



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

**L'ORNEMENTATION ARCHITECTURALE ART DECO
A MONTREAL, 1925-40**

Jean-Pierre Duchesne

Mémoire

présenté

au

Département d'histoire de l'art

**comme exigence partielle en vue de l'obtention
du grade de Maîtrise ès Arts (M.A.)**

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

Décembre 1990

© Jean-Pierre Duchesne, 1990



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

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

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

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

ISBN 0-315-64647-0

Canada

RÉSUMÉ

L'ORNEMENTATION ARCHITECTURALE ART DECO

A MONTREAL, 1925-40

Jean-Pierre Duchesne

La période 1925-40 en fut une des plus riches en ce qui concerne l'ornementation architecturale au XXe siècle. Le style Art Déco, introduit en Amérique du Nord au milieu des années 1920, y connut une évolution sans pareil pendant près de deux décennies alors qu'en Europe déjà il perdait toute prédominance. Ce style, qui se voulait avant tout représentatif de son temps et de l'évolution technologique, refléta les aspirations d'un groupe d'artistes à s'identifier à leur époque, leur nation, ses origines culturelles et économiques. La nouvelle ornementation simplifiée, géométrisée, aura été utilisée de façon à accentuer ces attaches culturelles, politiques, économiques et temporelles.

Montréal, semblable à toute grande ville en plein essor de l'Amérique de la première moitié du XXe siècle, connut un important développement du style Art Déco. L'évolution du style y fut entre autres reliée de près aux influences prépondérantes qu'ont eu en Amérique du Nord les développements artistiques européens, le système

d'enseignement de l'architecture transmis par l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, ainsi que l'évolution du style architectural proposé par le gratte-ciel américain. Filtrées et adaptées par les écoles nord-américaines, ces influences ont été intégrées au style Art Déco de ce continent principalement pour répondre à cette structure architecturale nouvelle que fut le gratte-ciel. Intégrée à de nouveaux modèles, ainsi que de plus conventionnels, l'ornementation Art Déco aura été un véritable "outil" de dialogue entre le spectateur et l'architecture, un nouveau vocabulaire à déchiffrer au sein d'un langage connu.

Cette recherche présente d'abord un bref résumé de la transmission du style Art Déco en Amérique du Nord, ses sources et les influences externes et internes qu'il subit. Les deuxième et troisième chapitres tracent le développement particulier au Canada du style Art Déco, qui se fit principalement en fonction d'une recherche d'une illustration 1) d'un certain nationalisme architectural canadien et 2) d'une illustration de la modernité en général en tentant une réconciliation entre la nouvelle technologie et sa puissance économique et une vision universelle d'une nature "sympathique". Le quatrième et dernier chapitre constitue un catalogue sélectif des principaux édifices Art Déco à Montréal ainsi qu'une description de leur ornementation.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont encouragé lors du long processus aboutissant à ce mémoire. De façon particulière, j'aimerais remercier le professeur Jean Bélisle pour son amour communicatif du sujet, le professeur Ellen James pour ses encouragements et son appui constant, ainsi que ma collègue Anne Page pour son soutien moral tout au long de mes années d'études.

Ce mémoire est dédié à mes parents, Pauline et Jean-Michel Duchesne.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES ILLUSTRATIONS	vii
CHAPITRE I. ARCHITECTURE ET ORNEMENTATION ART DECO EN AMERIQUE DU NORD: TRANSMISSION ET DEVELOPPEMENT	1
A. INFLUENCES DE L'EUROPE CENTRALE	2
B. INFLUENCES AMERICAINES	4
C. ELIEL SAARINEN ET LA CHICAGO TRIBUNE TOWER ..	8
D. L'EXPOSITION DES ARTS DECORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES DE PARIS, 1925	12
E. INFLUENCE DE L'ECOLE DES BEAUX-ARTS DE PARIS	23
CHAPITRE II. IDENTIFICATION ET APPARTENANCE A LA NATION	35
A. NAISSANCE DU NATIONALISME ARCHITECTURAL CANADIEN	36
B. JOHN M. LYLE ET LA CREATION D'UNE ARCHITECTURE "CANADIENNE"	42
CHAPITRE III. IDENTIFICATION ET APPARTENANCE A SON TEMPS	53
A. LE DEBAT SUR LA MODERNITE	54
B. LE COMMERCE DE LA MODERNITE	64
CHAPITRE IV. L'ORNEMENTATION ARCHITECTURALE ART DECO A MONTREAL	69
A. ABSTRACTIONS GEOMETRIQUES	72
B. FLORE/FAUNE	82
C. SYMBOLES NARRATIFS	88
D. FIGURE HUMAINE	94
CONCLUSION	105
BIBLIOGRAPHIE	108
CREDITS PHOTOGRAPHIQUES	124
ILLUSTRATIONS	125

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- 1 Poste d'incendie du Quartier Maisonneuve
485, rue Létourneux
Marius Dufresne
1914-15
- 2 Hôtel de Ville de Montréal-Est
11370, rue Notre-Dame est
Raoul Gariépy
1937
- 3 Carton intitulé "Vitrail pour un architecte"
Mauméjeau Frères, longtemps attribué à Ernest Cormier
1927
Collection CCA, Montréal
- 4 Vitrail intitulé "Le Luxe"
Mauméjean Frères
exposé à Paris en 1925
- 5 Pavillon central de l'Université de Montréal
2900, rue Edouard-Montpetit
Ernest Cormier
1927
- 6 Maison Cormier
1418, ave. des Pins ouest
Ernest Cormier
1929-30
- 7 Banque de Nouvelle-Ecosse
8e ave., Calgary
John M. Lyle
1929
- 8 Banque de Nouvelle-Ecosse
8e ave., Calgary
détail de la façade
John M. Lyle
1929
- 9 Banque de Nouvelle-Ecosse
angle Hollis et Princess, Halifax
John M. Lyle
1929
- 10 Banque de Nouvelle-Ecosse
angle Hollis et Princess, Halifax
bas-relief en pierre représentant l'industrie
John M. Lyle, architecte
1929

- 11 Immeuble des National Breweries
990, rue Notre-Dame ouest
Harold L. Fetherstonhaugh
1930
- 12 Immeuble Aldred
507, Place D'Armes
Ernest I. Barott (Barott & Blackader)
1929
- 13 Gare Jean-Talon (à l'origine Park Avenue Station)
5277, rue Hutchison
détail de la façade
Colin Drewitt
1931
- 14 Edifice du Protestant Board of School Commissioners
3460, rue McTavish
J.Cecil McDougall
1932
- 15 Publicité pour la Consumers' Gas Company
parue dans Construction, 24 (9), sept. 1931, p.16
- 16 Ecole Cherrier
511, rue Cherrier
Eugène Larose
1931
- 17 Ecole Cherrier
511, rue Cherrier
détail de la façade
Eugène Larose
1931
- 18 Bain Quintal
1550, rue Dufresne
détail de la façade
J.P. Bastien
1932-33
- 19 Ecole Louis-Hébert
6361, 6e ave., Rosemont
détail de la façade
Charles David
1936
- 20 Garage Gaspard Archambault
2077-2085, rue Sainte-Catherine ouest
détail de la façade
Henri S. Labelle
1929

- 21 Maison Jean-Baptiste Soucy
774, boul Saint-Joseph est
Jean-Baptiste Soucy
1930
- 22 University Tower
1255, rue University
Harold L. Fetherstonhaugh
1929-30
- 23 University Tower
1255, rue University
détail de la façade
Harold L. Fetherstonhaugh
1929-30
- 24 Poste d'incendie no 48
3616, rue Hochelaga
Eugène A. Doucet
1931
- 25 Poste d'incendie no 31
7041, rue Saint-Dominique
Eugène A. Doucet
1931
- 26 Poste d'incendie no 23
523, Place Saint-Henri
Ludger Lemieux
1930
- 27 Marché Atwater
110-154, rue Atwater
Ludger et Paul Lemieux
1932-33
- 28 Marché Saint-Jacques
1125, rue Ontario est
Z. Trudel et J.A. Karch
1931
- 29 Pavillon central de l'Université de Montréal
2900, rue Edouard-Montpetit
détail de la façade
Ernest Cormier
1927
- 30 Pharmacie Montréal
916, rue Sainte-Catherine est
Raoul Gariépy
1934

- 31 Ecole Primaire Supérieure Le Plateau
377, rue Calixa-Lavallée
détail de la façade
Perreault et Gadbois
1930-31
- 32 Immeuble J.O. Gravel
1327, rue Sainte-Catherine ouest
Perreault et Gadbois
1931-32
- 33 Immeuble J.O. Gravel
1327, rue Sainte-Catherine ouest
bandeau décoratif et panneau d'aluminium
Perreault et Gadbois, architectes
1931-32
- 34 Immeuble Aldred
507, Place D'Armes
panneaux d'aluminium
Ernest I. Barott (Barott & Blackader)
1929
- 35 Grand Magasin R. Simpson
577, rue Sainte-Catherine ouest
bandeau décoratif
Chapman & Oxley
1929-30
- 36 Immeuble McDougall & Cowans
500, rue Saint-François-Xavier
bas-relief au-dessus de l'entrée, rue Notre-Dame
J. Cecil McDougall, architecte
1929-30
- 37 Maison Cormier
1418, ave. des Pins ouest
bas-relief au-dessus de la fenêtre en façade
Ernest Cormier
1929-30
- 38 Bas-relief en pierre noire
artiste inconnu, non daté
situé au-dessus de l'entrée de l'immeuble King
275, rue Saint-Antoine ouest
architecte inconnu, construit vers 1885
- 39 Immeuble Geoffrion & Pérodeau
225, rue Notre-Dame ouest
Henri S. Labelle
1930

- 40 Immeuble Desbarats
475, rue de la Gauchetière
détail de la façade
R.D. Brown
1929-30
- 41 Tramways Building
155, rue Saint-Antoine ouest
détail de la façade
Ross & MacDonald
1928-29
- 42 Immeuble Aldred
507, Place D'Armes
détail de la façade, branches de pin
Ernest I. Barott (Barott & Blackader)
1929
- 43 Immeuble Aldred
507, Place D'Armes
détail de la façade, branches de chêne
Ernest I. Barott (Barott & Blackader)
1929
- 44 Immeuble Aldred
507, Place D'Armes
détail de la façade, branches d'érable
Ernest I. Barott (Barott & Blackader)
1929
- 45 Immeuble de la Dominion Oil Cloth & Linoleum Co.
2200, rue Sainte-Catherine est
Hutchison & Wood
1929
- 46 Immeuble de la Dominion Oil Cloth & Linoleum Co.
2200, rue Sainte-Catherine est
détail de l'entrée
Hutchison & Wood
1929
- 47 Immeuble du Montreal Star
231-235, rue Saint-Jacques
détail de la façade
Ross & MacDonald
1929-30
- 48 Immeuble des National Breweries
990, rue Notre-Dame ouest
détail de la façade
Harold L. Fetherstonhaugh
1930

- 49 Immeuble des National Breweries
990, rue Notre-Dame ouest
détail de la face latérale
Harold L. Fetherstonhaugh
1930
- 50 Immeuble des National Breweries
990, rue Notre-Dame ouest
détail des portes
Harold L. Fetherstonhaugh, architecte
1930
- 51 Immeuble Hanson Brothers
255, rue Saint-Jacques
Harold L. Fetherstonhaugh
1928
- 52 Immeuble Hanson Brothers
255, rue Saint-Jacques
détail de l'entrée
Harold L. Fetherstonhaugh
1928
- 53 Marché Saint-Jacques
1125, rue Ontario est
détail de la façade
Z. Trudel et J.A. Karch
1931
- 54 Marché Saint-Jacques
1125, rue Ontario est
détail de la façade
Z. Trudel et J.A. Karch
1931
- 55 Edifice administratif du Jardin botanique de Montréal
4101-4601, rue Sherbrooke est
Lucien F. Kéroack
1932-33
- 56 Edifice du Protestant Board of School Commissioners
3460, rue McTavish
détail de la façade
J.Cecil McDougall
1932
- 57 Ecole Notre-Dame-de-la-Défense
6841, rue Henri-Julien
bas-relief
Eugène Larose, architecte
1933

- 58 Ecole Notre-Dame-de-la-Défense
6841, rue Henri-Julien
bas-relief
Eugène Larose, architecte
1933
- 59 Eglise du Saint-Esprit
2851, rue Masson
J.E.C. Daoust
1931
- 60 Eglise du Saint-Esprit
2851, rue Masson
détail de la façade
J.E.C. Daoust
1931
- 61 Pavillon central de l'Université de Montréal
2900, rue Edouard-Montpetit
cour principale avec urne ornementale
Ernest Cormier
1927
- 62 Garage Gaspard Archambault
2077-2085, rue Sainte-Catherine ouest
bas-relief en pierre
Henri S. Labelle, architecte
1929
- 63 Théâtre Château
6956, rue Saint-Denis
détail de la façade
René Charbonneau, architecte
1931
- 64 Théâtre Château
6956, rue Saint-Denis
bandeau décoratif
René Charbonneau, architecte
1931
- 65 Children's Memorial Hospital
2300, rue Tupper
bas-relief en pierre
J. Cecil McDougall, architecte
1931-32
- 66 Pharmacie Montréal
916, rue Sainte-Catherine est
détail de la façade
Raoul Gariépy
1934

- 67 Immeuble de la Jones Heward
249-251, rue Saint-Jacques
détail des portes
N.I. Chipman, architecte
1929
- 68 Immeuble de la Jones Heward
249-251, rue Saint-Jacques
détail des portes
N.I. Chipman, architecte
1929
- 69 Poste d'incendie no 10
1684, boul. de Maisonneuve ouest
bas-relief en pierre
Shorey & Ritchie, architectes
1931
- 70 Maison Cormier
1418, ave. des Pins ouest
bas-relief au-dessus de la porte d'entrée
Ernest Cormier
1929-30
- 71 Ecole Notre-Dame-de-la-Défense
6841, rue Henri-Julien
bas-relief
Eugène Larose, architecte
1933
- 72 Ecole Notre-Dame-de-la-Défense
6841, rue Henri-Julien
bas-relief
Eugène Larose, architecte
1933
- 73 a-b Ecole Louis-Hébert
6361, 6e ave., Rosemont
Bas-reliefs, a) Marie Rollet
b) Louis Hébert
Alice Nolin
1936 (?)
- 74 a-b-c Bain Quintal
1550, rue Dufresne
bas-reliefs
J.P. Bastien, architecte
1932-33

- 75 Théâtre Château
6956, rue Saint-Denis
détail de la façade
René Charbonneau, architecte
1931
- 76 a-b Poste d'incendie no 23
523, Place Saint-Henri
bas-reliefs, a) policier
b) pompier
Ludger Lemieux, architecte
1930
- 77 Poste d'incendie no 23
523, Place Saint-Henri
bas-relief, pompier
Ludger Lemieux, architecte
1930
- 78 a-b-c Poste d'incendie no 23
523, Place Saint-Henri
bas-reliefs, a) voleur avec lampe de poche
b) voleur derrière les barreaux
c) voleur avec revolver
Ludger Lemieux, architecte
1930
- 79 Edifice administratif du Jardin botanique de Montréal
4101-4601, rue Sherbrooke est
bas-reliefs peints, attribués à Henri Hébert
Lucien F. Kéroack, architecte
1932-33
- 80 Edifice administratif du Jardin botanique de Montréal
4101-4601, rue Sherbrooke est
bas-relief "REINE DES PRES, DIS-MOI LA VERITE"
Henri Hébert
1932-33
- 81 a-b-c Immeuble McDougall & Cowans
500, rue Saint-François-Xavier
bas-reliefs en pierre, a) le Travail
b) l'Abondance
c) la Finance
Henri Hébert
1929-30
- 82 a-b Children's Memorial Hospital
2300, rue Tupper
bas-reliefs en pierre
Henri Hébert
1931-32

83 a-b bas-reliefs en pierre, a) l'électricité
b) les ondes radio
artiste inconnu, non daté
situé au-dessus de l'entrée de l'immeuble King
275, rue Saint-Antoine ouest
architecte inconnu, construit vers 1885

CHAP. I ARCHITECTURE ET ORNEMENTATION ART DECO EN AMERIQUE
DU NORD: TRANSMISSION ET DEVELOPPEMENT

L'histoire de l'architecture canadienne du XXe siècle est reliée de près à celle des Etats-Unis. Au début des années 1920, l'Europe exerça une influence prépondérante sur toute l'Amérique du Nord; le Canada, sans n'être qu'un simple imitateur, vit son architecture évoluer parallèlement à celle de son voisin américain.

Au cours du premier quart du XXe siècle, l'architecture passa à travers une période de changements de grande envergure. La tradition du "pastiche", consistant en un extérieur de style historique appliqué à une structure issue d'une technologie moderne, fut de plus en plus contestée pour être finalement rejetée par les adeptes d'un style plus "moderne" qui répondrait plus adéquatement aux besoins de l'époque. L'architecture Art Déco commença ainsi à se développer au début des années 1920 dans un milieu confus, sans règles. Le style se développa rapidement au milieu des années 1920, profitant de la croissance économique, survécut à la dépression et disparut peu à peu au début des années 1940. Contrairement au style International qui prônait une architecture dénudée de toute ornementation, l'architecture Art Déco accentua l'importance d'intégrer ornementation et fonction. Une simplification et géométrisation des formes se fit parallèlement à l'élimination de ce qui était considéré

comme une ornementation superflue. Le style Art Déco se développa dans le respect de la tradition architecturale et tout en se voulant moderne - pour cela il rejeta l'ornementation historisante - il ne rejeta pas les principes de base de cette même architecture traditionnelle. Le style se développa au Canada au sein de deux tendances distinctes: la recherche d'une architecture moderne mais non radicale qui serait le reflet de son temps, et la recherche d'une architecture tout aussi moderne mais qui tenterait d'abord et avant tout d'exprimer un caractère national.

A. INFLUENCES DE L'EUROPE CENTRALE

Bien qu'issu de différents milieux artistiques européens, il est possible de retracer les sources les plus évidentes du style Art Déco dans l'Autriche du début du siècle. La fondation par Joseph Hoffman et Koloman Moser en 1903 des Wiener Werkstätte, ces ateliers viennois où travaillèrent entre autres Gustav Klimt, Otto Wagner et Adolf Loos, constitua la pierre angulaire de la création d'un style qui allait évoluer et influencer profondément le développement de l'Art Déco en Europe et aux Etats-Unis. L'école de la "Wiener Sezession", baptisée ainsi en fonction de la rupture qu'elle encourageait avec le milieu artistique établi, produisit des objets et des équipements mobiliers à la fois raffinés, dépouillés et fonctionnels. Leurs lignes géométriques

simplifiées, accentuées par une ornementation répétitive localisée et l'utilisation de matériaux riches, en firent de véritables précurseurs du style Art Déco.

Joseph Hoffmann fut l'un des principaux représentants de cette école et le Palais Stoclet, qu'il construisit à Bruxelles en 1905, constitua une oeuvre qui possédait déjà toutes les caractéristiques du style Art Déco: volumes géométriques cubiques simples et dénudés, ornementation géométrique linéaire et répétitive localisée, sculpture architecturale figurative stylisée d'aspect monumental. Cette oeuvre précoce d'un style encore inconnu en Amérique n'aura exercé une influence indirecte qu'à travers l'exportation sur le continent américain des idées de l'école viennoise, près de vingt ans après sa création.

Ce n'est effectivement qu'en 1921 que l'architecte autrichien Joseph Urban, qui émigra aux Etats-Unis en 1911, organisa à Chicago une exposition d'objets réalisés dans les ateliers viennois. Puis il ouvrit à New York en 1922 une "succursale" des ateliers de l'école sécessionniste de Vienne. L'exposition permanente d'objets et décors de l'école de Vienne se révéla déterminante dans le développement du mouvement Art Déco en Amérique.¹ Urban construisit à New

1. E. Weber, Art Deco in North America, Londres: Bison Books, 1985, p. 8.

York en 1926 le Ziegfeld Theatre qui, de par sa façade très ornementée représentant un épisode théâtral, devint le prototype de ces théâtres et cinémas fastueux caractéristiques du style Art Déco nord-américain.²

L'influence directe des courants artistiques d'Europe centrale, combinée aux répercussions de l'Exposition Universelle des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris en 1925, enclencha la vague Art Déco qui allait déferler sur l'Amérique du Nord et s'associer au premier "style" architectural alors considéré comme étant vraiment américain, celui proposé par le gratte-ciel moderne.

