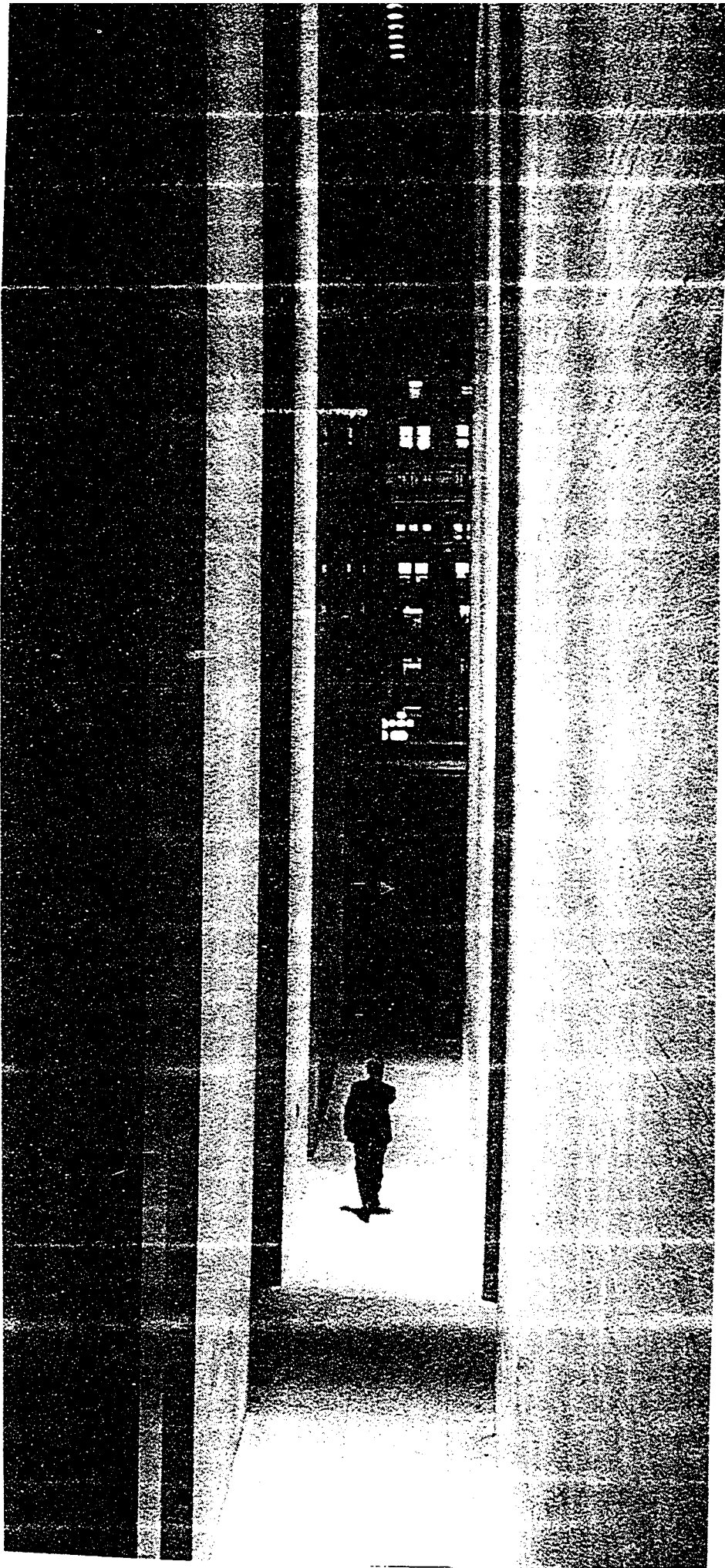
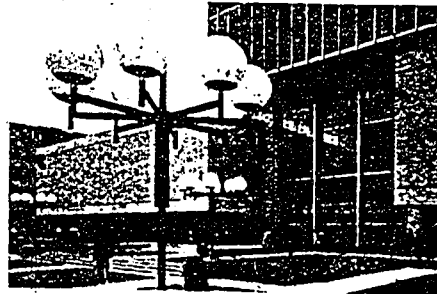
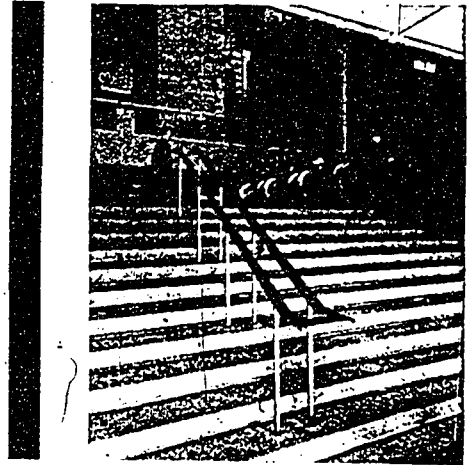
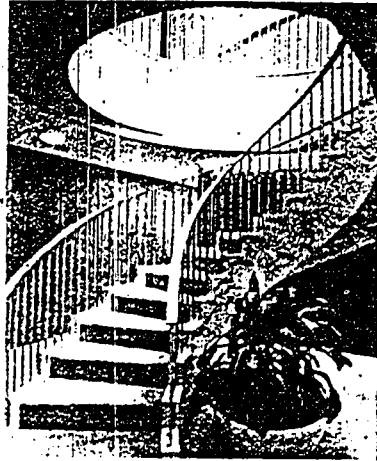