B. INFLUENCES AMERICAINES

Le style Art Déco américain ne s'est pas développé qu'à partir d'influences européennes. L'architecte Louis Sullivan développa, vers la fin du XIXe siècle à Chicago, ce qui allait devenir pour près de trois décennies une tradition de l'architecture des gratte-ciel en Amérique du Nord, tradition qui influença l'établissement du style Art Déco. Dans son essai The Tall Office Building Artistically Considered (1896), Sullivan prône l'utilisation d'une ornementation sobre et originale, contraire aux pastiches alors traditionnellement

2. P. Cabanne, Encyclopédie Art Déco, Paris: Editions Aimery Somogy, 1986, p. 142.

utilisés sans discernement, ainsi que l'établissement d'un nouveau type d'expression architecturale en fonction d'une nouvelle technologie, constituant de ce fait une des premières tentatives de créer une architecture typiquement américaine.³ L'édifice de la National Farmer's Bank, construit par Sullivan à Owatonna au Minnesota en 1908, peut être considéré comme un véritable prototype du style d'ornementation Art Déco⁴: éléments décoratifs sobres et localisés, utilisant des matériaux tels que la brique en arrangements réguliers et répétitifs. Sullivan croyait en une architecture "organique" animée par l'expression de sa fonction à travers une nouvelle formulation ornementale et structurelle. L'identification presque physionomique qu'il donna au gratte-ciel séparé en trois parties, soit la base, le corps central et le haut, réfère à un système vivant dont l'ornementation organique accentue et soutient le caractère. Cette analogie entre le gratte-ciel, sa structure, son ornementation et un système vivant est devenue étroitement liée au style Art Déco qui mit en évidence et défendit la relation entre l'édifice et son revêtement extérieur, sa "peau", et son ornementation, ses "vêtements". Cette analogie était d'ailleurs très répandue en Amérique et en Europe. L'architecte britannique Alfred C. Bossom fit un résumé, publié en 1926 dans The American

3. A. Duncan, American Art Deco, New York: Harry N. Abrams, 1986, p. 146.

4. WEBER, p. 17.

Architect, des cinquante dernières années de progrès vers l'établissement d'une architecture typiquement américaine dans lequel il précise:

An American skyscraper is like a human being in its organization... It has its skeleton of steel; its arteries through which course heat; its soil pipes for the elimination of its wastes; its veins which supply its water; its tingling electric nerves of sensation and communication, such as its cables for its telephones; its circulatory system; its ventilating plant or lungs for air; its batteries of elevators which make possible the stream of pulsing life. It has in its outer walls of masonry the muscles and last of all, its clothes, on which are its details of decoration and adornment.⁵

Frank Lloyd Wright, qui fut disciple de Sullivan, développa également très tôt un style "géométrisé" qui se rapprocha du style Art Déco dans sa recherche d'une intégration de l'ornementation à la fonction structurelle de l'édifice. Les résidences qu'il construisit à Hollywood au début du siècle ainsi que les Midway Gardens de Chicago, conçus en 1914, présentent cette combinaison particulière d'une ornementation

-
5. A.C. Bosson, "Fifty Year's Progress Toward an American Style in Architecture", The American Architect, 129 (2488), janv. 1926, pp. 47-48.

Dans un autre ordre d'idée, l'architecte Ernest Cormier établit également dès 1924 dans son cours d'architecture pour ingénieurs une analogie entre le corps humain et un édifice lorsqu'il parle de l'importance de la symétrie: "La symétrie d'un édifice lui donne, en quelque sorte, la personnalité d'une créature organisée, une simplicité d'aspect qui fait de ses parties complexes un corps organisé et, en quelque sorte, parfait." (E. Cormier, "Cours d'architecture à l'usage des ingénieurs", (polycopié distribué aux étudiants de l'Ecole polytechnique), Montréal: Archives du CCA, fonds E. Cormier, ARV-2/A-2, s.d. [après 1925], n.p.)

texturée créée principalement par une répétition de motifs géométriques. L'imbrication des formes spatiales cubiques des Midway Gardens constitue un ensemble architectural ne se détachant du futur style Art Déco que par son horizontalité marquée, alors que les éléments essentiels de combinaison de formes géométriques simples et l'emploi d'une décoration répétitive abstraite sont déjà présents.⁶ L'influence de Wright ne tarda pas à se propager puisque déjà en 1914-15 l'ingénieur-architecte montréalais Marius Dufresne s'inspirait du principe de la "boîte éclatée", élaboré par Wright, pour le poste d'incendie du quartier Maisonneuve (485, rue Létourneux). (ill.1) Wright fut également l'un des premiers en Amérique à adapter dans une architecture personnelle et non "historique" des éléments décoratifs empruntés aux civilisations pré-colombiennes du continent américain; emprunts qui devinrent caractéristiques de certains développements régionaux de l'Art Déco.⁷ Étrangement, la critique américaine fut lente à reconnaître l'originalité et la "modernité" de l'oeuvre de Wright et ce sont d'abord les européens, allemands et hollandais en particulier, qui surent

6. D. Vlack, Art Deco Architecture in New York, 1920 to 1940, New York: Harper & Row, 1974, pp. 30-31.

7. Voir l'article de Dimitri Tselos, "Frank Lloyd Wright and World Architecture", JSAH, 28 (1), mars 1969, pp. 58-72.

dès 1910 apprécier ses innovations à travers les publications Wasmuth.⁸

C. ELIEL SAARINEN ET LA CHICAGO TRIBUNE TOWER

La première manifestation concrète d'une recherche nouvelle et radicale par rapport aux styles historiques à être exposée en sol américain fut paradoxalement l'oeuvre d'un étranger, le finlandais Eliel Saarinen. Architecte réputé dans son pays d'origine, Saarinen avait dès 1905, avec la gare d'Helsinki, développé une architecture personnelle marquée par une unité de forme et une nouveauté d'expression monumentale.⁹ Sa participation en 1922 au concours de la Chicago Tribune Tower, pour lequel il remporta le deuxième prix et une renommée sur ce continent qui le fit s'y installer, marqua le point tournant du nouveau style architectural des gratte-ciel américains. Saarinen présenta un design dans lequel toute référence concrète à un style historique avait été éliminée et où la verticalité n'était atténuée par aucun élément architectural horizontal, corniche, frise ou autre. La composition tirait parti des différents blocs en retrait accentuant ainsi cette verticalité que les travées ininterrompues des fenêtres renforçaient également.

8. N. Messler, The Art Deco Skyscraper in New York, New York: P. Lang, 1985, p. 34.

9. MESSLER, p. 24.

Le concours de la Chicago Tribune Tower se voulut d'un prestige sans limite et était ouvert aux architectes de tous les pays, réunissant ainsi à Chicago les meilleurs exemples de design contemporain.¹⁰ Louis Sullivan lui-même décrivit en ces termes le projet soumis par Saarinen:

Qualifying as it does in every technical regard, and conforming to the mandatory items of the official program of instructions, it goes freely in advance, and, with the steel frame as a thesis, displays a high science of design such as the world up to this day had neither known nor surmised.¹¹

L'oeuvre de Saarinen, de par son honnêteté structurelle et sa nouveauté stylistique, illustra d'une façon nouvelle et considérée comme étant presque révolutionnaire une approche de la forme architecturale à travers un symbolisme intrinsèque de son appartenance à l'ère de la mécanisation. Cette forme architecturale se devait, selon Saarinen, de représenter les aspirations culturelles de l'âge de la machine et non pas seulement la mécanisation elle-même, incorporant de ce fait un élément de psychologie dans la forme, élément que les architectes Art Déco surent exploiter en introduisant une ornementation dont l'iconographie déborda de symbolisme, et

10. L. Sullivan, "The Chicago Tribune Competition", The Architectural Record, 53 (293), fév. 1923, p. 152. Sullivan précise que les promoteurs avaient pour but d'ériger "the most beautiful and distinctive office building in the world". Le programme du concours spécifiait: "The competition will be of international scope, qualified architects of established reputation in all parts of the world being eligible."

11. Ibid., p. 153.

qui contribua à donner au style toute sa dimension monumentale de représentant d'une ère nouvelle.¹² En reliant directement le nouveau style architectural au modernisme de la machine, et en lui insufflant une personnalité, une psychologie et un symbolisme monumental, Saarinen donna au style Art Déco un fondement expressif qui favorisa son adoption instantanée par la population.

Le projet de 1922 d'Eliel Saarinen pour l'édifice du Chicago Tribune fut décrit comme étant sans style et permettant ainsi une libération de l'architecte par rapport aux solutions gothiques et classiques jusqu'alors jugées inévitables. Il ne faut pourtant pas oublier que le projet qui remporta le concours, soumis par les architectes John Mead Howells et Raymond Hood, présentait un style gothique étiré. Comparant les deux projets, Louis Sullivan ne put s'empêcher de remarquer:

A true critique must likewise derive of the humanities. It is not its function to deal with cold truths but with living truths. Viewed in this light, the second and the first prize stand before us side by side. One glance of the trained eye, and instant judgement comes; that judgement which flashes from inner experience, in recognition of a masterpiece. The verdict of the Jury of Award is at once reversed, and the second prize is placed first, where it belongs by virtue of its beautifully controlled and virile power. The first prize is demoted to the level of those works evolved of dying ideas, even as it sends forth a

12. MESSLER, p. 25.

frantic cry to escape from the common bondage of those governed by ideas.¹³

L'oeuvre de Saarinen et son influence sur le développement du gratte-ciel se fit sentir à travers toute l'Amérique du Nord. Kent Barker écrivit, dans un article parut en 1944 dans le Journal de l'Institut Royal Canadien d'Architecture:

... But its direct simplicity and beautiful proportions exerted an influence on the architecture of tall buildings which can be seen today in every large city of the Western hemisphere.¹⁴

Saarinen contribua à donner au style Art Déco nord-américain un fondement intellectuel que l'on reprochera pourtant au style de ne pas avoir, dû au fait qu'une grande majorité des oeuvres se virent attribuer une ornementation conventionalisée issue de répertoires étrangers.

13. SULLIVAN, p. 153.

14. K. Barker, "Eliel Saarinen... An Appreciation", The Journal of the R.A.I.C., 21 (12), déc. 1944, p. 269. Il est possible de dénoter une présence peut-être lointaine et diluée de cette influence dans la recherche architecturale du canadien John M. Lyle qui dit en 1932 à propos du symbolisme en architecture: "There is no question that the modern movement has been responsible for the elimination of much of the meaningless ornament that has disfigured 19th century building. We must not forget, however, that without symbolism in the form of fresh, vital, contemporary decoration, the public's interest in architecture is bound to wane if not to die altogether.". ("Canadian Decorative Forms", The Journal of the R.A.I.C., 9 (3), mars 1932, p. 70).

D. L'EXPOSITION DES ARTS DECORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES
DE PARIS, 1925

Plus forte encore et plus importante peut-être au niveau de l'ornementation fut l'influence sur les architectes nord-américains qu'a eu l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, qui se tint à Paris en 1925. Les tendances du design moderne en France avait été influencées depuis un certain temps déjà par les écoles de Vienne, d'Allemagne et d'Amsterdam, ainsi que les mouvements artistiques engendrés des Ballets Russes, du futurisme italien, du fauvisme et du cubisme.¹⁵ Mais beaucoup de relents historiques se faisaient encore sentir et pour assurer la "nouveau", les organisateurs de l'exposition interdirent tout emprunt à des styles historiques et insistèrent de ce fait sur la promulgation de styles "modernes". Les Etats-Unis, invités à participer, déclinèrent l'invitation sous prétexte qu'aucun style correspondant à ces critères ne s'était développé dans leur pays.¹⁶ L'importance commerciale de l'exposition ne fut pas sous-estimée par contre et le gouvernement américain envoya une délégation de 87 représentants d'organismes publics et privés, incluant

15. MESSLER, p. 18.

16. R. Haag Bletter, "Modernism rears its head - the twenties and thirties", in R. Oliver (ed.), The Making of an Architect - 1881-1981, New York: Rizzoli, 1981, pp. 108-109.

l'American Institute of Architects et l'Architectural League of New York; sans compter les milliers de visiteurs indépendants qui se rendirent à Paris.¹⁷ L'architecte québécois Ernest Cormier s'y rendit également¹⁸, et il est possible de retracer une influence de cette visite dans l'ornementation sculptée de sa maison construite en 1929-30 sur l'Avenue des Pins à Montréal ainsi que son mobilier qu'il conçu lui-même.¹⁹

Les réalisations architecturales mêmes de l'exposition de Paris n'eurent pas beaucoup d'influence directe sur le style qui devait se développer aux Etats-Unis. Les formes géométriques simples et dénudées furent accueillies objectivement bien qu'avec modération:

...The architecture of the Exposition in the opinion of both French and foreign visitors made

17. BLETTER, p. 109.

18. I. Gournay, "Ernest Cormier - Notes Biographiques", ARO - Architecture Québec, fév. 1990, p. 12.

19. Les panneaux sculptés qui se trouvent en façade de sa maison (1418, ave. des Pins ouest) présentent un agencement de motifs floraux stylisés, typiques du style parisien. Le mobilier qu'il dessina pour sa maison présente également un style Art Déco parisien influencé par le renouveau égyptien. Cormier possédait également un carton pour vitrail daté de 1927 intitulé "Vitrail pour un architecte" (ill.3), que l'on croyait jusqu'à tout récemment de sa main, mais qui fut réalisé par les frères Mauméjeau, d'où la ressemblance avec un de leurs vitraux intitulé "Le Luxe" (ill.4), qui fut exposé à Paris en 1925. (Encyclopédie des arts décoratifs et industriels modernes au XXème siècle, vol.3, Architectural ornamentation and sculpture, 1927, pl.LXXX.)

little contribution to the progress of the art... With the exception of the towers dedicated to the wines of France, these pavilions suggested generally the forms of the cube and prism with the addition in several cases of semi-spherical domes... The walls were in large part plain, except where ornament was concentrated at a few telling points. This ornament was usually in the form of low modeled relief either of conventional flower forms or figures.²⁰

L'Encyclopédie des Art Décoratifs et Industriels Modernes au XXeme Siècle, documentant l'Exposition de 1925, exprima les nouvelles tendances stylistiques que prit l'ornementation:

Quoi qu'on pense des résultats obtenus en peinture et en sculpture par Picasso, Braque et leurs disciples, il est certain que leur formule a contribué à développer chez les décorateurs le goût des lignes brisées et des ornements abstraits, éloignés de la vivante nature. Las des courbes, ayant épuisé les joies d'un timide naturalisme et des stylisations de la flore et de la faune dont leurs devanciers avaient abusés, les ornemanistes de 1925 se sont complu à une géométrie capricieuse où la science n'a rien à voir. Sans doute, quelques fleurs librement interprétées s'épanouissaient, calant les lettres, aux sobres façades du pavillon Süe et Mare et dans les stucs modelés par Raynaud sous la direction de l'architecte Sauvage, pour la Galerie des Boutiques... Mais des angles vifs, d'étranges intersections de lignes, des allusions aux compas, aux roues dentées, régnaient ailleurs. Dès les entrées monumentales de la place de la Concorde..., ce décor aigu annonçait l'union de l'art et de l'industrie.²¹

-
20. D. Everett Waid et C. Butler, Report on the Paris Exposition, 1926, cité par E. Varian, American Art Deco Architecture, New York: Finch Museum of Art, 1975, non paginé.
21. Encyclopédie des Arts Décoratifs et Industriels Modernes au XXeme Siècle, Architecture II, New York: Garland Publishing, 1977, p. 26.

Il semble que déjà en Europe à cette époque on ne prédisait pas longue vie à cette ornementation qui pourtant se répandit partout à travers l'Amérique du Nord:

Répondant à la sensibilité d'une génération qui, dans l'art, fuit le détail et se plaît à l'essentiel, cette mode, issue du cubisme, demeure une simple convention ornementale. Sa géométrie vieillira aussi vite que le "coup de fouet" de 1900, ou que le "jet d'eau" dont les décorateurs de 1925 ont quelque peu abusé.²²

Le premier contact direct qu'ont eu les américains qui n'avaient pu se rendre à Paris avec le nouveau style "français" se fit grâce à une exposition itinérante de 400 objets tirés de l'exposition de Paris, organisée en 1926 par le Metropolitan Museum of Art de New York. Cette exposition qui fut présentée dans huit villes américaines enclencha une course au sein des grands magasins américains qui rivalisèrent afin de présenter la nouvelle esthétique française à leur clientèle. Dans les trois années qui suivirent l'exposition itinérante de 1926, pas moins de 36 expositions commerciales furent organisées à travers les Etats-Unis.²³ En 1929, une exposition de design américain contemporain intitulée "The Architect and the Industrial Arts", organisée cette fois encore par le Metropolitan Museum of Art de New York, présenta plusieurs exemples de design intérieur conçus par quelques-uns des plus importants architectes Art Déco de l'époque dont

22. Ibid., p. 26.

23. DUNCAN, pp. 22-23.

Raymond Hood, Ely Jacques Kahn, Ralph T. Walker, Joseph Urban, et Eliel Saarinen. Le style Art Déco reçu grâce à cette exposition ce qui peut être considéré comme une approbation officielle des autorités artistiques de l'époque, favorisant ainsi son développement rapide à travers toute l'Amérique du Nord.²⁴

La contribution la plus importante de l'exposition de 1925 au style qui se développa en Amérique se situa surtout au niveau de la formulation d'un vocabulaire de base de la nouvelle ornementation. Mais la création d'un tel vocabulaire favorisa également les emprunts directs de motifs ornementaux et l'architecte Thomas E. Tallmadge, de Chicago, résuma dans un article parut en 1929, quatre ans après l'exposition de Paris, l'étendue des dommages issus de cette pratique:

We have almost always borrowed our ornament from Europe. The plan and construction of all our buildings, from houses to skyscrapers, is as distinctly American as their ornament is European. It has always been so, and the discouraging aspect of "this modernism" is that we are continuing the same practice, for while we are evolving our own forms we are taking our ornament from the Exposition of Modern Decorative Arts in Paris or from European publications exploiting the modern movement.²⁵

24. R. Haag Bletter, "The Art Deco Style" in R. Haag Bletter et C. Robinson, Skyscraper Style, Art Deco New York, New York: Oxford University Press, 1975, p. 48.

25. T.E. Tallmadge, "Will This Modernism Last?", House Beautiful, janv. 1929, p. 44, cité par A. Duncan, American Art Deco, pp. 147-148.

Tallmadge résuma en 1930 le développement de l'architecture des édifices à bureaux depuis 1924 et exprima d'un seul coup les principaux points marquants de son évolution en Amérique, soulignant la facilité néfaste des emprunts:

Events came, much too rapidly. They were, first, the World War. That destroyed our illusions and our reverence (especially for dogma). Second, the New York Zoning Law of 1916 gave us setbacks; and, third, the Chicago Tribune competition of 1922, with its gift of the Saarinen second prize design, presented us with a symposium of the world's best thought and an inspired solution. The Decorative Arts Exposition of 1925 cannot be ignored. For better or worse, a wealth of new detail which we had not the time, patience and ingenuity to evolve, was laid at our doors.²⁶

Le cri d'alarme de Tallmadge ne résonna pas dans le désert et la critique américaine en général, face aux emprunts directs d'une ornementation alors considérée comme strictement parisienne, s'efforça d'empêcher une simple transposition en Amérique du style français. C'est dans ce but que le designer d'intérieur Paul T. Frankl rappela à ses compatriotes leur absence à cette exposition et précisa que rien n'y exprimait l'esprit américain.²⁷ L'auteur R.W. Sexton se rebella de la même façon en 1929 contre les emprunts directs et la méthode du "copybook", alors très répandue au sein de la pratique architecturale "historisante":

26. T.E. Tallmadge, "The Development of the Office Building Since 1924", The Architectural Forum, 52 (6), juin 1930, p. 780.

27. MESSLER, p. 20.

A certain group of designers in this country today, who take pride in calling themselves modernists, are still carrying on the methods of copybook architecture. They are watching every move made by the modernists in France, Germany and Holland and incorporating into their own designs such ideas and motives as appeal to them most and offering them as their contribution to modern American art.²⁸

C'est souvent au sein d'une critique virulente du style Art Déco qu'ont été mises à jour ses caractéristiques intrinsèques. Ainsi, comparant l'architecture "moderne" et son ornementation à une nouvelle forme de "victorianisme", l'architecte Talbot Faulkner Hamlin identifia en 1932 les motifs caractéristiques du style Art Déco:

More and more ornamental forms, frequently meaningless and overdone- distant imitations of the works of modern French decorators, with a few tricks from the Viennese ateliers, and a few borrowed from American architects- are coming into use. Opposed scrolls, large-scaled leafage much conventionalized, stepped triangles, radiating forms like bomb explosions, or combinations of them all- these will be the alphabet of our new unthinking popular Victorianism.²⁹

Au Canada, l'architecte John M. Lyle critiqua également cette pratique devenue courante:

Why have we in the United States and Canada always borrowed our ornament from Europe? The plan and construction of many of our buildings is distinctly North American. Why do we have to go to Europe for

28. R.W. Sexton, The Logic of Modern Architecture, New York: Architectural Book Publ. Co., 1929, pp. 4-5.

29. T.F. Hamlin, "Is Originality Leading Us Into a New Victorianism?", The American Architect, 141 (2604), fév. 1932, p. 74.

either our traditional or modern ornament? Simply because we have been in a rut for years and as architects have not had the enterprise to search for new decorative forms, nor the courage to use them.³⁰

Mais malgré ces emprunts qui se retrouvent principalement dans l'abondance d'édifices mineurs qui furent construits à travers tout le continent nord-américain après l'exposition de 1925, les caractéristiques d'un style Art Déco "nord-américain" se développèrent à partir de la tradition américaine du gratte-ciel et les véritables créateurs de ce style cherchèrent dans l'environnement nord-américain une source potentielle d'inspiration. L'architecte américain William Orr Ludlow établit ainsi une distinction entre la profusion d'oeuvres mineures et des réalisations majeures telles que le New York Telephone Building, construit en 1923-26 par McKenzie, Voorhees & Gmelin, et l'Empire State Building, construit en 1930-31 par Sloan & Robertson:

...The real case is not against modernistic, but against a lot of people who want to attract attention to their store front, their apartment house, or their office building, and have seized on a form of decoration- lightning strokes, bristling angles, outlandish geometric forms and strange distortions of the human face and form- things that are merely the excrescences of the true modern movement- and with a riot of profusion let them loose to catch the public eye... The modernistic impulse that produced the New York Telephone Building and the Empire State Building means, I

30. J.M. Lyle, "Canadian Decorative Forms", The Journal of the R.A.I.C., 9 (3), mars 1932, p. 70.

believe, the beginning of a new era in the art of architecture...³¹

Avec le vocabulaire ornemental nouveau que fournit l'exposition de 1925, le gratte-ciel devint au milieu des années 1920 la forme architecturale américaine et le véhicule du style Art Déco par excellence. En lui les disparités régionales se sont effacées et une standardisation se fit à travers le continent. R.W. Sexton résuma ainsi l'importance que prit le gratte-ciel dans cette quête d'une architecture typiquement américaine:

In the modern skyscraper, especially the tall office building, we see American architecture unified to a great extent and consequently the almost disappearance of regional types. The skyscraper, -always considered an American invention and today even recognized as an American institution- is a type of building (some go so far as to call a style of architecture) which in mass, line and proportion is similar the country over. Ornamentation may take on different forms in keeping with the locality, but in general the skyscraper, setbacks and all, is recognized immediately as distinctively American.³²

Si la forme ornementale fut importée d'Europe, dans les oeuvres Art Déco majeures de ce continent l'iconographie refléta souvent un caractère nord-américain. Cette recherche d'un style architectural à caractère nationaliste nord-

31. W.O. Ludlow, "Let Us Discourage The Materialistic Modern", The American Architect, 141 (2606), avr. 1932, pp. 24, 79.

32. SEXTON, pp. 9, 12.

américain s'inséra dans le développement au cours des années 1930 en Europe d'un ordre monumental fortement rattaché aux différentes idéologies politiques alors en effervescence sur le vieux continent, et cela malgré leurs oppositions évidentes. Une fois la forme architecturale simplifiée et toute référence historique éliminée, il fut possible de se concentrer sur les éléments essentiels de la monumentalité: les volumes, la structure, les matériaux et leurs couleurs, et de déterminer avec soin les combinaisons dégageant une force psychologique maximale.³³ Le Rockefeller Centre, construit à New York entre 1931 et 1935 sous la direction de l'architecte Raymond Hood, est un exemple de ce style Art Déco monumental dépouillé. A une échelle plus modeste, l'Hôtel de Ville de Montréal-Est (11370, rue Notre-Dame est), construit en 1937 par l'architecte Raoul Gariépy, n'en exprime pas moins une noblesse et une grandeur dépourvues de toute ornementation (ill.2). L'architecte Ernest Cormier, qui en conçut dès 1924 le modèle monumental parfait avec le pavillon central de l'Université de Montréal (ill.5), en résuma les principes généraux dans son cours donné à partir de 1922 à l'Ecole Polytechnique de Montréal:

L'Architecte, par l'ordonnance des formes, réalise un ordre qui est pure conception de son esprit, mais qu'on doit sentir en accord avec celui de la nature. Par la combinaison des volumes, des lignes, des surfaces, des pleins ou des vides, il peut éveiller dans l'âme du spectateur des

33. Voir F. Borsi, L'Ordre Monumental Europe 1929-1939, Paris: Editions Hazan, 1986, p. 52.

impressions d'étonnement ou de majesté, de terreur
ou de plaisir, de puissance ou de grâce.³⁴

L'exposition parisienne de 1925 contribua à encourager la recherche d'une expression nouvelle et donna en fait une preuve tangible des possibilités d'une telle quête. Elle permit une synthèse ultérieure des développements européens et américains dans un domaine où l'environnement américain avait favorisé le cloisonnement. Les innovations de Sullivan, Wright, Urban, Saarinen, Kahn et tous ces architectes intéressés par une nouvelle expression de la modernité sans abandonner l'aspect humain de la forme se trouvèrent exposées et se virent attribuer l'approbation d'une majorité d'architectes désireux d'innover à leur tour dans un style qui ne présenta en fait qu'une innovation ornementale. Sexton identifia en 1929 le rôle symbolique que prit définitivement dans l'architecture nord-américaine l'ornementation Art Déco dérivée et adaptée du style parisien de 1925:

The design of ornament often affords the opportunity of lending more individuality to an architectural design. Very often it is found possible to definitely suggest the purpose of a building in its ornament, therefore making the design more logical, as it allows the expression of some peculiarity of the owner's individuality which may not lend itself to interpretation in plain structural surfaces.³⁵

34. CORMIER, "Cours d'architecture à l'usage des ingénieurs", n.p.

35. SEXTON, p. 68.

E. INFLUENCE DE L'ECOLE DES BEAUX-ARTS DE PARIS

Alors que les assises stylistiques de l'Art Déco se développaient en Amérique du Nord, une influence étrangère qui s'était peu à peu établie à son tour sur ce continent ne cessa de s'exercer de l'intérieur: l'influence de la méthode de l'enseignement de l'architecture de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Cette influence intégra au style Art Déco nord-américain certains des principes de base de l'Ecole, soit la monumentalité des façades, la symétrie axiale des plans et élévations, ainsi que cet élément de décorum qui se vit donner en quelque sorte dans le style Art Déco une nouvelle interprétation à travers la formule "form follows function", établie par Louis Sullivan, laquelle exigea qu'à travers la forme et selon sa fonction, toute structure architecturale "parle" et s'explique à son spectateur.

Fondée en 1819, l'Ecole des Beaux-Arts de Paris poursuivait la longue tradition de l'enseignement de l'architecture en France qui débuta avec la fondation en 1671 de l'Académie royale d'architecture. Le "système" Beaux-Arts se caractérisait surtout par une structure de base qui établissait une distinction entre l'école et l'atelier. A l'école, l'étudiant apprenait l'histoire, la théorie, le dessin et les matières techniques. A l'atelier, sous la direction du maître, l'étudiant réalisait de façon concrète ses projets

d'architecture et y gagnait donc une expérience pratique. Le système de progression de l'Ecole était particulier et avait comme modalité principale la présentation de travaux à des concours, divisée en quatre niveaux: l'admission, la deuxième classe, la première classe et le Prix de Rome. Le travail en atelier se résumait principalement en divers exercices de composition architecturale régis par une codification stricte. Ainsi, l'exercice "analytique" visait à parfaire la connaissance des ordres classiques, l'exercice appelé "esquisse-esquisse" visait à définir les grandes lignes d'une composition en un seul dessin, alors que finalement le "projet-rendu" était l'aboutissement du travail de composition constitué de dessins en plans et élévations et dans lesquels la projection d'une ambiance à l'aide d'ombres en dégradé était primordiale.³⁶

Le système Beaux-Arts extrêmement rigide favorisa en France une certaine stagnation du développement architectural. Par contre, les "succursales" nord-américaines de l'Ecole ne connurent pas cette limitation évolutive du fait surtout que les principes de l'Ecole de Paris n'étaient pas entièrement transposables en milieu nord-américain, où une plus grande diversité de type d'institutions d'enseignement de l'architecture ne permettait pas l'établissement d'un seul

36. F. Giraldeau, "Le Système Beaux-Arts", Continuité (31), print. 1986, pp. 10-12.

code rigide et immuable. Ceci explique en partie le fait que l'architecture nord-américaine inspirée du style Beaux-Arts soit plus inventive et originale que celle proposée par les anciens de l'Ecole de Paris pratiquant à la même époque en France. Ainsi, par exemple, Louis Sullivan étudia à Paris mais également au M.I.T., et Frank Lloyd Wright ne fut exposé au style Beaux-Arts qu'indirectement, à travers son apprentissage avec Sullivan.³⁷ Au début du siècle, il existait aux Etats-Unis une quinzaine d'écoles animées par des architectes issus de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, dont Harvard, Columbia, Cornell, Princeton et le MIT³⁸, qui assura la meilleure transmission du système Beaux-Arts en employant dès ses débuts des architectes-critiques reconnus tels Eugène Létang, Désiré Despradelle, Albert Ferran et Jacques Carlu³⁹, qui travailla en collaboration avec Ross & MacDonald sur la conception de la salle à manger du restaurant Eaton à Montréal, et exerça ainsi une influence directe dans le milieu montréalais.

Mais malgré l'enseignement Beaux-Arts qu'offraient ces institutions, à la fin du XIXe siècle et au début du XXe,

37. HAAG BLETTER, "Modernism Rears Its Head...", p. 104.

38. GIRALDEAU, p. 13.

39. R.A. Moore, "The Beaux-Arts Tradition and American Architecture: Paris Prize Drawings, 1906-1947" in The Academic Theory of Design in the Ecole des Beaux-Arts from 1863-1940. New York: National Institute for Architectural Education, 1975, pp.1-2.

presque tout architecte nord-américain qui désirait obtenir une éducation professionnelle complète se faisait un devoir d'aller étudier à l'Ecole de Paris.⁴⁰ Le montréalais J.-O. Marchand fut le premier canadien d'origine, en 1894, à être admis à la Section d'architecture de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, et l'architecte irlandais John M. Lyle, émigré à Hamilton en Ontario, y entra la même année. Entre 1902 et 1936, huit étudiants québécois obtinrent leur diplôme de l'Ecole de Paris: Louis de Soissons (1911), Ernest Cormier (1917), René-Rodolphe Tourville (1922), Emile Venne (1923), Antoine Monette (1924), Paul Lemieux (1927), Edouard Fiset (1933) et Claude Beaulieu (1936). Plusieurs autres ont fréquenté les ateliers, mais sans jamais devenir étudiants réguliers.⁴¹

Au Québec, un enseignement dans la tradition Beaux-Arts se donnait dès le début du siècle à l'Ecole Polytechnique de Montréal, mais la création des Ecoles des Beaux-Arts de Montréal et de Québec n'eut lieu qu'en 1923. A l'Ecole de Montréal, c'est l'architecte français Jules Poivert, diplômé de l'Ecole de Paris, qui prit la direction de la Section d'architecture. L'enseignement prodigué par l'Ecole de Montréal, tout comme aux Etats-Unis, fut quelque peu modifié

40. MESSLER, pp. 10-11.

41. P.R. Bisson, "Des Architectes Beaux-Arts", Continuité (31), print. 1986, p. 17.

pour répondre aux nécessités locales. Ainsi, le processus complexe de composition architecturale associée à un horaire stricte de soumission des projets perdit de son importance du fait de la réunion de l'atelier et de l'école. Bien que le directeur Poivert et son successeur Emile Venne insistèrent sur la connaissance des principes passés comme étant à la base de toute conception nouvelle, la culture locale et la pratique professionnelle ne favorisaient, ni ne nécessitaient, la connaissance approfondie et savante indissociable de la culture Beaux-Arts française. La méthode Beaux-Arts telle qu'appliquée en Amérique se limitait généralement à "quelques formules, regroupées autour des thèmes de l'axialité et des éléments classiques".⁴² L'architecte et critique Percy E. Nobbs donna en 1930 un résumé des différentes influences, dont celle des Beaux-Arts:

...Thus, during the period from the opening of the century, to the outbreak of the Great War, we had in Canada four more or less exotic influences at work. Such Gothic as was being done was in a state of "Goodhue-ization"; an effort towards grand Italian classic, rarefied and tinctured with "McKim-ishness" was also manifest; a wide, but thinly spread tendency, more especially in minor architecture, towards the free Anglo-Classic, in its Shavian interpretation, was abroad in the land; an Americanized and somewhat superficial version of the French taste as then in vogue at the great school in Paris, was showing here and there with unmistakable exuberance. There was also the occasional effort in the direction of the

42. GIRALDEAU, p. 13.

secessionist movement- just then most active in Middle Europe.⁴³

Les architectes Ernest Cormier et John M. Lyle comptent parmi les plus importants représentants du style Art Déco issus de la tradition Beaux-Arts au Canada. Ernest Cormier, né à Montréal en 1885, suivit les cours de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris de 1908 à 1914. Ses notes du "Cours d'architecture à l'usage des ingénieurs" qu'il enseigna entre 1922 et 1954 à l'Ecole Polytechnique de Montréal constituent un document important concernant cette pénétration de la philosophie Beaux-Arts au sein de la pratique architecturale Art Déco. Le programme du cours de Cormier révèle clairement son apprentissage Beaux-Arts: "Après avoir étudié les principes généraux de composition: ordre, convenance, clarté, solidité; nous verrons les éléments d'ensemble de composition plastique: le volume, la surface, les proportions, le rythme et le nombre, la symétrie."⁴⁴ Dans la section sur les proportions, Cormier cite le théoricien français Guadet, dont l'ouvrage était devenu la bible de l'Ecole de Paris. Il exposa en fait dans les notes de son cours ce qui devait devenir les principes fondamentaux de l'architecture Art Déco monumentale et de son ornementation. Cette époque en était une de grande

43. P.E. Nobbs, "Present Tendencies Affecting Architecture in Canada, Part I. The Inheritance", The Journal of the R.A.I.C., 7 (7), juil. 1930, p. 248.

44. CORMIER, "Cours d'architecture à l'usage des ingénieurs", n.p.

innovation au niveau de la technologie et lorsqu'il dit qu'"il est aussi ridicule de la part d'un architecte de construire en style renaissance ou en style gothique, qu'il le serait de se promener en avion en costume et coiffure Louis XV"⁴⁵, il illustra bien l'esprit d'effervescence technologique de l'époque et les débats parfois grotesques qui en résultèrent. La simplicité de la structure moderne et son économie d'ornementation, interprétée dans un langage formel typiquement Beaux-Arts, devaient pour Cormier en être les principales qualités et constituaient la base de son enseignement. Lorsqu'il reprit à son compte la directive de Fénelon, prononcée dans son discours à l'Académie Française en 1693, qu'"il ne faut admettre dans un édifice aucune partie destinée au seul ornement, mais, visant toujours aux belles proportions, on doit tourner en ornement toutes les parties nécessaires à soutenir un édifice",⁴⁶ ce n'est pas seulement en tant qu'architecte issu de la tradition Beaux-Arts qu'il s'exprima, mais bien en tant qu'interprète d'un principe que les architectes adeptes du style Art Déco monumental se sont employés à transposer dans leurs oeuvres. Le pavillon central de l'Université de Montréal, conçu par Cormier à partir de 1924, représente ce style Beaux-Arts Déco où les lignes dominantes de la structure deviennent ornementation. (ill.5)

45. CORMIER, "Cours d'architecture à l'usage des ingénieurs", chapitre sur le "Caractère", n.p.

46. Ibid.

Les explications des plans de l'Université de Montréal que Cormier écrivit illustrent ses conceptions:

On n'a compté que sur l'ampleur et l'harmonie des volumes, l'équilibre des masses, le jeu des ombres et des lumières, le rythme des proportions, pour produire un effet plastique intéressant. Rien n'est destiné au seul ornement, mais on a tiré parti des éléments nettement utilitaires. Les édicules pour la machinerie des ascenseurs, les cages d'escalier, les sorties de gaines de ventilation, les réservoirs sur les toits, au lieu d'être dissimulés comme on le fait généralement, ont été exprimés franchement et sont utilisés comme volumes secondaires, pour rompre la monotonie des grandes lignes des toits et ajouter des éléments de pittoresque à la silhouette de l'ensemble.⁴⁷

L'importance de l'influence sur le style Art Déco qu'ont eu en Amérique les principes Beaux-Arts est attribuable au fait que les architectes favorisant le style Art Déco n'étaient pas à la recherche d'une nouveauté radicale dans le domaine de la forme architecturale et de son ornementation. Ernest Cormier insistait sur le fait que toute conception nouvelle devait être basée sur la connaissance des principes traditionnels, et ses critères structurels favorisaient davantage l'adaptation de la forme et de l'ornementation à la fonction de l'édifice et aux matériaux employés plutôt que la recherche d'une modernité par un changement radical. Une critique faite en 1932 de la maison que Cormier se construisit en 1929-30 sur l'Avenue des Pins à Montréal illustre cette caractéristique de

47. L'Université de Montréal. Guide. Montréal: Université de Montréal, 1944, p. 7.

l'architecture de Cormier et du style Art Déco en général
(ill.6):

The traditional modernist is a compromise, and a selection of the best work of recent years shows that this is the prevailing tendency at the present time... Mr. Cormier's essay to interpret the modern is extremely interesting and amusing.⁴⁸

L'architecte John M. Lyle, qui tenta d'autre part de développer un style Art Déco "canadien", proposa un juste milieu où l'architecte devait demeurer libre à l'intérieur de sa pratique personnelle. Voulant éviter que l'architecture ne tombe à nouveau dans le piège d'une codification trop stricte, il affirmait que le modernisme à l'extrême était aussi mauvais qu'un traditionalisme tout aussi extrême.⁴⁹

Percy E. Nobbs, dans un compte-rendu des différentes influences agissant sur l'architecture de son époque, associa la majorité des architectes canadiens pratiquant en 1930 à la catégorie "architectural traditionalist". Il décrit cet architecte comme intéressé non pas seulement au rythme et à l'échelle de la structure, mais également aux associations et aux sentiments qu'inspire cette structure, à ce qu'elle

48. W.L. Somerville, "Is Our Domestic Architecture Mediocre", The Journal of the R.A.I.C., 9 (4), avr. 1932, pp. 100, 103.

49. LYLE, "Canadian Decorative Forms", p. 70.

"dit".⁵⁰ Cette vision découle de celle proposée quelques années plus tôt par Saarinen.

Le développement du style Art Déco dans une forme de respect de la tradition architecturale telle que transmise par le système Beaux-Arts favorisa un renouveau ornemental dirigé vers une plus grande illustration de l'environnement physique et psychologique de la structure. John M. Lyle, né à Belfast en Irlande en 1872, grandit dans la ville d'Hamilton en Ontario. Il fit ses études à Yale et fréquenta l'Ecole des Beaux-Arts de Paris de 1892 à 1894. Dans un article écrit en 1929, Lyle exprima l'importance du système Beaux-Arts dans l'enseignement de l'architecture:

It is very generally admitted that the Beaux Arts system of architectural education is largely responsible for the great excellence in modern American architecture. One of the essentials in the French system is criticism...⁵¹

-
50. P.E. NOBBS, "Present Tendencies Affecting Architecture in Canada, Part III: Adverse Influences", The Journal of the R.A.I.C., 7 (11), nov. 1930, p. 392.
51. J.M. LYLE, "Address by John M. Lyle, F.R.I.B.A., R.C.A.", The Journal of the R.A.I.C., 6 (4), avr. 1929, p. 136. Lyle était très impliqué dans l'établissement d'une tradition de critique architecturale constructive, y voyant un élément essentiel au bon développement d'une architecture moderne canadienne, et participa en tant que membre de nombreux jury d'expositions et concours d'architecture. Il entreprit également plusieurs voyages à l'étranger dont il rapporta des commentaires sur le développement de l'architecture, soulignant toujours le caractère national et symbolique des œuvres qu'il observa.

C'est au début des années 1920 qu'il commença à modifier ses concepts acquis à l'Ecole des Beaux-Arts, et de ce désir de changement découla la transformation de son iconographie de "classique" en "canadienne Art Déco". Les entreprises de Lyle illustrèrent cet important aspect du style Art Déco à travers lequel certains architectes tentèrent de véhiculer un message de nationalisme et d'appartenance à son époque.

La notion de nationalisme en architecture n'est pas apparue avec le style Art Déco mais ce dernier devint, du fait de sa nouveauté et de sa malléabilité, le véhicule par excellence d'une tentative d'introduction au sein de la pratique architecturale de caractéristiques nationales. Emile Venne, qui fut directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal, exprima en 1937 ce que devait représenter l'architecture moderne:

If there is one condition essential to the giving of value to any work of art so that it can expand and endure, it is when it expresses at the same time the character of the country and the epoch of its production, possessing at the same time enough generality to be understood and admired by the greatest possible number of dissimilar men. Accordingly, it must proceed both from social tension and social release. It has to be new in fact, and yet keep within the balance of scientific knowledge. The true gauge of its production can only be one where release and tension are in a certain state of equilibrium.⁵²

52. E. Venne, "Creative Architecture", The Journal of the R.A.I.C., 14 (5), mai 1937, p. 80.

Cette dualité de représentation qui s'exprima dans l'Art Déco connut ainsi au Canada deux développements distincts. John M. Lyle fut le plus important représentant du style Art Déco "nationaliste", alors que cet autre aspect de "représentant de son époque" du style Art Déco s'est retrouvé à divers degrés chez pratiquement tout les adeptes du style. Imprégnée de l'esthétique américaine importée elle-même de Paris, la version canadienne du style Art Déco se développa dans une sorte de continuum adapté des principes Beaux-Arts.