Figure 30

PLACE VILLE MARIE
**ORNAMENTAL METAL
APPLICATIONS THAT
EXPRESS PERSONALITY**



... from the simplest of straight lines to the most complex of curves...

... in aluminum, stainless steel and other metals.

ORNAMENTAL METAL & MACHINE WORKS LTD.

8101 COTE DE LIENNE, MONTREAL *

CANADA'S LARGEST METAL FABRICATORS
FOR THE CONSTRUCTION INDUSTRY

Designers Engineers Fabricators Erectors Installers Finishers

Figure 32



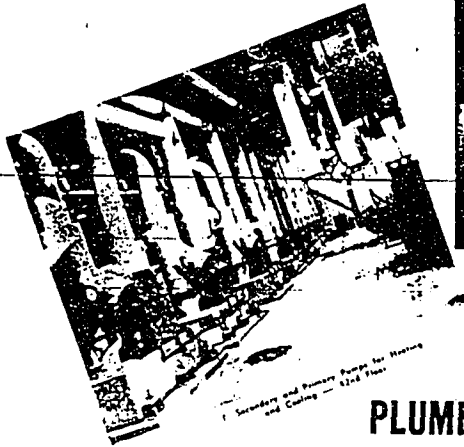
PROMISES TO PREMISES

For years Montreal's centre has been promised a building worthy of the matchless setting... and now the largest office building in the Commonwealth, Place Ville Marie, is being occupied by many of Canada's leading companies. Over two thousand tons of aluminum from Alcan were used in construction of the soaring cruciform... both on the exterior and in the interior of the mighty structure. So it is fitting that Alcan, together with other Aluminum Limited group companies, should have its head offices in this spectacular showcase of some of aluminum's grand uses. We're proud that the promise of aluminum has been converted to the promise of an ever new tomorrow.

ALUMINIUM LIMITED
AND
ALUMINUM COMPANY OF CANADA, LIMITED



F.S. Our 1500 employees are located throughout the Commonwealth of Canada. For more information, contact the Aluminum Company of Canada, 100 King Street West, Toronto, Ontario, Canada M5X 1C5. Telephone: (416) 593-1000. Telex: 250000. Cable: ALUMINUM CANADA.