CHAP. II IDENTIFICATION ET APPARTENANCE A LA NATION

Conjointement aux influences internes et externes qui ont agit sur le développement du style architectural Art Déco, l'ornementation elle-même s'est développée au Canada et aux Etats-Unis parallèlement à un désir de créer un style qui soit représentatif de la nation dont il est issue. Au Canada, ce nouveau sentiment de fierté nationale et de "retour aux sources" d'une nation n'ayant que 300 ans d'histoire politique et pratiquement aucune histoire architecturale, si l'on en juge par la critique du temps, coïncida avec la nouvelle formulation ornementale Art Déco qui en devint le porte-parole.⁵³ L'évolution technologique de ces premières années du XXe siècle demandait une architecture qui corresponde davantage à sa "modernité": l'ère de la machine, où vitesse et force mécanique devinrent des symboles d'une société nouvelle, trouva dans le style Art Déco une réponse à ses besoins de représentation. Ainsi dans son ensemble, l'ornementation Art Déco se caractérise par la répétition de motifs qui, s'ils n'étaient pas produits par la machine, auraient pu l'être. Mais au-delà de ce "crédo" fondamental du style Art Déco, l'ornementation de cette architecture nouvelle pris au Canada un visage nationaliste favorisant une utilisation de motifs à

53. Les variantes "régionales" du style Art Déco (Pueblo, Espagnol, Amérindien) qui se développèrent rapidement aux Etats-Unis et l'inclusion de motifs tirés des populations autochtones démontrent l'utilisation du style dans le but d'illustrer un sentiment de fierté nationale associé à un retour aux peuples fondateurs.

caractère régionaux renforçant l'identification à la nation. Le débat théorique entourant la recherche d'une identité nationale fut amorcé bien avant les premières expérimentations Art Déco en sol canadien, alors que les tentatives de transposition architecturale concrètes ont correspondu chronologiquement avec le développement du style Art Déco comme tel. La critique architecturale avait devancée le style lui-même qui devint pour une courte période une réponse à cette crise d'identité.

A. NAISSANCE DU NATIONALISME ARCHITECTURAL CANADIEN

Ce qui préoccupa d'abord les architectes fut l'importance d'établir au Canada un sentiment de confiance en soi assez fort pour enrayer la pratique intellectuellement et économiquement désastreuse de l'emploi systématique de firmes américaines pour les grands projets canadiens. L'apparition d'un esprit nationaliste chez les architectes canadiens s'explique en partie par cette tendance solidement établie au début du siècle. Cette habitude découlait de la croyance que seules les importantes firmes américaines possédaient l'expérience nécessaire pour créer, coordonner et superviser les projets grandioses que les canadiens envisageaient alors. Entre 1896 et 1914, le Canada connut une expansion économique et un regain de prospérité grandement influencés par les normes et idéaux américains. L'accroissement de la population

et l'épanouissement économique redonnèrent confiance aux industriels canadiens et étrangers qui se mirent à investir au Canada et l'architecture du début du siècle refléta cette attitude en présentant un style monumental adopté plus tôt par les architectes américains de la tradition Beaux-Arts dont Richard Morris Hunt et McKim, Mead & White furent les principaux interprètes. Les édifices construits avant la première guerre mondiale étaient érigés dans un esprit d'expansion et de glorification d'une nation impérialiste, sans référence concrète aux particularités régionales ou nationales du pays et de ses traditions. Les édifices publics devaient être des monuments symbolisant d'abord et avant tout confiance et puissance. En cela les américains avaient su donner un bon exemple, mais une vague de protestation résulta de la prédominance qui leur était accordée et qui semblait s'être étendue au-delà des projets grandioses pour associer "nationalité américaine" et "compétence" sans distinction. L'antipathie critique de l'architecte montréalais Percy E. Nobbs envers l'architecture américaine mineure et ses artisans était déjà présente en 1924 lorsqu'il écrivit:

The American immigrant architect has made a contribution with indefatigable accomplishment of those insincerities which obscure the path of natural evolution in design. Artificiality, however, is the life-blood of architecture on the American continent.⁵⁴

54. P.E. NOBBS, "Architecture in Canada", The Journal of the R.A.I.C., 1, juil. à sept. 1924, p. 94.

Encore en 1930 le problème selon lui n'était pas résolu:

Now I have never heard a word of complaint from any Canadian architect against great Canadian commissions handed to really great American architects, or over the recruitment to our ranks of immigrant American architects -some of whom have been very competent. Such invasions of our bailiwicks have been almost welcome by our profession. But the lesser fry, with offices just across the border, have little to teach us but the cheap vices of artifice. Theoretically, the practice of architecture is a protected industry; there is a tariff (just a little tiny one) on plans. But it is Canadian sentiment rather than Canadian customs regulations on which Canadian artists must rely for the privilege of exercising such gifts as are theirs in their own country. Moreover whenever an American architect is employed on a Canadian job a vast amount of American products displaces things which can be produced quite well in this country.⁵⁵

Les premières manifestations d'un certain nationalisme découlèrent en fait plus d'un désir de rattrapage que de celui de créer une architecture strictement nationale canadienne. En fait, jusque très tard dans les années 1940, l'opinion générale était qu'il n'existait pas d'architecture canadienne comme telle:

...Enough has surely been shown and said to maintain the thesis that, beyond the practicalities of window and roof making, at the moment Canadian architecture is a polite fiction.⁵⁶

55. NOBBS, "Present Tendencies Affecting Architecture in Canada, Part III...", p. 388.

56. NOBBS, "Architecture in Canada", p. 93.

En 1931, les membres du jury pour l'attribution des prix annuels de l'Institut Royal d'Architecture du Canada précisèrent dans leur rapport qu'aucun des projets soumis ne suggérait d'aucune façon la moindre référence canadienne dans leur conception.⁵⁷

La notion d'un "idéal canadien" nécessaire à l'établissement d'une architecture canadienne fut abordée dès 1924 par l'auteur S. Lewis Milligan qui définit l'architecture comme étant l'âme d'une nation:

"Architecture mirrors the soul of a nation."... It would be interesting to ask: How does the soul of Canada appear in this mirror of architecture? It is difficult to answer this question because we cannot tell whether these fine buildings of ours are really reflecting the soul of Canada or merely the souls of Greece, Rome and Mediaeval Europe... The soul of Canada as a nation cannot be said to have definitely revealed itself in her architecture: but this soul is so complex that it would be difficult to give it concrete expression.⁵⁸

Reprenant cette notion d'idéal national, Emile Venne, qui fut professeur d'architecture et deuxième directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal, expliqua en 1937 pourquoi selon lui une architecture canadienne n'existait pas encore:

-
57. "Awards in R.A.I.C. Prize Competitions", The Journal of the R.A.I.C., 8 (10), oct. 1931, p. 351. Il est intéressant de noter que parmi les jurés se trouvaient John M. Lyle, E.I. Baro^{tt} et J. Cecil McDougall, architectes qui tous trois utiliseront le langage Art Déco avec succès.
58. S. L. Milligan, "Poetry of Architecture", The Journal of the R.A.I.C., 1, oct. à déc. 1924, p. 129.

...because we have not as yet formed an ideal of our own. Too many and too divided there exist European ideals, American ideals, etc., among our small population of ten million souls throughout the Dominion. We need a Canadian ideal to create architecture.⁵⁹

Milligan, cité précédemment, souleva un point important souvent discuté à l'époque: les diversités de climats et de paysages canadiens. Comment établir un style national dans des conditions aussi variées, voilà le problème alors considéré comme majeur de l'architecture canadienne.⁶⁰ Tout en souhaitant la création d'un style canadien d'architecture, Percy E. Nobbs demeurait lui aussi conscient des difficultés qu'engendreraient l'immensité du territoire et les différences de climat qui s'y retrouvent:

Strenuous efforts are made from time to time in magazine articles, novels, histories and caricature to elaborate a Canadian type -so far without success, for the all-sufficient reason that there are many types, all abundantly characteristic, and much water will pass down the Great Lakes before there is assimilation.⁶¹

59. VENNE, p. 79.

60. MILLIGAN, p. 131.

61. NOBBS, "Architecture in Canada", p. 94. L'architecte W.S. Maxwell vantait dès 1908 les efforts de Percy E. Nobbs: "In McGill University, under the able direction of Professor Nobbs, a comprehensive course is given, which, while making use of some of the principles in vogue in France, aims distinctly to foster in the students an appreciation of the fact that our architecture should have its roots in the English school, and yet frankly be expressive of Canadian life and climatic limitations." (Canadian Architect and Builder, 14 (1), 1908, p. 24).

Il voyait par contre la solution au problème au sein même des contradictions qui le formaient:

...But it is in these very practicalities that there is hope, for they are due to "force majeure", that most potent agency for making a distinctive character in men and things - weather.... Moreover, east and west, there are at least six varieties of climate in Canada, all severe and most of them sunny. Ultimately, we might therefore expect in Canada as many architectures as climates, since architectural character is largely resultant from window and roof forms.⁶²

Milton S. Osborne, qui fut directeur du département d'Architecture et Beaux-Arts de l'Université du Manitoba, résuma simplement le défi de l'architecte canadien:

We in Canada must judge the new ideas of design and the new building materials upon their ability to answer our peculiar problems of climate.⁶³

Aussi tard qu'en 1937, Emile Venne exprima également son opinion au sujet du rapport architecture-climat tout en constatant l'échec de cette tentative de créer une architecture nationale:

Where, more than in our country, should a characteristic ideal of architecture have developed? We were in a privileged condition to do it, but we have not. Our whole history, our whole life is one of pacific conquest of a great land, and of a particular climate. Had we expressed our battle against the land, had we solved the problems that our winter presents, Canadian architecture

62. Ibid., p.93.

63. M.S. Osborne, "The Modern and Traditional Interpretation of Architecture", The Journal of the R.A.I.C., 13 (4), avr. 1936, p. 64.

would mean something. We have known of the discoveries of the world and have used the inventions of our neighbours. Commodities, appliances, materials have been utilized by us without great ingenuity. The solutions to our problems are not adapted.⁶⁴

Peu à peu la recherche d'une identité nationale s'entremêla à la recherche d'un mode d'expression "moderne". Par l'un il devint possible de servir l'autre et le développement de l'architecture Art Déco et de son ornementation correspond à l'intégration de ces deux recherches dans une forme artistique nouvelle.⁶⁵

**B. JOHN M. LYLE ET LA CREATION D'UNE ARCHITECTURE
"CANADIENNE"**

James Blomfeld fut l'un des premiers à formuler cette nouvelle recherche d'une architecture "canadienne" dans un article qui parut dès 1927 dans la revue Construction, et dans lequel il encourageait l'utilisation de formes décoratives locales:

64. VENNE, p. 79.

65. L'intégration d'un nationalisme en architecture était également renforcée par la publicité et l'encouragement, tant gouvernemental que commercial, à utiliser des produits canadiens. Une publicité de la Canada Crushed Stone Corp'n. Limited, parue en 1931 dans la revue Construction, précise que la pierre calcaire de Queenston est "Quarried on Canadian soil by Canadian workmen... transported by Canadian railways... cut and fabricated by Canadian stoneworkers, and finally built into modern structures over which the Canadian flag will fly... Queenston Limestone is one hundred per cent. Canadian."

...Let him derive inspiration from the common burdock of the roadside, from the flower and leaf of the native water lily, the sculptural flower-head, seedpod and leafage of the great milkweed, or any other of a dozen types of native flora which will suggest formal shape and bulk for the required purpose. Such an endeavor will not only have the feeling of individual strength and invention, but give a native character as well to our architecture and modes of decoration... It is that individual invention in which shall be manifest the national note, the national mentality of Canada which is here advocated.⁶⁶

Ce fut par contre John M. Lyle qui sut le premier proposer une solution concrète et son mérite fut d'avoir mis en pratique les théories qu'il avançait avec force. Il s'était fixé pour but d'orner ses oeuvres de symboles qui en refléteraient adéquatement le caractère ainsi que celui de la nation canadienne. Dans un article parut en 1932 et intitulé "Canadian Decorative Forms", Lyle exprima clairement le but de sa recherche architecturale:

Before showing you the slides on the screen, I should like to make a few general remarks on present day Canadian architecture. Is there such a thing? Has it any national characteristics, or is it merely a repetition of historical forms and ornament, or of the prevailing mode of Paris, London or New York? What road will it travel? Towards a modernism based on international forms and ornament or on Canadian forms and ornament -or is it to remain a dead thing chained to the moss-grown chariot of Rome or to the mystic spirit of the middle-ages?... Let us be honest and admit that we have no architecture that can be claimed or recognized as Canadian... If, however, you look at the modern movement as a new spirit of design and a

66. J. Blomfield, "Native and Arboreal Themes in Architectural Decoration", Construction, déc. 1927, p. 388.

release from the historical styles of the past, then I see a germ of greatness which offers rewards to the skillful designer. Particularly should this new movement make a strong appeal to Canadians as it offers a new field in the use of Canadian decorative forms.⁶⁷

Contrairement à Milligan, qui faisait référence à un idéal canadien favorisant l'emploi de différents styles historiques,⁶⁸ Lyle expliqua qu'une architecture canadienne ne devait pas seulement refléter et satisfaire l'esprit de la nation, mais également l'esprit du temps présent et de sa modernité, associant sa démarche aux principes de base de l'architecture et de l'ornementation Art Déco:

If Canadian architecture is to be a living , vital force, it must satisfy the spirit of our people and of the time in which we live. While we cannot claim, as yet, a distinctive Canadian style, may we not hope that this new freedom for the designer will sweep us along towards a national architecture, for there are present in this modern movement, the same great principles of development that held true in the past. This view-point seemed to us to offer a sound approach to the development of a national note in our architecture, so four years ago we began a search for Canadian forms that would lend themselves to architectural decoration. We had in mind that "form in art constitutes precisely that element in which the individuality of an artist can make itself distinct from the ordinary realities of nature... I am firmly convinced, however, that we do not need to go to Greece, Rome, England or France for our decorative forms, and that we have here in Canada in our

67. LYLE, "Canadian Decorative Forms", p. 65.

68. Voir l'article de S.L. Milligan, "Poetry of Architecture", The Journal of the R.A.I.C., 1, oct. à déc. 1924, pp. 129-132, dans lequel il suggère l'adoption de différents styles d'architecture européens pour les différentes régions du Canada.

fauna, bird, animal and marine life, a wealth of possible material...⁶⁹

Dans un article qui parut en 1931, Lyle expliqua davantage sa démarche et illustra en fait les principes mêmes de l'architecture Art Déco qui ne chercha pas à produire de nouvelles formes, sinon celles souscrites par les nécessités du gratte-ciel et les lois de zonage qui en découlèrent, mais plutôt à introduire un nouveau langage pour exprimer les formes traditionnelles adaptées aux nouveaux besoins structurels:

How to strike a Canadian note in our architecture? Was it to be through the use of new forms, or through a new language of ornament? It seemed to us that the field of form had been covered in the last three hundred years, and that nothing radically new in this field was probable, but that there was a rich field of inspiration lying dormant in the fauna, flora and marine life of Canada. We began three years ago to accumulate data in the form of Canadian flowers, fruits, trees, birds, animals, grain, marine life and Indian motifs... In one building alone we have used for decoration eighty-six different Canadian forms, such as the sunflower, Canada lily, the marsh marigold, pitcher plant, pine cone, acorn; the loon, heron, owl, Canada goose, sea gull, turkey, beaver, squirrel, bear, silver fox, pine marten, wolf, lynx; the starfish, cod, lobster, crab; wheat, apples, grapes, totem pole motifs, Indian bead work motifs, and many other Canadian flowers, fruits, birds and animals.⁷⁰

69. LYLE, "Canadian Decorative Forms", p.65.

70. J.M. Lyle, "Canadian Ornament Goes Native", American Architect, déc. 1931, pp. 36-37.

Lyle faisait référence ici à l'édifice du siège social de la Banque de Nouvelle-Ecosse construit en 1930 à l'angle des rues Hollis et Princess à Halifax. La transition de l'iconographie architecturale de Lyle s'effectua progressivement et constitua une exposition exemplaire de cette transposition des méthodes Beaux-Arts dans le style Art Déco nord-américain. La comparaison de trois succursales construites par Lyle pour la Banque de Nouvelle-Ecosse illustre cette évolution. La première succursale, érigée en 1924 sur Sparks Street à Ottawa, présente un édifice aux proportions harmonieuses encore tout imprégné du classicisme Beaux-Arts qui concevait traditionnellement l'édifice bancaire comme un temple classique.

Lyle entreprit la conception de la deuxième succursale, située sur la 8ième avenue à Calgary, après un retour d'Europe en 1928, et la construction débuta en février 1929.⁷¹ (ill.7) La façade de cette banque, semblable dans sa composition à celle d'Ottawa, démontre pourtant qu'un changement important se produisit dans la conception de Lyle qui semble s'être converti au modernisme tel qu'il fut présenté à Paris en 1925. Les deux succursales sont très similaires en fait de dimension et plan, et leurs façades possèdent la même composition symétrique, mais celle de Calgary a été

71. G. Hunt, Toward a Canadian Architecture/Créer une architecture canadienne, Kingston: Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1982, p. 139.

radicalement aplatie, et l'ordre dorique d'Ottawa s'est transformé en stylisations Art Déco à Calgary: les chapiteaux des pilastres sont formés d'aigles aux ailes déployées, perchés sur des régulateurs d'automobiles; des feuilles de nénuphars stylisées servent de moulure à la corniche et les supports des lanternes sont devenus des tournesols. Les panneaux qui surmontent les trois grandes fenêtres illustrent les produits de base de l'économie albertaine: le pétrole, le grain et le bétail. Les ébrasements des fenêtres (ill.8), décorés de motifs classiques à Ottawa, sont ici traités de façon très différente:

...decorative panels symbolical of two periods in Western Canadian history -before the White man came and after. On one panel is shown the buffalo head, the primitive implements of the Indian, the Indian head, and... the vase with minor indication of grain. On the other panel is shown the horse's head, the guns, the cowboy with Stetson hat, and the vase with abundance of grain.⁷²

Cette deuxième succursale conçue dans le style Art Déco utilise un langage ornemental qui tente non pas seulement de symboliser l'institution bancaire qu'elle abrite, mais également le contexte géographique, économique et social spécifique qui l'entoure.

Construit à partir de décembre 1929, le troisième exemple, le siège social de la Banque de Nouvelle-Ecosse à Halifax (angle

72. J. M. Lyle, "Recent Architecture of the Bank of Nova Scotia", The Canadian Banker, 44, 1937, pp. 150-157.

Hollis et Princess), représente une fusion des arts architecturaux tels que conçus par Lyle à cette époque avancée de son développement artistique. (ill.9-10) Les thèmes iconographiques se regroupent en trois catégories générales, toutes faisant allusion aux Maritimes: l'histoire, les activités économiques, et la flore, la faune et autres motifs locaux. Le Halifax Herald décrit le résultat comme "strikingly expressing the Canadian Heartland".⁷³ La façade compte quatre-vingt-six motifs différents qui ornent les jambages, les tympans, les corniches, les chapiteaux, et les ouvrages en fer forgé. Presque toutes les surfaces sont décorées:

In designing the exterior we were anxious to strike a modern note but owing to the fact that the Parliament Building was just across the street we felt that certain characteristics of this very fine building should be echoed in the new building. So we developed the "parti" of recalling the channelled lower storey of the Parliament Building using a classic base on which to develop our design, and by the use of Canadian forms endeavoured to strike a personal note.⁷⁴

Lyle ne fut pas le seul architecte canadien à utiliser dans le style Art Déco des motifs sculpturaux à caractère local. Les architectes Ross et MacDonald utilisèrent également dès 1925 différents motifs qui s'inspirent de la faune canadienne pour

73. Halifax Herald, 3 août 1931, cité par G. Hunt, John M. Lyle: Toward a Canadian Architecture, p. 111.

74. T. Boddy, "Regionalism, Nationalism, and Modernism, The Ideology of Decoration in the Work of John M. Lyle", Trace, 1 (1), 1980, p. 169.

l'édifice à bureaux de la Price Bros. & Co. Ltée. à Québec.⁷⁵ Un vocabulaire semblable fut aussi utilisé pour le magasin Holt Renfrew, construit à Montréal sur la rue Sherbrooke en 1937. Les six plaques sculptées que l'on retrouve sur l'édifice présentent symboliquement un renard, un écureuil, un castor, un lapin, un bélier ainsi qu'un vison, animaux que leur fourrure particulière caractérise, et qui, du même coup, caractérise l'industrie de la fourrure canadienne. L'architecte Harold L. Fetherstonhaugh introduisit également plusieurs références à la fabrication et au commerce de la bière au Canada dans son édifice des National Breweries, construit au 990 de la rue Notre-Dame ouest à Montréal en 1930. (ill.11, 48-50) De même, l'architecte Ernest I. Barott introduisit des motifs végétaux canadiens dans l'édifice Aldred (507, Place D'Armes), construit en 1929. (ill.12, 42-44) Barott fit d'ailleurs l'objet d'un article parut en 1932 aux Etats-Unis sur certains modèles de sculpture pour le nouvel édifice de la Banque de Montréal à Ottawa, conçu en 1929, modèles alors jugés symboliques du Canada. Réalisés par le sculpteur Emil Siebern, ces bas-reliefs représentent dans un graphisme Art Déco épuré la Prospérité tenant dans ses bras un

75. Voir l'article de L. Moisan, "Québec: le gratte-ciel Art déco", Continuité, 29, aut. 1985, pp. 38-39.

modèle du siège social de la Banque à Montréal; l'Economie; des Vikings et Indiens; l'Industrie et les Forêts.⁷⁶

L'architecte Colin Drewitt, qui construisit en 1931 à Montréal la gare Jean-Talon (à l'origine "Park Avenue Station", 7255, rue Hutchison), intégra à l'édifice de style Beaux-Arts néo-classique une ornementation Art Déco comprenant des têtes amérindiennes sculptées. (ill.13) Mais alors que l'ornementation de la majorité des architectes Art Déco servait à distinguer, identifier, et jusqu'à un certain point, symboliser le propriétaire de l'édifice et le commerce qu'il pratiquait, celle de John Lyle se voulait plus globale et tentait d'incorporer à la fois ces aspects de référence symbolique et l'appartenance à la nation canadienne. Malgré l'inclusion occasionnelle par la majorité des architectes Art Déco de motifs à caractères plus ou moins régionaux, John Lyle fut le seul à encourager continuellement cette pratique et à insister qu'elle se fonde sur des sources d'inspiration strictement canadiennes. Il semble qu'alors l'influence des particularités régionales des divers climats et paysages canadiens ait été complètement reléguée au second plan. En effet, les préoccupations de Lyle étaient basées uniquement sur l'élaboration d'une ornementation architecturale distincte. Les besoins de diverses formes structurales

76. "Symbolic of Canada, Models of Sculpture - Bank of Montreal", The American Architect, 91 (2608), juin 1932, pp. 34-35.

exigees par les particularités régionales du climat firent place à une recherche de diverses formes décoratives qui découleraient de particularités régionales historiques, économiques, sociales et géographiques.

Il semble que la critique architecturale de l'époque n'ait pas su identifier et comprendre les buts nationalistes de Lyle pour ne retenir que la modernité et la fantaisie de son style ornemental. Parlant du siège social de la Banque de Nouvelle-Ecosse à Halifax, Percy E. Nobbs, qui de par ses observations et remarques concernant la création d'une architecture canadienne semblait enclin à comprendre et encourager les efforts de Lyle, n'y a vu qu'un exercice de fantaisie personnelle. Il reconnaît la valeur intrinsèque du design mais n'établit aucun lien entre l'ornementation originale et son caractère nationaliste:

...we have an exterior in which Mr. Lyle has been enjoying himself immensely. And that is all to the good, for it is nice to feel oneself infected by the exuberance of vegetable forms with a touch of the baroque, and a hint of horned Pan; especially in these days when rising costs and falling incomes compel most of us to emasculate our façades to the verge of inanity. But, decorations apart, here we have a building that hangs remarkably well together with an all pervading substantiality. It does not pretend to have been born when Halifax was young, far less to have been fathered centuries before Halifax was dreamed of. There is scholarship in it, there is originality in it, and it takes its place amidst surroundings imposingly, but not vociferously.⁷⁷

77. NOBBS, "Recent Architecture in Canada", The Journal of the R.A.I.C., 13 (9), sept. 1936, p. 169.

Emanuel Hahn, qui fut président de la Sculptors' Society of Canada, résuma en 1932 quel était le problème majeur et probablement responsable de l'échec de Lyle et de toute tentative de créer une architecture nationale canadienne du fait qu'il ne fut jamais résolu:

Some attempts have been made in Canada to introduce national motifs but a more spontaneous acceptance of them, not only by the architect but by the public in general, is still lacking. Nor has the sculptor himself as yet assimilated possible motifs into their proper stylistic form. Perhaps in the not distant future some opportunity will present itself at the psychological moment and result in an achievement that will pave the way for a more distinctive Canadian style in architecture and its applied sculpture.⁷⁸

Les aspirations de Lyle à créer une architecture canadienne échouèrent. Il mourut en 1945, avant la montée fulgurante en Amérique du style International dénudé, et ses réalisations extraordinaires ne sont plus que des échos d'un appel au nationalisme architectural. Par contre, l'utilisation de motifs à caractère symbolique de la fonction ou du propriétaire de l'édifice qu'ils ornent, et représentatifs de sa modernité en général, fut caractéristique du style Art Déco et Lyle s'est imposé dans ce courant en compagnie de plusieurs autres architectes canadiens désireux de produire dans ce qu'ils considéraient comme étant le seul style représentatif de leur temps.

78. E. Hahn, "Architectural Sculpture", The Journal of the R.A.I.C., 9 (8), août 1932, p. 194.

CHAP. III IDENTIFICATION ET APPARTENANCE A SON TEMPS

Alors donc que certains architectes Art Déco avaient pour préoccupation première d'adapter à leur nation un style qui lui serait propre; d'autres ont recherché de façon plus générale une réponse aux nécessités à la fois de construction et de vie modernes. La majorité des architectes Art Déco n'avait en fait pour seul but que de trouver un style "de leur temps" qui illustrerait explicitement la modernité et les développements d'une industrie qui évoluait à une vitesse fulgurante, ainsi que l'intégration et tant bien que mal le contrôle de l'homme sur cette nouvelle technologie. Dans le rapport officiel sur l'exposition de Paris de 1925, soumis en 1926 au gouvernement américain, les architectes D. Everett Waid, président de l'American Institute of Architects et Charles Butler donnèrent leur appréciation des développements proposés par la majorité des exposants et identifièrent du même coup un leitmotiv de base du style Art Déco, soit la représentation du nouvel âge et de son effervescence:

...When one seeks the underlying idea or motif of this exposition he finds it to be the unrest and impatience of the age. The present generation is dissatisfied and wishes to think for itself. With natural human tendencies it goes to extremes and believes it necessary not only to reason out its own problems but to express the answers in an entirely new language.⁷⁹

79. D. Everett Waid et C. Butler, Report on the Paris Exposition, 1926, cité par E. Varian, American Art Deco Architecture, New York: Finch Museum of Art, 1975, non paginé.

C'est avec l'intégration de la machine dans le processus de création et la recherche consciente d'une expression esthétique qui lui serait appropriée que l'ensemble de l'ornementation Art Déco s'est développée.

A. LE DEBAT SUR LA MODERNITE

La problématique entourant la terminologie des styles, qui semblait faire partie de tout discours sur l'architecture à l'époque, nous éclaire sur l'affrontement constant entre les différentes "écoles" du modernisme. Faisant référence à l'architecture "moderne" qui touchait lentement l'Amérique au début des années 1920, Lewis Mumford écrivit en 1921:

To create designs that will respect the logic of the machine and at the same time have regard for the vagaries of human psychology is the problem whose solution will give us a satisfactory, genuine modern style.⁸⁰

Mumford avait pris conscience déjà de l'avènement domestique inévitable de la machine et espérait qu'une place pour l'élément psychologique dans l'architecture serait gardée. L'élimination de cet élément constitua le principal reproche fait au style International.

80. L. Mumford, Roots of Contemporary American Architecture, New York: Reinhold Publ., 1952, p. 200.

Le développement parallèle au style Art Déco du style International et de toutes leurs variantes respectives favorisa une confusion littéraire qui ne permet que difficilement aujourd'hui de cerner les propos de certains critiques. Au cours des années 1920 le qualificatif "modern", ou "modernist", était généralement utilisé de façon positive en faisant référence à ce que l'on définit aujourd'hui comme étant le style Art Déco, et un examen des magazines d'architecture de l'époque nous indique que l'expression "good modern architecture" était ainsi associée au style Art Déco.⁸¹ Le qualificatif "modernistic", utilisé aussi fréquemment, faisait habituellement référence au style International et ses dérivés, alors impopulaire aux Etats-Unis et au Canada.⁸² Percy Nobbs expliqua en 1930 la différence qu'il faisait entre les différents termes:

We have now enumerated categorically the several traditions in design which might influence the

-
81. Un examen des critiques d'architecture parues au cours des années 1930 dans les magazines Construction et The Journal of the R.A.I.C. montre que l'expression "good modern" était utilisée la plupart du temps dans la description d'édifices aujourd'hui identifiés Art Déco.
82. Un article parut en 1936 rapporte les propos de Roger Gilman, de l'Université Harvard, devant le American Institute of Architects: "The "international style", widely accepted in Europe, is making little headway in America..." Il fait référence alors à un style "transitoire" plus répandu et acceptable, adaptation moderne de composition classique, aujourd'hui identifiable au style Art Déco: "It is in America that this conservatively modern, or so-called transitory style, maintains itself most strongly." ("International Style Not Popular", The Journal of the R.A.I.C., 13 (12), déc. 1936, p. 229.)

taste and ideals of our composite "client-architect" artist and those of the man in the street public- the old French, the Colonial, the Gothic revival, the English domestic, the American academic, the modern and the modernistic. (When an aesthetician uses a word with an "istic", it means he has some suspicion that the phase he is talking about is spurious- thus Hellenic and Hellenistic, Archaic and Archaistic. There are, in every land, modern architects, the heirs to all the ages, but those who profess their modernity too much deserve the "istic").⁸³

Un critique du nouveau Horse Building, construit à Toronto en 1931 par l'architecte de la ville, J.J. Woolnough, démontra à quel point la confusion s'étendait à tout ce qui était "nouveau" et n'était pas seulement le résultat d'un désir de controverse mais plutôt celui d'une ignorance du terme juste à utiliser:

And now, in 1931, the advent of the new Horse Building brings to the Exhibition a building which is "modernity" (or "modernness" which is it?) itself. Though related to the Coliseum and Cattle, Sheep and Swine Buildings, it is of infinitely better design and closely resembles the best modern work of Germany.⁸⁴

Melville S. Mann, qui travaillait en 1930 en tant qu'architecte pour la compagnie Bell Telephone à Montréal

83. P.E. NOBBS, "Present Tendencies Affecting Architecture in Canada, Part II. Modernity", The Journal of the R.A.I.C., 7 (9), sept. 1930, p. 315. Rosemarie Haag Bletter indique qu'aux Etats-Unis le style fut d'abord appelé "modernist" puis "modernistic" à partir de 1928. ("The Art Deco Style", p. 41).

84. Sinaiticus, "The New Horse Building in Exhibition Park, Toronto", Construction, 24 (9), sept. 1931, p. 285.

distingua deux catégories d'architecture moderne; celle qu'il considèrait comme étant la bonne se devait de refléter ainsi la modernité:

The modern movement in architecture is the result of an effort to give expression to modern impulses and desires in designs that will be satisfactory to this day and generation... We should be true to the spirit and requirements of the age in which we live, and evolve, as the ancient Greeks did, a style consistent with our modern needs - living, expressive, appropriate... This is an age of economy. Conservation, standardization, restraint, simplicity, speed, directness are today's watchwords.⁸⁵

Les mots-clés qu'il utilisa devinrent partie intégrante de toute description de l'ornementation Art Déco. Il critiqua ensuite un aspect de cette autre architecture moderne qu'il considère comme étant mauvaise et que l'on peut presque sans erreur identifier au style International:

The writer considers it distinctly bad form to carry a window (as has been done recently on the Continent and also in America) to the very corner of a building with no obvious support for the masonry above.⁸⁶

John Lyle avait identifié quant à lui dès 1932 la nature du style International et exprima du même coup l'importance que prit au sein du style Art Déco l'individualité du message symbolique que devait véhiculer un édifice:

85. M.S. Mann, "The Modern Trend in Architectural Design", Construction, 23 (12), déc. 1930, p. 393.

86. Ibid., p. 394.

While we may agree with the extreme modernist of the engineering view-point, that certain types of buildings lend themselves to a blocky, bald treatment and the elimination of all ornament, we most certainly do not accept this point of view as the last word in the development of a new architecture. If this conception of architecture was to dominate, we would have no national or distinctive architecture, all architecture would look alike. It would become international and the slab-sided box outlines of Germany and France would be identical with those of Canada and the United-States.⁸⁷

Dans un ouvrage parut en 1929 intitulé The Logic of Modern Architecture, l'américain R.W. Sexton précisa le statut de l'architecte Art Déco par rapport aux "radicaux":

... The correct definition of modern is: characteristic of today. It in no sense implies that which is radical and cannot possibly be considered as synonomous [sic] to futuristic and other words of a similar suggestion. To avoid any misunderstanding, therefore, I prefer to call myself, along with those whose work is illustrated in this book, a progressive rather than a modernist, in order that we may not be confused with that school of radicals whose efforts to create and to be original have their incentive in "doing something different"... My interest, and, I think I may safely say, the interest of all progressive architects and designers, is not solely in developing a distinctive American style of architectural and decorative design, although that may be the ultimate result of our efforts. Our interests are focused, rather, on a more logical architecture... our creed is based on a greater regard for the fundamentals of architectural design

87. LYLE, "Canadian Decorative Forms", p. 70. Il est intéressant de noter que Lyle, toujours à la recherche d'une critique constructive, utilisa un langage beaucoup plus modéré que celui de Nobbs, qui semblait vouloir produire un effet plus littéraire. Il est d'autant plus intéressant de voir que Lyle associe directement le style International à un modernisme "extrême" découlant d'une vision d'"ingénieur".

and for their application in solving our present-day problems.⁸⁸

Au Québec, Ernest Cormier fut le premier à formuler et mettre en pratique dès 1922 un modernisme adapté aux nouvelles technologies et leurs matériaux tout en demeurant respectueux de la tradition:

Avec le XXe siècle, une période nouvelle s'est ouverte en Europe où les architectes s'inspirant des principes qui sont à la base des styles passés sans en copier les formes, sont revenus à des conceptions logiques, en parfait accord avec le caractère des matériaux employés et les méthodes de leur mise en oeuvre... Chaque époque a eu son architecture, comme elle a eu ses modes, ses moeurs, ses lois. La nôtre doit avoir la sienne.⁸⁹

Il exprima les principes de base de l'architecture moderne sans s'encombrer d'un verbiage trop souvent présent dans une littérature dissociée de la pratique:

...l'architecture évolue lentement. On peut affirmer que l'architecture moderne, c'est-à-dire celle de toute construction rationnelle non pastichée d'une autre époque, est forcément une architecture très simple. La construction doit être fortement accusée; la décoration fantaisiste n'y est permise que pour mieux faire valoir les formes.⁹⁰

88. SEXTON, pp. 1-2.

89. CORMIER, "Cours d'architecture à l'usage des ingénieurs", n.p.

90. Ibid.

Une critique du Architects' Building, construit en 1931 par les architectes Ross & MacDonald sur le boulevard Dorchester à Montréal (aujourd'hui démoli), énumère les différentes caractéristiques de cette architecture moderne dont parlait Cormier:

The building itself is truly modern, is in no sense a copy of any building that one can recall, and yet has an air of being in some subtle way related to the best and most dignified of Classic work. Refined and restrained, it is yet masculine and is enriched in just the correct proportions with beautifully carved ornamentation... Entering the building, we find ourselves in an elevator hall of modern design, richly simple.⁹¹

Une description de l'édifice Aldred, construit par la firme Barott & Blackader à Montréal en 1931 également, indique que "Messrs. Barott and Blackader have added a successful essay in the modern type of work which seems so adequately to portray our twentieth century civilization."⁹² De même, un compte-rendu de l'édifice McDougall & Cowans, construit à Montréal en 1931 par l'architecte J. Cecil McDougall, précise:

A further study of the subject confirms the opinion formed then that it is an excellent example of the best of modern work. There is no superfluous waste of ornament, no senseless and tasteless bespattering of perfectly good wall surface with meaningless cartouches and garlands, as was the

-
91. Sinaiticus, "Architects' Building, Montreal", Construction, 24 (6), juin 1931, pp. 182-183.
 92. "The Aldred Building, Montreal", Construction, 24 (5), mai 1931, p. 148. Il est à noter que l'architecte Blackader est mort en 1915 et qu'Ernest I. Barott n'a gardé la raison sociale de Barott & Blackader que par respect pour son confrère disparu.

custom not so very long ago. Instead, every piece of the very sparingly used decoration is made to count, and seems to be rather an integral part of the building than a "stuck-on" after-thought.⁹³

Une critique sommaire de l'édifice administratif du Protestant Board of School Commissioners (ill.14), construit en 1932 par J. Cecil McDougall, et qui fut primé lors de l'exposition annuelle de l'Institut Royal Canadien d'Architecture de 1933, indique, bien que de façon ambiguë, que la recherche d'une identité propre et dissociée de la mode ornementale issue de Paris en 1925 était encore valorisée, et que le "modern style" faisait effectivement référence au style Art Déco:

There was a good little Montreal building by Mr. McDougall, which gained an honourable mention with the North American Life in the class of public buildings. It had undoubtedly a Canadian air and the ornament, though somewhat "spidery", was not of the standard "lightning" type. The interiors were not uniformly good, but in the board room, ..., Mr. McDougall is to be congratulated on a spirited, dignified job in a restrained modern style.⁹⁴

Dans les écoles d'architecture québécoises, la "modernité" n'était débattue qu'en fonction de "pastiche" versus "style moderne", identifiable majoritairement aujourd'hui au style Art Déco. Le style International ne fit son apparition qu'à partir des années 1940 et parallèlement au développement du

93. SINAITICUS, "McDougall & Cowans' Building, Montreal", Construction, 24 (2), fév. 1931, p. 42.

94. E.R. Arthur, "The R.A.I.C. Exhibition in Montreal", The Journal of the R.A.I.C., 10 (12), déc. 1933, p. 205.

style Art Déco "streamline" épuré. Dans une critique qu'il fit des travaux soumis à un concours tenu en 1930, l'architecte W.S. Maxwell souligne la caractère moderne des oeuvres provenant de l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal:

The Ecole des Beaux Arts of Montreal, of which Mr. Maillard is the director, shows drawings from the Architectural Department of which Mr. Poivert is the head, and in addition the Departments of decorative design and sculpture are represented very fully. French influence pervades the work, and this is expected as the staff is largely composed of artists from France. In a transition period of art such as we are now experiencing one expects from the Latin temperament a logical solution of the new problems, and in the Beaux Arts work the tendency is away from the archaeological and is distinctly modern in vision and presentation.⁹⁵

Comme l'architecture moderne se devait de présenter une simplicité marquée dépourvue d'une décoration superflue, par rapport au styles historisants, c'est par l'utilisation d'une ornementation différente et elle-même entièrement représentatrice de la modernité dans son iconographie que la nouvelle architecture a établi ses assises "modernes".

Dans un article parut en 1931 dans le Journal de l'Institut Royal Canadien d'Architecture, l'architecte français Jacques Carlu, qui était directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Fontainebleau en France et professeur d'architecture au

95. W.S. Maxwell, "Exhibition of Drawings, Decorations and Sculpture Representing the work of Canadian and American Universities and Schools", The Journal of the R.A.I.C., 7 (3), mars 1930, p. 83.

Massachusetts Institute of Technology, responsable en collaboration avec les architectes Ross & MacDonald de la conception du nouveau restaurant du magasin Eaton situé sur la rue Sainte-Catherine à Montréal, identifia ainsi les nouveaux besoins que devait exprimer la sculpture architecturale:

Architectural sculpture has a definite purpose, it is an adjunct to architecture... Modern sculpture is sometimes purely abstract architectural sculpture in which surfaces, forms, light and materials are used as plastic substances without any subordination to a realistic representation of nature, they give a feeling of rhythm and beauty. When sculpture uses realistic representation of nature, the human figure generally, nature must remain entirely subdued to the general discipline of the composition.⁹⁶

Dans le même article, Carlu exprima l'essence même de ce que fut l'ornementation architecturale Art Déco:

In bas-reliefs first consideration must be given to the relation between the void spaces and the solid ones. It must be first an interesting pattern adding interest only by the play of light and shadow to the surface which is to be decorated. Reliefs must be calculated in relation with the scale, the direction of light and the material used... Then it could remain an abstract design, but if naturalistic representation is wanted and submitted to the discipline as above stated the result will be a piece of sculpture with all the architectural qualities of a purely abstract design well organized with, in addition, all the sensitiveness and charm that introduction of human elements can give to a work of art."⁹⁷

96. J. Carlu, "Tradition and Modernism", The Journal of the R.A.I.C., 8 (5), mai 1931, p. 180. Il s'agit ici du texte d'une conférence que donna Carlu le 16 février 1931 à la Art Gallery de Toronto dans le cadre de la Toronto Chapter Exhibition of Architecture and Allied Arts.

97. Ibid., p.180.

Considérant les caractéristiques énumérées ici par Carlu, il est intéressant de noter qu'effectivement le motif quel qu'il soit de la sculpture et de l'ornementation Art Déco fut presque toujours soumis à la superficie offerte par l'espace à "couvrir". Ainsi, presque toute figure humaine représentée en bas-relief sera penchée, pliée, ou tordue même, afin de se soumettre à l'espace en le remplissant au maximum. L'ornementation abstraite couvre habituellement entièrement l'espace qui lui est réservé, se soumettant également ainsi à la forme géométrique de cet espace.