Secondary and Primary Pumps for Heating and Cooling — 42nd Floor



2. Main Temperature and Control Console — 42nd Floor



1. Main Floor Pump Room — 42nd Floor

PLUMBING HEATING VENTILATION

AIR CONDITIONING REFRIGERATION

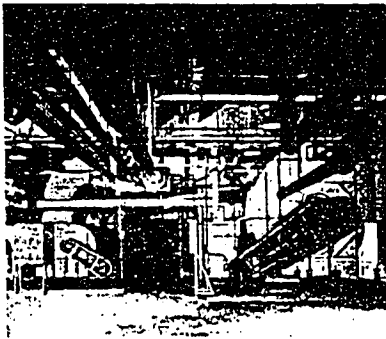
BY

**JOHN COLFORD
CONTRACTING CO. LTD.**

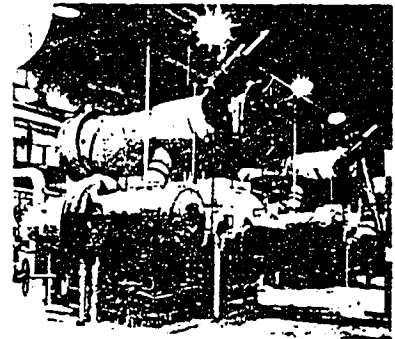
**KERBY SAUNDERS
(CANADA) LTD.**

— A JOINT VENTURE —

MONTREAL — CANADA



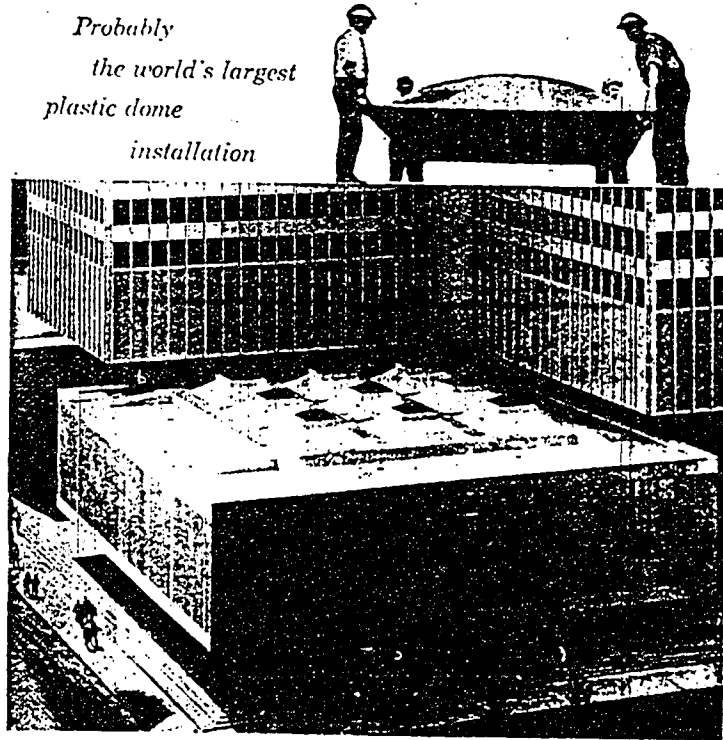
4. Typical Fan Beam



3. Main Refrigeration Machinery — 42nd Floor

Figure 34

*Probably
the world's largest
plastic dome
installation*



Acting under the instructions of I.M. Pei and Associates and Ameck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensohn, Michaud and Sise, we designed and installed 36 double Skydome® acrylic skylights, each 72 square feet, nine to each quadrant of the Royal Bank of Canada Building, Place Ville Marie.

Whether in banking halls, warehouses, factories, schools, religious institutions or dwellings, top-lighting through Skydomes gives greater freedom of design, better lighting, more effective use of space. We invite your enquiry.



A
product
of



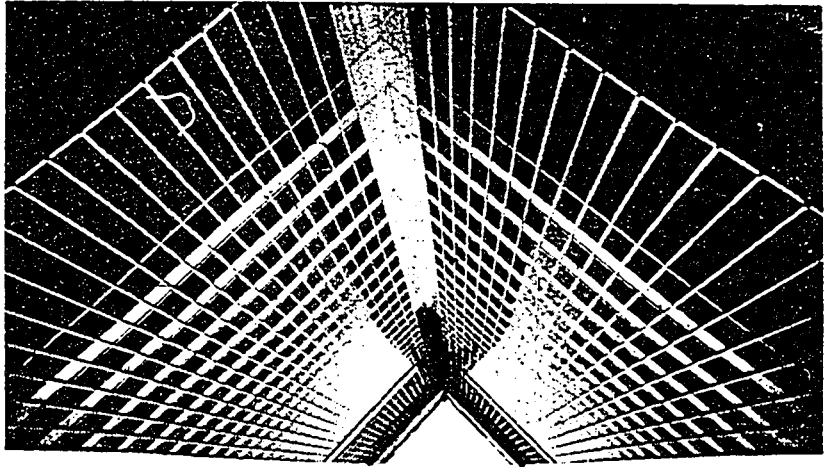
FRANCIS HUGHES & ASSOCIATES INC.