B. LE COMMERCE DE LA MODERNITE

L'acceptation de la modernité fut également influencé par les nouveaux matériaux employés qui "l'imposèrent" en quelque sorte, et la publicité pour ces matériaux faite dans les magazines de l'époque a joué sur l'attrait que provoquait alors le seul nom de modernité. Cette publicité servit la cause de l'Art Déco en associant en illustration les éléments matériels de la vie moderne au style même. Ainsi, une publicité parut dans Construction en 1931 affiche en gros titre "Be Modern", illustré de tous les éléments de vitesse et d'énergie que symbolisa l'Art Déco: avion, gratte-ciel, train, le tout comportant lignes droites et courbes divisant l'image en formes géométriques.⁹⁸ (ill.15)

98. Construction, 24 (9), sept. 1931, p.16.

Un article paru en 1930 et portant sur l'utilisation de l'aluminium en architecture précise la relation qui exista entre ce nouveau matériau et les aspects de plus en plus reconnus des nouveaux besoins de vie et de construction moderne:

Modern architecture is using new materials for old purposes in keeping with the thought and spirit of this generation. This is the age of simplicity, speed and lightness; the architectural trend is toward use of those materials which best express these present-day feelings. Over-ornamentation belongs to another generation. Architects are using simple, unassuming metal forms, not only in grilles, balustrades, spandrels, etc., but in mouldings and inlays and for other interior decorative effects in which simplicity is the keynote.⁹⁹

La publicité pour ces nouveaux matériaux constitua un important véhicule du message de modernité. L'industrie de la construction et les fabricants de matériaux de construction participèrent de façon active à la diffusion du nouveau style et à son acceptation. Une publicité de la compagnie Aluminium (VI) Limited, parue dans la revue Construction de février 1931, vante la souplesse du matériau et montre l'édifice de la Consumer's Gas Company de Toronto, réalisé dans un style Art Déco très ornemental par l'architecte Charles Dolphin, et précise que "the striking decorative effect originally planned and so successfully achieved by the architect of this building

99. D.B. Hobbs, "Aluminum in Architecture", The Architectural Forum, 53, août 1930, p. 255.

will never be marred by deterioration."¹⁰⁰ Une autre publicité de la même compagnie, parue en 1931, décrit ainsi l'édifice Aldred (507, Place D'Armes), construit en 1929 par l'architecte Ernest I. Barott: "Massive buttresses, rising to the very top of the building, give it a monumental appearance. Set beneath the windows, gleaming high-lighted spandrels carry vertical lines of beauty skyward. And, as in most modern buildings, these spandrels are made of Aluminum."¹⁰¹ La Robert Mitchell Co. Limited, qui fit paraître une publicité en 1930 dans la revue Construction, précise que le "metalwork is essential to modern architecture" et montre un exemple de grille de calorifère exécutée pour l'édifice McDougall & Cowans, construit à Montréal en 1929-30 par l'architecte J. Cecil MacDougall dans un style Art Déco dépouillé.¹⁰² La même compagnie montre dans une autre publicité parue en 1932 des portes d'ascenseur de l'édifice Price, construit à Québec en 1925 dans le style Art Déco par les architectes Ross & MacDonald, et précise en soulignant le caractère nationaliste de son entreprise:

We heartily endorse the "Produced in Canada" movement, which embraces not only produce and the manufactures but also the Arts - the Canadian architect designs and demands work of the highest

100. Construction, 24 (2), fév. 1931, p.39.

101. Construction, 24 (5), mai 1931, p.26.

102. Construction, 23 (10), oct. 1930, p.315.

standard - and we take pride in our ability to interpret his visions.¹⁰³

Une autre publicité pour l'aluminium parue en 1931 et comportant un titre révélateur - "Signs of the Times" - souligne sa souplesse d'utilisation à différentes fins, entre autres dans la fabrication d'enseignes et de lettrage: "Today... style sets the pace in architecture with Aluminium as the keynote. Non-corroding, enduring Aluminium is used for spandrels, cornices, flashings, sills - even signs!"¹⁰⁴ Les trois exemples de lettrage illustrés dans cette publicité sont tous simples, d'inspiration géométrique et intégrés à des édifices Art Déco.

Le style Art Déco fut donc associé dès son apparition au Canada avec tout ce qui représentait la modernité: technologie de pointe, vitesse, effervescence sociale et culturelle. Comparativement au style International, le style Art Déco devint au Canada le seul style "moderne" entre les années 1920 et 1940. Un répertoire iconographique, symbolique ou simplement décoratif fut élaboré qui permit à l'artiste d'utiliser dans son oeuvre un langage pratiquement universel par la simplicité de son vocabulaire et de sa signification. L'ornementation Art Déco était délibérément répétitive et

103. Construction, 23 (12), déc. 1930, p.385.

104. Construction, 24 (9), sept. 1931, p.13.

véhiculait l'impression d'une production mécanique; le sculpteur n'était en fait souvent considéré par plusieurs architectes que comme un "designer" engagé pour traduire son oeuvre en langage mécanisé. Il n'aurait été que l'intermédiaire entre l'idée de l'architecte, ou sa propre idée, et la machine responsable de la production de la sculpture. L'ornementation Art Déco était conçue de façon à exprimer la transmission de forces, le mouvement, l'énergie et la vie en général tels que libérés du processus manuel de création et ainsi purifiés par l'emploi de la machine.¹⁰⁵ Avec le style Art Déco, l'âge de la mécanisation et de la vitesse s'est vu attribuer sa propre imagerie.

105. MESSLER, pp. 149-154.

CHAP. IV L'ORNEMENTATION ARCHITECTURALE ART DECO A MONTREAL

L'architecture de style Art Déco n'en était pas une de changement radical. Sa principale innovation fut de mettre l'accent sur les nouvelles formes du gratte-ciel, entre autres et avant tout sur sa verticalité ininterrompue, son ascension linéaire dénuée de toute référence historisante. Pour marquer et souligner ce changement, c'est en faisant appel à une nouvelle ornementation issue de l'actualité technologique et sociale que les architectes de l'Art Déco se sont montrés un tant soit peu radicaux. C'est en général par son ornementation qu'une bâtisse Art Déco est classée comme telle; lorsque cette ornementation est absente, c'est par ses lignes, qui deviennent ainsi ornementation structurelle, qu'elle se classe Art Déco.

L'ornementation Art Déco constitue donc l'élément le plus facilement identifiable du style, mais elle peut conduire aussi parfois à une certaine confusion. En effet, plusieurs constructions des années 1920 à 1940 présentent des lignes traditionnelles, conformes à un style passé ou d'une simplicité sans style, alors que leur ornementation, ou certains éléments, en sont typiquement Art Déco. L'immeuble de la Banque de Commerce (980, rue Sainte-Catherine ouest), construit en 1928-29 par l'architecte Victor D. Horsburgh de Toronto, en est un exemple. Il se distingue en combinant au style néo-roman de sa partie inférieure une composition et une

ornementation nettement Art Déco dans sa partie supérieure. De même, l'immeuble datant de 1927 de la Robert Hampson & Son (451, rue Saint-Jean), des architectes Hutchison et Wood, incorpore quelques éléments du vocabulaire Art Déco - lignes verticales, panneaux décoratifs à motifs géométriques entre les fenêtres - dans un ensemble qui conserve de nombreux détails classiques tels que l'arcade du rez-de-chaussée, les blasons sculptés et le porche élaboré.¹⁰⁶ L'édifice Archambault (500, rue Sainte-Catherine est), construit en 1929 par l'architecte Raoul Gariépy, présente aussi certains éléments d'ornementation Art Déco intégrés à une architecture éclectique d'inspiration Beaux-Arts.

Plusieurs motifs de l'ornementation Art Déco furent produits mécaniquement et ainsi répétés à l'infini dans la décoration d'édifices modestes. Dans le cas de projets plus importants, certains architectes et sculpteurs ont eu la possibilité d'élaborer un vocabulaire plus personnalisé, leur permettant ainsi d'illustrer davantage la fonction propre de l'édifice ou un aspect particulier de son propriétaire. Toujours pourtant cette ornementation, qu'elle ait été de fabrication industrielle ou non, est demeurée répétitive et facilement

106. Répertoire d'architecture traditionnelle sur le territoire de la Communauté urbaine de Montréal, Architecture commerciale II - les hôtels, les immeubles de bureaux, Montréal: Communauté urbaine de Montréal, Service de la planification du territoire, 1983, pp. 119-120.

identifiable au style Art Déco de par la transformation géométrique et ainsi la "conventionalisation" qu'elle a fait subir aux éléments qui la composent. Ces éléments furent en majorité tirés de deux environnements distincts et qui apparaissent à prime abord opposés: la nature, sous une forme contrôlée par l'homme; et le milieu urbain et tout ce qu'il représente de technologie, de commerce, de puissance économique. L'Art Déco, se voulant à la fois moderne et traditionnel dans ses fondations, tenta une réconciliation de ces deux mondes en juxtaposant la dureté d'une urbanité indifférente à l'individu et la douceur d'une nature sympathique contrôlée par l'homme. L'ornementation Art Déco foisonnera ainsi de motifs issus de cette juxtaposition: animaux, végétaux, symboles narratifs, figure humaine et abstractions géométriques se côtoieront pour former un ensemble d'une cohérence ornementale que seul un traitement plastique stylisé, géométrique et régulier uniforme, permettra.

Les exemples d'architecture commerciales Art Déco à Montréal sont principalement concentrés dans le quartier des affaires bordé par le fleuve Saint-Laurent au sud, la rue Peel à l'ouest, la rue Fullum à l'est et la rue Sainte-Catherine au nord. Les exemples d'architecture publique et scolaire Art Déco sont quant à eux dispersés à travers l'île de Montréal:

Saint-Henri, le Centre-Ville, Outremont, la Petite Italie, le Plateau Mont-Royal, Rosemont, Montréal-Est.

Pour les besoins de cette recherche les catégories d'ornements ont été séparées. Mais il est important de se rappeler que la majorité des édifices Art Déco sont ornés de chacun des types d'ornementation étudiés. Il est possible en fait d'attribuer à chacun de ces types un rôle particulier dans la "lecture" d'un édifice: la flore rattache habituellement l'édifice au contexte national; la faune en illustre la raison d'être, habituellement commerciale; les abstractions géométriques le rattache à l'ère moderne; les symboles narratifs précisent davantage sa raison d'être et/ou décrivent son propriétaire; alors que la figuration reporte le tout dans un contexte humain et permet ainsi une intégration globale de l'homme, de la nature et de la technologie au sein d'un ensemble stylisé harmonieux.

A. ABSTRACTIONS GEOMETRIQUES

La majorité des édifices de style Art Déco à Montréal illustrent cette catégorie. Son expression la plus simple est caractérisée par l'utilisation du matériau de recouvrement dans un but décoratif à travers un agencement particulier et inhabituel. Ce type d'ornementation constitua, de par son coût minime et sa facilité de création, le procédé décoratif

le plus répandu au sein de l'Art Déco. La brique est devenue ainsi un matériau populaire, peu coûteux et extrêmement versatile. L'Ecole Cherrier (811, rue Cherrier), construite par Eugène Larose en 1931, est un bel exemple d'utilisation différente, sculpturale même, de ce matériau traditionnel dans un but décoratif. (ill.16) Les grandes surfaces murales nues des façades sont creusées par des sillons dans la brique et se terminent au haut par des saillies ou retraits. L'imbrication des différentes composantes de ces "sculptures" géométriques en briques accentue la verticalité tout en donnant à une surface autrement monotone une qualité de "vibration" optique. Les motifs ainsi créés servent à couronner les pilastres ou produisent une variation dans la texture des façades. (ill.17-18) L'Ecole Louis-Hébert (6361, 6e avenue), construite en 1936 par l'architecte Charles David dans le quartier Rosemont, présente un autre exemple d'utilisation décorative de la brique. Les deux bas-reliefs en pierre que l'on retrouve sur les avant-corps aux extrémités de la façade sont entourés d'un agencement de briques qui forme un véritable encadrement pour les deux oeuvres. (ill.19, 73a-b) De même, les bandes horizontales faites de pierre que l'on retrouve sur la façade de l'Ecole Louis-Hébert sont "soulignées" par une ligne renforcée de briques agencées tel un zig-zag en plan, créant ainsi une vibration lumineuse particulièrement efficace et caractéristique de cette volonté de l'Art Déco de façonner la lumière en l'intégrant dans la composition même de l'édifice

en tant qu'élément générateur d'une vibration optique des surfaces. La façade du garage Gaspard Archambault (2077-2085, rue Sainte-Catherine ouest), construit par Henri S. Labelle en 1929, comporte de faux pilastres en briques "sculptés" de telle sorte qu'ils ont la forme de gratte-ciel dont le centre est renforcé pour en accentuer l'élan vertical (ill.20). La résidence que l'architecte Jean-Baptiste Soucy s'est construite au 774 de la rue Saint-Joseph est en 1930 possède également des éléments décoratifs simples formés par un renforcement dans l'agencement de la brique.(ill.21) Le University Tower (1255, rue University), construit en 1929-30 par l'architecte Harold Fetherstonhaugh, présente à une échelle monumentale une manipulation ornementale de la brique.(ill.22) Les piliers habituellement en saillie entre les travées verticales du fenêtrage sont ici en retrait et se terminent par un renforcement progressif de la brique qui accentue la verticalité et trompe l'oeil en faisant paraître l'édifice plus haut qu'il ne l'est.(ill.23) Les travées verticales du fenêtrage se terminent également par un renforcement progressif de la brique. Ce procédé très répandu dans les constructions à grande et moyenne échelle fut également utilisé pour le Children's Memorial Hospital (2300, rue Tupper), construit en 1931-32 par J. Cecil McDougall.

La manipulation Art Déco de la brique permet de diversifier l'aspect d'une façade qu'elle avait coutume auparavant

d'appauvrir, puisqu'il s'agissait d'un matériau peu coûteux employé généralement pour les entreprises de moyenne envergure. La popularité du style grandit rapidement grâce à cet avantage qui n'était pas à négliger: il devint effectivement possible de construire dans un style moderne, à la fine pointe du progrès, tout en profitant d'une économie substantielle au niveau des matériaux. Plusieurs édifices municipaux ayant la brique pour matériau de revêtement - postes de police, casernes de pompiers, marchés et bains publics - furent construits à Montréal au cours des années 1930. Les postes d'incendie no 48 (3616, rue Hochelaga) et 31 (7041, rue Saint-Dominique), tous deux construits en 1931 par l'architecte E.A. Doucet, présentent une structure rectangulaire simple, en brique rouge, dont la seule ornementation se retrouve dans le rythme créé par les faux pilastres et les renforcements, accentués par la pierre grise disposée de façon à souligner les ouvertures et accentuer les lignes verticales. (ill.24-25) Le poste d'incendie no 23 (523, Place Saint-Henri), construit en 1930 par Ludger Lemieux (ill.26); le marché Atwater (110-154, rue Atwater), construit en 1932-33 par Ludger et Paul Lemieux (ill.27); le marché Saint-Jacques (1125, rue Ontario est), construit en 1931 par Z. Trudel et J.A. Karch (ill.28); le jardin botanique de Montréal (4101-4601, rue Sherbrooke est), construit en 1932-33 par Lucien F. Kéroack (ill.55, 79); l'Hôpital Général du Christ-Roi de Verdun (4000, boul LaSalle), construit en 1930-

31 par Alphonse Venne, sont autant d'exemples d'utilisations réussies de la brique permettant des agencements accentuant la verticalité de l'ensemble et intégrant un certain rythme optique aux façades.

De la brique de forme, couleur ou texture différente sera également souvent utilisée entre chaque ouverture dans les travées verticales du fenêtrage. Ce traitement des surfaces, créant l'aspect d'un mur-rideau, est parmi les plus caractéristiques de l'architecture Art Déco. On le retrouve entre autres au Gymnase du Quartier Notre-Dame de Grâce où des carreaux de brique polychrome ont été utilisés entre les fenêtres, à l'Ecole Cherrier (Eugène Larose, 1931) mentionnée précédemment (ill.16), ainsi qu'au pavillon central de l'Université de Montréal conçu par Ernest Cormier en 1927. (ill.29) D'autres matériaux ont également servi aux mêmes fins: entre les fenêtres en façade de l'immeuble McRitchie & Black (1430-1434, rue Sainte-Catherine ouest), construit en 1928-29, l'architecte W.K. Gordon Lyman a utilisé des carreaux dorés vitrifiés agencés selon des motifs géométriques; et Nobbs & Hyde ont utilisé des carreaux polychromes vitrifiés pour l'immeuble Drummond Medical (1414, rue Drummond), construit en 1929-30.

L'utilisation de panneaux sculptés, en pierre ou différents métaux, disposés habituellement entre les fenêtres en travées

verticales, fut également l'un des principaux éléments décoratifs de l'Art Déco. Les architectes Payette et Crevier ont utilisé en 1938-39 pour l'immeuble de la Caisse Nationale d'Economie (33-41, rue St-Jacques) des panneaux de granit noir poli sur lesquels des motifs ont été "gravés" en dépoli. La qualité lumineuse que le polissage apporte à la pierre est cause de son utilisation dans l'Art Déco, qui privilégia par contre davantage l'utilisation du verre fumé, ou "vitrinite", matériau nouveau et moins coûteux considéré comme des plus modernes. La Pharmacie Montréal (916, rue Sainte-Catherine est), construite en 1934 par Raoul Gariépy, en présente une utilisation remarquable où des panneaux de couleurs bourgogne et noire, combinés à des lattes d'aluminium, sont agencés de façon à reproduire l'effet d'un gratte-ciel avec retraits progressifs. (ill.30) Le bronze et autres métaux traditionnels étaient encore souvent utilisés et, fait plus significatif et caractéristique de l'Art Déco, l'aluminium, produit d'une industrie moderne, dont les qualités furent reconnues très rapidement.¹⁰⁷ L'aluminium avait déjà été utilisé à la fin du XIXe siècle, mais ce n'est qu'au début des années 20 que son utilisation se répandit rapidement grâce aux raffinements technologiques de sa production. La diversité de sa

107. Harold L. Fetherstonhaugh utilisa en 1930 pour l'édifice des National Breweries (990, rue Notre-Dame ouest), l'un des édifices Art Déco les plus représentatifs de Montréal, une combinaison de bronze et d'aluminium pour les rampes de l'escalier intérieur, alliant ainsi tradition et modernité.

présentation commerciale - l'aluminium se présentait dès 1930 en panneau, plaque ou feuille; barre, tige ou fil; en différents éléments structurels industriels; et était utilisé pour le moulage, coulage et forgeage - sa légèreté, sa grande endurance à la corrosion et sa force lorsque produit en alliage, en firent un matériau populaire symbole d'une nouvelle ère technologique.¹⁰⁸ L'Ecole Primaire Supérieure Le Plateau, construite au Parc Lafontaine (377, rue Calixa-Lavallée) par Perreault et Gadbois en 1930-31 (ill.31); l'immeuble J.O. Gravel (1327, rue Sainte-Catherine ouest), datant de 1931-32, également de Perreault et Gadbois (ill.32-33); et l'immeuble Aldred (507, Place d'Armes), construit par Ernest I. Barott en 1929 (ill.34), sont quelques-uns des nombreux exemples d'intégration décorative de panneaux d'aluminium dans l'architecture Art Déco. Les motifs que présentent ces panneaux sont semblables à ceux que l'on retrouve déjà sur de nombreux panneaux de pierre sculptée. Leur but premier est d'illustrer la modernité - la vitesse; l'énergie; les ressources naturelles, symboles d'une industrie en pleine évolution; le nationalisme, illustré par un retour aux sources culturelles régionales - et le font par le biais d'une stylisation géométrique des formes. C'est ainsi que le rythme énergétique du zigzag; la ligne brisée de la ziggourat; l'éclair, symbole de la décharge électrique; le motif linéaire

108. D.B. Hobbs. "Aluminium in Architecture", The Architectural Forum, 53, août 1930, pp. 255-259.

formé de chevrons alternativement inversés; les ondulations représentant les ondes radio; le triangle et les formes géométriques fragmentées; les imbrications géométriques; les motifs traditionnels précolombiens et égyptiens, issus des nombreuses découvertes archéologiques du premier quart du XXe siècle dont la mise à jour du tombeau de Toutankhamon en 1922, deviennent les éléments d'un vocabulaire nouveau, international, qui n'a qu'un seul et même objectif: "conventionaliser", pour mieux la transmettre, toute l'énergie d'une époque en pleine ébullition.¹⁰⁹

On retrouve donc ces motifs sur des panneaux sculptés entre les fenêtres, isolés, ou souvent disposés en bandes horizontales rappelant la frise classique et agissant comme démarcation de registre. Les bandes décoratives que l'on retrouve sur l'immeuble J.O. Gravel (1327, rue Sainte-Catherine ouest) présentent une série de chevrons intégrés à une "guirlande" de motifs semi-circulaires (ill.33), le Grand Magasin R. Simpson (977, rue Sainte-Catherine ouest), construit par Chapman & Oxley en 1929-30, comporte une bande décorative semblable qui intègre chevrons et motifs floraux (ill.35); et les panneaux en métal peint que l'on retrouve au-dessus de la porte d'entrée de l'immeuble McDougall & Cowans

109. A.L. Huxtable, Kicked a Building Lately?, New York: Quadrangle Books, 1978, p. 213; E. Varian, American Art Deco Architecture, New York: The Finch College Museum of Art, 1975, non paginé, Cités par MESSLER, pp. 111-112.

(500, rue Saint-François-Xavier), construit par J. Cecil McDougall en 1929-30, combinent plusieurs de ces éléments: chevrons renversés, ondulation, motifs floraux, soleil rayonnant. (ill.36)

Certaines des abstractions de l'Art Déco rappellent d'autres motifs: rayons solaires, gerbe de blé, fontaine gelée, feuillage, et ne s'en séparent que par l'absence de référence concrète. Entre l'abstraction géométrique et la référence iconographique, le lien est parfois mince et arbitraire. L'Art Déco favorisa cette association libre qui permit l'intégration d'un certain symbolisme au sein d'une ornementation qui autrement paraissait frivole et souvent inutilement surchargée. Il est ainsi possible de retrouver un motif floral traité de façon si géométrique et régulière que le résultat peut s'apparenter tout aussi bien à un motif d'engrenages géométriques, illustrant ainsi la modernité par la mécanisation à travers un motif naturel. Les bas-reliefs en pierre situés au-dessus de la fenêtre monumentale de la façade de la Maison Cormier (1418, ave. des Pins ouest), construite en 1929-30, en sont un bel exemple (ill.37), de même que le bas-relief qui fut ajouté au-dessus de l'entrée de l'immeuble King (275, rue Saint-Antoine ouest), d'un sculpteur anonyme, l'immeuble même ayant été construit vers 1885. (ill.38)

Le motif que l'on retrouve sur les panneaux en aluminium du bloc central de l'Ecole Primaire Supérieure Le Plateau (377, rue Calixa-Lavallée), présente une de ces ressemblances ambiguës qui peut en faire une gerbe, une fontaine gelée, ou même un faisceau de lecteur, motif alors très répandu. (ill.31)

La bande décorative située au niveau du sol de l'immeuble Geoffrion et Pérodeau (225, rue Notre-Dame ouest), construit par Henri S. Labelle en 1930, est composée d'un motif semblable à un as de pique au centre duquel on retrouve ce motif de gerbe très stylisé (ill.39); et la série de panneaux en pierre sculptée qui séparent à l'horizontale les fenêtres du rez-de-chaussée de l'immeuble Desbarats (476, rue de la Gauchetière) construit par R.D. Brown en 1929-30, présente aussi ce motif qui s'apparente ici également à celui de la lyre. (ill.40).

Les motifs concrets tels que la fontaine, la gerbe, les rayons solaires, les ondes radio, ont été stylisés à l'extrême et les créateurs s'en sont inspirer pour en faire des abstractions géométriques. Ces motifs, de même que les motifs géométriques abstraits les plus courants de l'Art Déco - le zig-zag, l'ondulation, le demi-cercle, le rayon, le triangle et autres formes imbriquées - se voulaient en quelque sorte les interprètes des nouvelles normes sociales et technologiques de la société en effervescence sous tous ses aspects. Il n'en demeure pas moins, par contre, que ce sont les références

concrètes de l'iconographie Art Déco qui permirent pour la première fois une intégration aussi profonde du "didactisme" à l'ornementation. C'est ainsi que le monde végétal et animal se transforma dans l'Art Déco en un réservoir inépuisable de possibilités ornementales à caractère didactique.

B. FLORE/FAUNE

Cette catégorie de l'ornementation Art Déco fut donc la plus répandue avec celle des motifs géométriques abstraits. Le motif floral issu du style Art Nouveau fut stylisé, géométrisé et "dompté" de telle sorte qu'il put s'intégrer globalement dans l'ensemble architectural. L'utilisation de motifs floraux, végétaux, et animaliers, stylisés et ordonnés, c'est-à-dire la plupart du temps répétés de façon systématique, devint le moyen par excellence de combler un espace dénudé par une ornementation coordonnée aux nouvelles formes verticales simples. De plus, l'utilisation de motifs végétaux permit aux architectes canadiens une démonstration de leurs sentiments nationalistes tels que formulés par John M. Lyle. La plupart des architectes art déco suivirent ainsi, bien que de façon moins consciente et dirigée, les recommandations de John M. Lyle et introduisirent dans leurs réalisations des motifs floraux et animaliers illustrant tant bien que mal l'utilisation de l'édifice ou l'occupation de son

propriétaire, en tentant finalement de rattacher le tout au contexte canadien. Loin de n'être que décorative, l'ornementation inspirée de la faune et de la flore avait pour but, dans la majorité des exemples, de "parler" au spectateur et de l'avertir, en quelque sorte, de ce qui l'attendait à l'intérieur de l'édifice.

Les architectes Ross & MacDonald ont orné leur Tramways Building (155, rue Saint-Antoine ouest), construit en 1928-29, d'une profusion de motifs floraux et végétaux qui n'est pas sans rappeler certains des premiers essais Art Déco réalisés à New York, tels le Barclay-Vesey Building des architectes McKenzie, Voorhees & Gmelin, construit en 1923. L'ornementation est concentrée sur les trois premiers étages ainsi qu'au sommet de l'édifice, et la bande décorative séparant le rez-de-chaussée du premier étage se rapproche de la frise classique par son intégration de cornes d'abondance et de palmettes. (ill.41)

L'architecte Ernest I. Barott utilisa une ornementation florale stylisée pour l'édifice Aldred (507, Place D'Armes), construit en 1929. (ill.12, 42-44) Des branches de pin, chêne et érable, représentatifs de la forêt canadienne, constituent la base de cette ornementation située sur les arches au-dessus des entrées principales ainsi que des fenêtres du rez-de-chaussée et donc destinée à être identifiée aisément par tout

visiteur. A l'intérieur, la décoration du hall formant l'intersection des deux corridors menant aux entrées principales de la rue Notre-Dame et de la Place d'Armes, illustre cette association nature/technologie que l'Art Déco véhicula: ainsi une frise en bas-relief montre des oiseaux perchés sur des fils télégraphiques.

L'édifice de la Dominion Oil Cloth & Linoleum Co. (2200, rue Sainte-Catherine est), construit en 1929 par les architectes Hutchison & Wood, présente un entrelac de motifs floraux et de branches de vignes portant raisins autour de l'entrée principale. (ill.45-46) Au sommet des faux pilastres décorant les deux façades principales de l'édifice à intervalles réguliers se trouvent un des éléments décoratifs les plus communs dans l'ornementation Art Déco au Canada, soit la pomme de pin stylisée, insérée dans un motif géométrique rappelant un deuxième motif très courant, soit la gerbe. Tous deux symboles à la fois d'abondance, de commerce prospère et de l'héritage canadien, ils se retrouveront sur des centaines d'édifices sous autant de formes et de variantes dérivées. L'édifice du Montreal Star (231-235, rue Saint-Jacques), construit en 1929-30 par les architectes Ross & MacDonald, présente également des motifs végétaux stylisés. (ill.47) Le bandeau décoratif situé au-dessus du rez-de-chaussée est formée de chevrons, fleurs de lys et motifs végétaux entrelacés et les portes en bronze sont ornées de plaques

représentant des motifs floraux et végétaux. L'édifice Geoffrion & Pérodeau (225, rue Notre-Dame ouest), construit en 1930 par l'architecte Henri S. Labelle, présente également à sa base un bandeau décoratif, formé de gerbes stylisées d'une grande simplicité, qui contribue, de par sa taille inhabituelle - il couvre près du tiers de la hauteur du rez-de-chaussée - à accentuer la monumentalité de la façade. (ill.39) L'immeuble des National Breweries (990, rue Notre-Dame ouest), conçu en 1930 par l'architecte Harold Fetherstonhaugh, est orné de plusieurs panneaux sculptés en bas-relief sur sa façade de la rue Notre-Dame, présentant des motifs végétaux entrelacés rappelant certains ouvrages celtiques. (ill.11, 48-50) Le motif de la gerbe y est repris sous diverses variantes. La face latérale comporte un bandeau, séparant le rez-de-chaussée du premier étage, formée d'une série de motifs de fougère et d'entrelacs végétaux, probablement de houblon, séparés à intervalles réguliers de cinq octogones contenant chacun un bas-relief illustrant divers éléments en rapport avec la fabrication de la bière au Canada. Les portes en bois sont ornées de grilles en fer forgé comportant elles aussi une plaque octogonale présentant un motif de gerbe de houblon. Du même architecte, l'immeuble des Hanson Brothers (255, rue Saint-Jacques), construit en 1928, est orné de six panneaux en bas-relief présentant deux motifs dérivés de la gerbe et de la fougère. (ill.51) L'entrée principale est ornée d'une bande décorative en pierre sculptée

de motifs végétaux réguliers et symétriques, incorporant grappes de raisins et houblons.(ill.52) L'immeuble J.T. Donald (1181, rue Guy), conçu par Fetherstonhaugh en 1929, présente dans un ensemble plus modeste l'intégration de panneaux en pierre sculptés de motifs de gerbes et de végétaux à une façade en brique rouge. Le marché Saint-Jacques (1125, rue Ontario est), construit par les architectes Z. Trudel et J.A. Karch en 1931, présente toute une variété de motifs végétaux et animaliers en bas-relief symétriques et géométrisés - poissons, coquillages, pieuvres, pommes de pins, fleurs variées, fougères - faisant référence au commerce qui s'y pratiquait.(ill.53-54) L'édifice administratif du Jardin botanique de Montréal (4101-4601, rue Sherbrooke est), construit en 1932-33 par Lucien F. Kéroack, possède également de nombreux bas-reliefs illustrant la flore en exposition dans les jardins et la faune qui s'y retrouve habituellement. (ill.55)

L'édifice administratif du Protestant Board of School Commissioners (3460, rue McTavish), aujourd'hui propriété de l'Université McGill, fut construit en 1932 par J. Cecil McDougall, et est ornée de bas-reliefs en pierre, au-dessus de l'entrée, présentant des motifs floraux et végétaux entrelacés, et des panneaux en aluminium entre les fenêtres présentent également un motif végétal associé à celui de la fontaine gelée et de la gerbe.(ill.56) L'école Notre-Dame-de-

la-Défense (6841, rue Henri-Julien), construite en 1933 par Eugène Larose, présente des bas-reliefs situés d'un ou de chaque côté des escaliers des quatre entrées de l'école, à une hauteur qui permet leur "lecture" par un enfant. Il est possible d'y déceler un message éducatif se rapportant à la vocation de l'édifice: des poissons, animaux marins et oiseaux représentent la faune terrestre et marine, alors que d'autres scènes illustrant soleil et planètes représentent l'astronomie. (ill.57-58) Un vocabulaire incorporant flore et faune fut aussi utilisé pour le magasin Holt Renfrew (1300-1312, rue Sherbrooke ouest), construit en 1937 par les architectes Ross & MacDonald. Fondée à Québec en 1837, la maison Holt Renfrew se spécialisa rapidement dans la confection de vêtements en fourrure: les six plaques sculptées que l'on retrouve sur la façade de la rue Sherbrooke présentent symboliquement un renard, un écureuil, un castor, un lapin, un bélier ainsi qu'un vison, animaux que leur fourrure particulière caractérise.

L'architecture religieuse possède également à Montréal un exemple dans le style Art Déco. L'église du Saint-Esprit (2851, rue Masson), construite en 1931 par l'architecte J.E.C. Daoust, présente de faux pilastres aux lignes verticales en retrait progressif et une profusion de bas-reliefs illustrant des motifs floraux, végétaux et abstraits. (ill.59-60)

C. SYMBOLES NARRATIFS

Les architectes de l'Art Déco ont utilisé les ressources inépuisables de la géométrie, de la flore et de la faune afin de véhiculer un message concernant le raison d'être de leurs édifices et leur appartenance à l'environnement canadien et/ou à l'ère moderne. Mais l'un des aspects les plus intéressants de l'Art Déco fut sans doute son utilisation de symboles concrets et narratifs, c'est-à-dire faisant directement référence à l'idée qu'ils véhiculent. Ces symboles, ou objets de référence, ont été transposés dans le vocabulaire graphique Art Déco - formes stylisées et géométrisées, sculpture minimale en bas-relief - et il en résulta une variété infinie d'éléments à la fois iconographiques et ornementaux.

Le pavillon central de l'Université de Montréal, construit par Ernest Cormier à partir de 1927, présente une architecture Art Déco monumentale dans laquelle les lignes de la structure deviennent ornementation. Un seul objet référentiel ornemental fut intégré à l'ensemble: l'urne, symbole de l'accumulation, celle ici du savoir. (ill.61) Élément classique traditionnel, l'urne aura été utilisée fréquemment dans le contexte Art Déco; d'apparence simplifiée, elle y est devenue monumentale. Cormier l'utilisa également à Ottawa en 1937 pour l'édifice de la Cour Suprême du Canada, où elle devint symbole de réservoir de la justice suprême.

L'édifice de la Robert Hampson & Son (451, rue Saint-Jean), construit par Hutchison & Wood en 1927, n'est pas d'un pur Art Déco dans sa composition, mais les éléments de son ornementation le sont. Deux bas-reliefs en pierre, situés au sommet de l'édifice, illustrent de façon simple et graphique l'ancien et le nouvel édifice de la compagnie; l'évolution de l'entreprise et sa prospérité sont ainsi "contées" au spectateur.

Le Théâtre Empress (5550, rue Sherbrooke ouest), construit par Alcide Chaussée en 1927, illustre admirablement la mode du néo-égyptien qui fut intégrée à l'Art Déco. Les motifs hiéroglyphiques, colonnes papyrifformes, bustes pharaoniques et emblèmes de l'Egypte ancienne qui ornent la façade font référence au "temple" de l'exotisme que représentait alors une salle de cinéma. L'Art Déco a été le style par excellence des théâtres et cinémas, permettant une ornementation narrative qu'aucun autre style n'avait su favoriser aussi pleinement. A Montréal seulement, les théâtres Empress (Alcide Chaussée, 1927), Outremont (René Charbonneau, 1928), Château (René Charbonneau, 1931), Snowdon (D.J. Crighton, 1936) et York (Perry, Luke & Little, 1938) présentent tous un style Art Déco où la décoration intérieure sut mettre à profit toutes les possibilités ornementales narratives du style.

Les symboles référentiels usuels adaptés au graphisme Art Déco sont très nombreux et diversifiés. Les bas-reliefs représentant des instruments de musique qui ornent l'édifice Archambault (500, rue Sainte-Catherine est), construit par Raoul Gariépy en 1929, font référence à son propriétaire, Edmond Archambault, qui prospéra dans le commerce de la musique en feuilles, d'instruments de musique et de disques.¹¹⁰

Le Garage Gaspard Archambault (2077-2085, rue Sainte-Catherine ouest), construit par Henri S. Labelle en 1929, présente un exemple intéressant d'ornementation typiquement Art Déco utilisant un objet usuel. Pour illustrer la vocation de l'édifice, un bas-relief en pierre montre un pneu ailé vu en raccourci. (ill.62) Le point de vue inhabituel et l'association des deux éléments illustrent bien le message inhérent de technologie de pointe et de vitesse associé à l'automobile. Cette combinaison iconographique rappelle celle utilisée en 1928 à New York par l'architecte américain William Van Alen pour le Chrysler Building.

L'architecte René Charbonneau intégra dans la conception du Théâtre Château (6956, rue Saint-Denis), conçu en 1931,

110. Répertoire d'architecture traditionnelle sur le territoire de la Communauté urbaine de Montréal, Architecture commerciale III - les magasins, les cinémas, Montréal: Communauté urbaine de Montréal, Service de la planification du territoire, 1985, p. 158.

plusieurs symboles faisant référence aux arts tels les masques de la commedia dell'arte, une profusion de muses qui se transforment en chapiteaux, ainsi que des instruments de musique et des portées musicales.(ill.63-64, 75) Le bandeau décoratif séparant le rez-de-chaussée du premier étage présente un intéressant mélange de chevrons, de masques de la commedia dell'arte et de lyres.(ill.64)

La résidence Jean-Baptiste Soucy (774, boul. Saint-Joseph est), construite par l'architecte du même nom en 1930, est ornée d'un bas-relief en pierre représentant les instruments de travail nécessaires à l'architecte: compas, triangle et règle y sont ainsi agencés de façon symétrique et rattachent immédiatement l'édifice à son propriétaire et concepteur. (ill.21)

Le Children's Memorial Hospital (2300, rue Tupper), construit en 1931-32 par J. Cecil McDougall, présente plusieurs copies d'un bas-relief illustrant le caducée, symbole des corps de santé, adapté au langage Art Déco dans une intégration de chevrons et d'ondulations.(ill.65) Le Drummond Medical Building (1414, rue Drummond), construit par les architectes Nobbs & Hyde en 1929 dans un style Art Déco comportant encore plusieurs détails Beaux-Arts, est également orné de bas-reliefs présentant le caducée. Toujours dans le domaine médical, la Pharmacie Montréal (916, rue Sainte-Catherine

est), construite en 1934 par Raoul Gariépy, présente plusieurs symboles pharmacologiques tels la balance, le mortier et le pilon, et de petits caducées, traités en bas-reliefs géométrisés et symétriques.(ill.66)

L'édifice administratif du Protestant Board of School Commissioners (3460, rue McTavish), conçu en 1932 par J. Cecil McDougall, est orné de bas-reliefs illustrant le savoir et sa diffusion, thème approprié à sa vocation. Six bas-reliefs, cinq sur la façade principale et un sur la face sud, présentent une lyre symbolisant l'apprentissage de la musique, une urne pour l'accumulation de connaissances, un globe et un soleil pour la géographie et l'astronomie, un hibou et un livre symbolisant la vigilance de l'institution face à l'apprentissage, un compas et une règle pour la géométrie et les mathématiques, et finalement un microscope et des éprouvettes symbolisant les sciences.(ill.56)

L'immeuble de la Jones Heward (249-251, rue Saint-Jacques), construit en 1929 par l'architecte N.I. Chipman dans un style éclectique aucunement Art Déco, possède tout-de-même de superbes portes en bois et fer forgé dans le plus pur style Art Déco. L'ouvrage en fer présente des formes géométriques simples: huit carrés aux coins tronqués insérés dans un losange vers le centre duquel convergent des rayons. Au centre du carré, un autre losange renferme une plaque,

illustrant une scène stylisée caractéristique des préoccupations de l'Art Déco: activité portuaire, train vu de face, centrale électrique, industrie et manufacture, avion vu de face (ill.67), puits de pétrole, automobile vue de face (ill.68), silo à grain. Plusieurs édifices tels celui-ci présentent un style architectural éclectique et une ornementation Art Déco, comme si le propriétaire, ou l'architecte, n'avait voulu souscrire à la modernité qu'au niveau de l'ornementation, par peur de déroger à une tradition encore trop confortable.

Cette iconographie de l'urbanité aura été une des plus utilisées dans l'Art Déco. Symboles de la modernité en général, l'industrie, la technologie de pointe et les transports seront les thèmes favoris des entreprises désireuses d'afficher leur prospérité. John M. Lyle les utilisa pour ses succursales de la banque de Nouvelle-Ecosse à Calgary et Halifax en 1929 (ill.10). On les retrouve aussi au poste d'incendie no 10 (1684, boul. de Maisonneuve ouest), conçu par les architectes Shorey & Ritchie en 1931, où un bas-relief en pierre, situé au-dessus de l'entrée principale (ill.69), illustre des activités portuaires et un centre urbain où le gratte-ciel domine, le tout dans une composition géométrique simplifiée.

L'Ecole polytechnique de Montréal (1430, rue Saint-Denis), agrandie en 1939 par l'architecte Ludger Venne dans un style d'inspiration Beaux-Arts, présente trois bas-reliefs illustrant divers appareillages semblables à d'énormes engrenages. Les différentes scènes sont reproduites de façon inhabituelle mais caractéristique de l'Art Déco: le raccourci est ainsi exploité afin d'incorporer le spectateur dans l'espace tout en faisant déborder l'action de son cadre étroit.¹¹¹

Cette façon de contenir les éléments d'une scène à l'aide d'angles inhabituels pour à la limite les projeter hors de leur cadre aura été caractéristique de l'Art Déco. De même, la représentation de figures humaines, que des contorsions souvent exagérées assujettiront à l'espace qui leur est réservé, fut caractérisée par l'attribution d'une dimension monumentale aux personnages qui prirent l'allure de colosses voulant se libérer d'une contrainte physique.

D. FIGURE HUMAINE

La période qui vit se développer l'Art Déco en était une de développements technologique et économique si rapides qu'il semble que l'homme ait senti le besoin d'imposer une image de

111. Il ne reste présentement de l'Ecole polytechnique que la façade, qui sera intégrée aux nouveaux bâtiments de l'Université du Québec à Montréal.

contrôle sur ce monde en expansion effrénée. La figuration humaine Art Déco a repris les principes classiques de représentation: musculature colossale, nu viril ou virginal, figure monumentale didactique, dans le but d'imposer cette vision d'un monde en effervescence que l'homme garde malgré tout sous son contrôle.