FRANCIS HUGHES	President
PHIL BROWN M. Eng.	Vice President
STANLEY ROWINSKI	Vice President
LEN WILLIAMSON B. Com.	Controller
ARMAND PELLETIER	Vice Manager Architectural Director

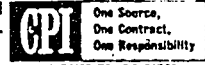
4650 Avenue Saint-Maurice, Montreal 19

261 Somerset Street, West, Ottawa 4

Largest Distributor of Plastic Domes in North America



Curtain call in Place Ville Marie. Cruciform Building, Place Ville Marie, Montreal. Curtain wall by CPI. There's a world of drama in the creation of a building such as this; a cast of thousands, an audience of millions, producers and directors by the score. CPI played a part in this production, supplying and erecting the curtain wall under a single responsibility contract, 600,000 square feet of shimmering aluminum and glass that went up right on cue without a hitch. CPI is proud to have a "Centre Stage" role in many dramatic presentations like Place Ville Marie. Not all productions are on so herculean a scale, but in every case, the inherent dramatic properties of glass and metal are used to striking advantage. As any good director knows, the quality of the cast is important but it's how you use it that makes the difference between a mediocre performance and a resounding success. At CPI, we apply to every project the skill and experience that comes from the successful completion of scores of curtain wall buildings across Canada. When the time comes to put your show on the road, call CPI.



CPI's design office for drawings and erection of the curtain wall of the Place Ville Marie Building is located at 1000 Avenue des Canadiens, Montreal, Quebec H3B 2Y4. CPI's design office for drawings and erection of the curtain wall of the Cruciform Building is located at 1000 Avenue des Canadiens, Montreal, Quebec H3B 2Y4. CPI's design office for drawings and erection of the curtain wall of the Place Ville Marie Building is located at 1000 Avenue des Canadiens, Montreal, Quebec H3B 2Y4. CPI's design office for drawings and erection of the curtain wall of the Cruciform Building is located at 1000 Avenue des Canadiens, Montreal, Quebec H3B 2Y4.

Stelco
helps
a giant
touch
the sky!



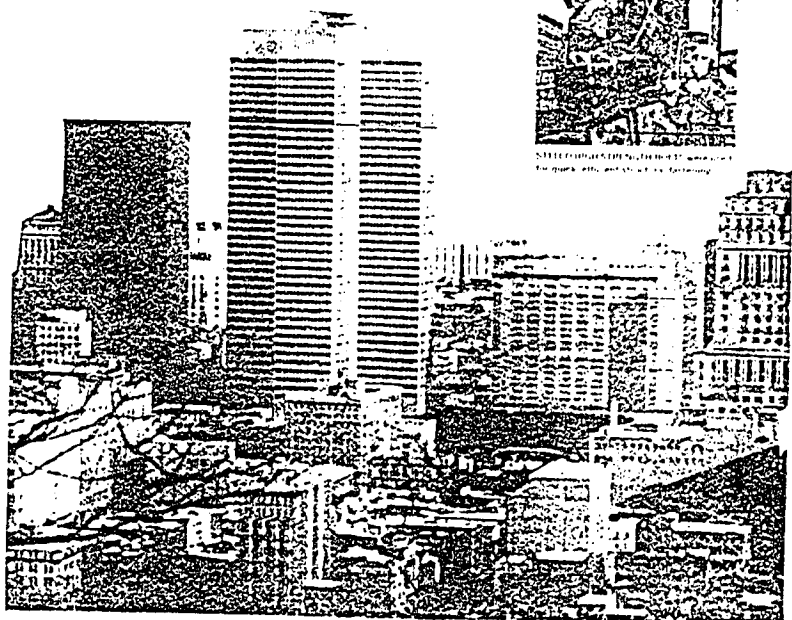
STELCO PLATE used at Place Ville Marie permitted maximum strength and economy in structural members.



STELCO STEEL SHEET permitted the desired strength to weight ratio for these floor slabs.



STELCO PIPE AND STRUCTURAL SHAPES were used for the main steel skeleton of the building.



Place Ville Marie - the largest office building in Canada - is now a dominant feature of the Montreal panorama. Stelco, Canada's foremost producer of steel, is proud to have participated, as a major supplier, in this singular achievement. ■ Stelco products are utilized in construction projects throughout Canada. The versatility, and the economies which steel brings to the construction industry, make steel a major factor in Canada's development and growth.

STELCO THE STEEL COMPANY OF CANADA, LIMITED - Hamilton and Montreal