Ornant essentiellement des édifices publics, scolaires et religieux, on retrouve quelques exemples de figuration humaine dans l'architecture domestique où elle illustre habituellement la muse inspiratrice. La Maison Cormier (1418, ave. des Pins ouest), construite en 1929-30 par Ernest Cormier, possède un bas-relief au-dessus de la porte d'entrée illustrant un personnage féminin tenant dans ses mains ce qui pourrait être un modèle réduit de la tour de l'Université de Montréal, conçue par Cormier en 1927, et qui symbolise ainsi le métier de son concepteur. (ill.70) Le personnage, dont les traits ont été réduits à l'essentiel, possède une grâce classique et une monumentalité, malgré sa petite taille, que renforce son occupation totale de l'espace. La Maison J. D. Langelier (25, ave. de la Brunante, Outremont), construite en 1931 par Henri S. Labelle, montre également une jeune femme jouant de la lyre, muse de la musique, symbolisant ainsi le métier de son propriétaire, qui exploita pendant de nombreuses années un magasin de pianos sur la rue Sainte-Catherine.

Les bas-reliefs à figuration humaine qui ornent les édifices scolaires et publics exploitent généralement le côté didactique et maternel du personnage féminin. L'Ecole Primaire Supérieure Le Plateau (377, rue Calixa-Lavallée), construite par Perreault et Gadbois en 1930-31, présente deux bas-reliefs illustrant la Vierge lisant à l'Enfant Jésus, symbolisant ainsi la figure féminine enseignante. L'Ecole Notre-Dame-de-la-Défense (6841, rue Henri-Julien), construite en 1933 par Eugène Larose, présente des religieuses veillant à l'éducation des jeunes, ainsi qu'une jeune fille absorbée dans sa lecture. (ill.71-72) L'Ecole Louis-Hébert (6361, 6e ave., Rosemont), construite en 1936 par Charles David, possède deux superbes bas-reliefs illustrant le couple que formèrent Marie Rollet et Louis Hébert, premiers véritables immigrants débarqués en 1617. La jeune femme est représentée assise sous un érable, faisant la lecture à ses enfants (ill.73a), alors que l'homme est occupé aux semailles (ill.73b). Les corps sont robustes mais dessinés avec souplesse, et l'action ne se limite pas à son cadre, possédant ainsi un caractère d'image photographique. Conçus par la sculptrice Alice Nolin (1896-1967), ils se démarquent par le dynamisme du mouvement et l'originalité des compositions, chacune étant encadrée par deux arbres et leurs branches de façon à délimiter la scène et créer un espace concret.

A part quelques cas répertoriés grâce à la notoriété de l'artiste, il est difficile, sinon impossible, de trouver des renseignements concernant l'artiste sculpteur responsable des oeuvres qui ornent un édifice, l'ensemble de la réalisation apparaissant habituellement sous le nom seul de l'architecte. L'activité artistique d'Alice Nolin fut assez diversifiée et reconnue pour que son nom ne se perde pas. Elève d'Alfred Laliberté, elle était diplômée de l'École des Beaux-Arts de Montréal et enseigna à l'école du Musée des Beaux-Arts de Montréal.¹¹² Elle exposa surtout entre 1921 et 1935 aux expositions du printemps du Musée des Beaux-Arts de Montréal¹¹³ et à l'Académie royale des arts du Canada.¹¹⁴

Le Bain Quintal (1550, rue Dufresne), construit en 1932-33 par J.P. Bastien, présente trois intéressants bas-reliefs illustrant encore une fois le rôle didactique maternel tout en intégrant à l'ensemble des éléments caractéristiques du langage graphique Art Déco tels des vagues stylisées sous forme d'ondulations et un soleil dont les rayons stylisés

112. A. Comeau, Artistes plasticiens, Montréal: Editions Bellarmin, 1983, p. 190.

113. E. de R. McMann, Montreal Museum of Fine Arts, formerly Art Association of Montreal, Spring Exhibitions 1880-1970, Toronto: Presses de l'Université de Toronto, 1988, pp. 285-286.

114. E. de R. McMann, Académie royale des arts du Canada, Royal Canadian Academy of Arts, Toronto: Presses de l'Université de Toronto, 1982, p. 305.

couvrent le fond de la scène en un éventail géométrique. (ill.74a-b-c) Les trois épisodes illustrés enseignent ici les vertus de l'hygiène par le bain et de la bonne forme par la natation.

Le Théâtre Château (6956, rue Saint-Denis), construit en 1931 par René Charbonneau, présente une utilisation inusitée de la figure féminine, qui s'intègre dans le décors de la façade tel un motif narratif commun. Ainsi le personnage, semblable à une muse de l'antiquité, s'insère au motif de la gerbe ou devient partie intégrante d'un chapiteau d'inspiration classique mais formé de motifs végétaux, de masques et de portées musicales. (ill.75)

Le poste d'incendie no 23 (523, Place Saint-Henri), construit en 1930 par Ludger Lemieux (ill.26), présente un exemple typique des possibilités narratives de l'Art Déco. A l'origine poste de police et d'incendie, il comporte plusieurs bas-reliefs en pierre disposés sur trois de ses faces. Sa vocation est racontée de façon anecdotique par ces bas-reliefs qui illustrent un policier et un pompier vus de profil sur un fond rayonnant, l'air digne et l'oeil courageux (ill.76a-b); un pompier vu de face encadré symétriquement de flammes, de fumée et d'eau, le visage entouré d'une couronne de laurier et de feuilles de chêne (ill.77); et finalement trois épisodes d'une même aventure disposés à l'horizontale où l'on retrouve

aux extrémités deux voleurs, lampe de poche et revolver en main, chargés du fruit de leur crime. Au centre est exposée la morale de l'histoire: le criminel derrière les barreaux regarde vers l'extérieur, l'air défait et attristé. (ill.78a-b-c) Les deux bas-reliefs représentant les voleurs en action possèdent les caractéristiques habituelles de la sculpture Art Déco: relativement plats, les personnages s'intègrent à l'espace alloué qu'ils remplissent grâce à leur position accroupie. Le bas-relief du centre, représentant le voleur en prison, tenant les barreaux de ses deux mains, face au spectateur, crée un tout autre effet en intégrant deux plans distincts dans la composition; le personnage se trouve ainsi dans un autre espace. Le sculpteur a su ici, tout en favorisant le bas-relief, intégrer aux compositions une dimension de profondeur en jouant avec des combinaisons de plans et de vues en raccourci.

L'édifice administratif du Jardin Botanique de Montréal (4101-4601, rue Sherbrooke est), construit en 1932-33 par Lucien F. Kéroack, est orné de plusieurs bas-reliefs illustrant des personnages historiques reliés à la botanique et divers personnages occupés à des activités horticoles. Des panneaux en céramique peinte, attribuables à Henri Hébert, situés sur les deux pavillons aux extrémités de la façade représentent de façon allégorique, à l'aide de personnages et animaux, le bouleau, l'érable, le maïs et le nénuphar. (ill.79) Au-dessus

de l'entrée principale se trouve un bas-relief en pierre grise représentant deux jeunes filles contemplant une fleur. (ill.80) Intitulée "Reine des prés, dis-moi la vérité", cette oeuvre signée Henri Hébert possède toutes les caractéristiques graphiques de l'Art Déco. En bas-relief minimal, les personnages sont de constitution robuste qu'atténuent pourtant la souplesse et la grâce des lignes. Vues de profil, les jeunes filles rappellent certaines oeuvres classiques que seules leurs coiffures modernes replacent dans le contexte des années 1930.

Fils du sculpteur Louis-Philippe Hébert et frère du peintre Adrien Hébert, Henri fit ses études à Montréal et à Paris à l'Ecole des Beaux-Arts.¹¹⁵ Il se dirigea très tôt vers la sculpture décorative intégrée à l'architecture, influencé peut-être dans cette voie par son ami Ernest Cormier.¹¹⁶ John M. Lyle, dans un article paru en 1935, confirma cet aspect "décoratif" de son oeuvre:

...He is still open-minded and I think that he would agree that he is more interested in composition and form than in the sculptural expression of ideas. I do not wish to convey the impression that his work is devoid of symbolism or lacking in intelligence, but rather that by natural

115. S. Allaire, "Elèves canadiens dans les archives de l'Ecole des Beaux-Arts et de l'Ecole des Arts Décoratifs de Paris", Annales d'histoire de l'art canadien, 6 (1), 1982, p. 110.

116. Le Musée du Québec, 500 oeuvres choisies, Québec: Ministère des affaires culturelles, 1983, p. 182.

predilection he is instinctively drawn towards the decorative side of sculpture.¹¹⁷

Les caractéristiques formelles de l'oeuvre d'Henri Hébert s'inscrivent entièrement dans le mouvement Art Déco: fond uni, figures placées dans un espace restreint dont elles tendent à se dégager; style linéaire; traitement dépouillé des formes mais attention particulière au rendu anatomique; poses corporelles et visages dignes, tout cela dans un but de représentation imagée du pouvoir et de la force de l'homme.

Au moins deux autres édifices à Montréal comportent des oeuvres signées Henri Hébert. L'immeuble McDougall & Cowans (500, rue Saint-François-Xavier), construit par J. Cecil McDougall en 1929-30, présente trois bas-reliefs en pierre sculptés par Hébert et illustrant l'Abondance, la Finance et le Travail. (ill.81a-b-c) Les figures aux lignes sobres et dépouillées ont un aspect classique monumental et remplissent, en se courbant, l'espace qui leur est alloué. Le Children's Memorial Hospital (2300, rue Tupper), construit également par J. Cecil McDougall en 1931-32, présentent deux bas-reliefs reproduits en double illustrant un étudiant et une infirmière pendant ce qui semble être un cours donné par un médecin (ill.82a), ainsi que le même étudiant regardant dans un microscope, le médecin manipulant des fioles et l'infirmière

117. John M. Lyle, "The Work of Henri Hebert, R.C.A.", The Journal of the R.A.I.C., 12 (6), p. 94.

semblant les assister. (ill.82b) Les compositions triangulaires de ces oeuvres se font écho dans une disposition inversement symétrique des panneaux. Le premier de ces bas-reliefs présente un élément inhabituel: l'étudiant fait dos au spectateur et sa main gauche s'appuie sur le cadre de l'oeuvre, débordant ainsi de l'espace réservé à la scène. Hébert poussa ainsi la caractéristique Art Déco de faire occuper aux personnages d'une scène la totalité de l'espace qui lui est attribué, et ce bien souvent grâce à des contorsions calculées, jusqu'au débordement de ce cadre. Il en résulta, malgré la sculpture minimale en bas-relief, la création réussie d'un espace tri-dimensionnel en plans successifs.

Comme nous l'avons vu précédemment, le style sculptural Art Déco favorisa l'emprunt de formes classiques monumentales dans la figuration humaine. Au sein de l'architecture religieuse Art Déco, les formes reprendront également un vocabulaire classique, dérivé par contre de cet autre âge classique que fut le gothique. Ainsi, les anges adossés aux faux pilastres de l'Eglise du Saint-Esprit (2851, rue Masson), construite en 1931 par J.E.C. Daoust, présentent une grande ressemblance avec certains modèles gothiques dans lesquels les formes ont été allongées et les traits réduits à une expressivité monumentale toute simple. (ill.60) Les évangélistes enchâssés dans les coins de la façade du Musée historique canadien,

construit en 1935 à l'intersection du chemin Queen Mary et de la Côte des Neiges, possèdent aussi une forte ressemblance avec certaines sculptures gothiques, telles celles de la première période de Chartres. Leurs formes dépouillées et stylisées s'intègrent bien à l'architecture unie et à ses formes géométriques simples.

Les deux derniers exemples de figuration humaine Art Déco sont d'un artiste inconnu et proviennent d'une bâtisse construite vers 1885, l'immeuble King (275, rue Saint-Antoine ouest), dont l'architecte nous est également inconnu. Leur anonymat n'enlève pourtant rien à leur valeur puisqu'elles possèdent dans leur simplicité tout l'esprit de la sculpture Art Déco. Un bas-relief illustre un homme au torse nu, à la musculature développée, soulignée par des traits creusés dans la pierre, tenant dans sa main relevée des éclairs, tel un dieu grec. Des pylônes, en arrière-plan, complètent cette vision symbolique de l'énergie électrique.(ill.83a) L'autre bas-relief illustre une femme, drapée telle une déesse de l'antiquité, tournant le bouton d'un appareil radio.(ill.83b) En arrière-plan, une antenne émet des ondes en vagues circulaires. L'artiste, intégrant la tradition sous la forme de figures antiques au monde technologique moderne, dans une composition minimale géométrique et stylisée, produisit ainsi une oeuvre Art Déco exemplaire, où la continuité fait partie

de la modernité, où l'oeuvre "parle" en intégrant un vocabulaire nouveau à un langage connu.

CONCLUSION

L'ornementation architecturale Art Déco disparut graduellement vers la fin des années 1940. Son avènement fut grandement influencé par le boom économique des années 1920 et la naissance du gratte-ciel américain qui nécessita un nouveau vocabulaire pour exprimer sa modernité, et sa disparition fut la conséquence du ralentissement général de l'économie avant la guerre et le sentiment de désillusion et le pragmatisme qui frappèrent l'Occident. Le style International dépouillé sembla alors être une réponse plus adéquate et "décente" aux nouvelles conditions sociales et économiques.

Lorsque l'architecture moderne se détourna de l'ornementation pour évoluer vers le style International, l'Art Déco fut jugé farfelu et inutilement chargé d'une décoration devenue incomprise. Il est pourtant évident aujourd'hui qu'il procura une réponse aux besoins iconographiques de l'époque et qu'il permit une "illustration" de son environnement créateur qu'aucun autre style n'avait permis. Le caractère anecdotique et didactique de son symbolisme était déchiffrable par quiconque prenait le temps de le regarder, et contrairement au style International, il ne chercha pas à dissimuler sa raison d'être derrière un masque intellectuel. Devenue honteuse, l'ornementation Art Déco fut décriée et rabaissée à une mode

passagère qui pourtant aujourd'hui se révèle comme étant celle qui survit et même renaît de ses cendres.

Dans une critique de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris de 1925, qui fut à la base du vocabulaire Art Déco, un journaliste formula la raison du succès instantané que remporta le style Art Déco auprès de la population:

Il y a pourtant aujourd'hui un style moderne parfaitement discipliné et qui ressemble à quelque chose. Il ressemble à ce que nous sommes. Il n'est nullement l'ennemi de nos traditions. Il ressemble aux styles d'autrefois dans la mesure où nous ressemblons aux hommes dont nous descendons. Il correspond à nos moeurs. Il satisfait à nos besoins. Il est l'image de notre esprit, de notre culture. Il est moderne au même titre que nous-mêmes: il est vivant..."¹¹⁸

Toute l'essence de ce que fut l'ornementation architecturale Art Déco fut exprimée ici: une réponse vivante à un besoin d'expression d'êtres vivants dans un monde en transformation. Elle s'adressait d'abord et avant tout au spectateur, à l'utilisateur, et à l'occupant de l'architecture qu'elle "habilla" d'un vêtement "parlant"; d'un vêtement révélateur du monde qui l'entourait et qui n'avait pour but que de s'y intégrer en l'illustrant de son mieux. Architecture parlante par sa

118. P. Géraldy, "L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, L'architecture vivante", L'Illustration, 25 avril 1925, cité dans P. Cabanne, Encyclopédie Art Déco, Paris: Editions Aimery Somogy, 1986, p. 162.

monumentalité, sa verticalité nouvelle, sa démesure; ornementation parlante par sa couleur, son audace, sa familiarité dans le détail. Car contrairement à l'ornementation classique, codifiée selon l'ordre et l'époque, l'ornementation architecturale Art Déco avait pour qualité première de se révéler au premier coup d'oeil dans un vocabulaire diversifié et adapté aux besoins de chaque structure, de s'expliquer sans détour afin de favoriser la communication entre l'homme et son environnement architectural, lien vital qui finalement désigne le seul vainqueur du combat des styles. L'échec du style International est attribuable à cette absence de communication; le style International était muet.

L'ornementation Art Déco à Montréal constitua une étape vivante de l'histoire de son architecture. Elle nous parle encore des préoccupations de nos prédécesseurs et nous apprend que la monumentalité et le symbolisme clair, qu'il soit anecdotique ou didactique, sont des qualités qui non seulement parlent, mais engendrent un dialogue. Lentement, l'ère du post-modernisme reprend conscience de ce besoin et tente de faire dialoguer les intervenants. Voici donc que l'Art Déco n'a pas dit son dernier mot.

BIBLIOGRAPHIE

DOCUMENTS INEDITS

CORMIER, E. "Cours d'Architecture à l'usage des ingénieurs",
(polycopié distribué aux étudiants de l'Ecole
polytechnique), Montréal: Archives du CCA, fonds E.
Cormier, ARV-2/A-2, s.d. [après 1925], n.p.

LIVRES

BORSI, F. L'Ordre Monumental, Europe 1929-1939. Paris:
Editions Hazan, 1986.

CABANNE, P. Encyclopédie Art Déco. Paris: Editions Aimery
Somogy, 1986.

COMEAU, A. Artistes plasticiens. Montréal: Editions Bellarmin,
1983.

DUNCAN, A. American Art Deco. New York: Harry N. Abrams, 1986.

DUNCAN, A. Art Deco. London: Thames and Hudson Ltd., 1988.

Encyclopédie des Arts Décoratifs et Industriels Modernes au XXème Siècle; vol. 3; Architectural ornamentation and sculpture. Réimpression [1ère éd. 1926]. New York: Garland Publishing, 1977.

Encyclopédie des Arts Décoratifs et Industriels Modernes au XXème Siècle; vol. 2; Architecture. Réimpression [1ère éd. 1926]. New York: Garland Publishing, 1977.

HAAG BLETTER, R. "Modernism rears its head - the twenties and thirties", in R. Oliver (ed.), The Making of an Architect - 1881-1981. New York: Rizzoli, 1981.

HAAG BLETTER, R., ROBINSON, C. Skyscraper Style, Art Deco New York. New York: Oxford University Press, 1975.

HUNT, G. John M. Lyle: Toward a Canadian Architecture/Créer une architecture canadienne. Kingston: Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1981.

LEMIRE, R., TREPANIER, M. Inventaire des bâtiments construits entre 1919 et 1959 dans le vieux Montréal et les quartiers Saint-Georges et Saint-André. Ottawa: Direction des lieux et des parcs historiques nationaux, Parcs Canada, Environnement Canada, 1981.

McMANN, E de R. Montreal Museum of Fine Arts, formerly Art Association of Montreal, Spring Exhibitions 1880-1970, Totonto: Presses de l'Université de Toronto, 1988.

McMANN, E de R. Académie royale des arts du Canada, Royal Canadian Academy of Arts, Toronto: Presses de l'Université de Toronto, 1982.

MESSLER, N. The Art Deco Skyscraper in New York. New York: P. Lang, 1985.

MOORE, R.A. "The Beaux-Arts Tradition and American Architecture: Paris Prize Drawings, 1906-1947" in The Academic Theory of Design in the Ecole des Beaux-Arts from 1863-1940. New York: National Institute for Architectural Education, 1975, pp.1-2.

MUMFORD, L. "Machinery and the Modern Style" in Roots of Contemporary American Architecture. New York: Reinhold Publ., 1952, pp. 196-200.

MUMFORD, L. Sticks and Stones; A Study of American Architecture and Civilization. New York: Horace Liveright Publ., 1924.

Le Musée du Québec, 500 oeuvres choisies, Québec: Ministère
des affaires culturelles, 1983, p. 182.

Répertoire d'architecture traditionnelle sur le territoire de
la Communauté urbaine de Montréal, Architecture civile I -
les édifices publics: Montréal: Communauté urbaine de
Montréal, Service de la planification du territoire,
1981.

Répertoire d'architecture traditionnelle sur le territoire de
la Communauté urbaine de Montréal, Architecture civile II
- les édifices scolaires: Montréal: Communauté urbaine de
Montréal, Service de la planification du territoire,
1980.

Répertoire d'architecture traditionnelle sur le territoire de
la Communauté urbaine de Montréal, Architecture
commerciale II - les hôtels, les immeubles de bureaux:
Montréal: Communauté urbaine de Montréal, Service de la
planification du territoire, 1983.

Répertoire d'architecture traditionnelle sur le territoire de
la Communauté urbaine de Montréal, Architecture
commerciale III - les magasins, les cinémas: Montréal:
Communauté urbaine de Montréal, Service de la
planification du territoire, 1985.

- SEXTON, R.W. The Logic of Modern Architecture: Exteriors and Interiors of American Buildings. New York: Architectural Book Publishing Co., 1929.
- TALLMADGE, T.E. The Story of Architecture in America. New York: W.W. Norton & Co., 1936.
- L'Université de Montréal. Guide. Montréal: Université de Montréal, 1944.
- VARIAN, E. American Art Deco Architecture. New York: Finch Museum of Art, 1975, non paginé.
- VLACK, D. Art Deco Architecture in New York, 1920 to 1940. New York: Harper & Row, 1974.
- WAGG, S. Ernest Isbell Barott, architecte - Ernest Isbell Barott, architect. Montréal: Centre Canadien d'Architecture, 1985.
- WEBER, E. Art Deco in North America. Londres: Bison Books, 1985.
- WEIR, J.B. The Lost Craft of Ornamented Architecture, Canadian Architectural Drawings, 1850-1930. Halifax: Dalhousie Art Gallery, Dalhousie University, 1983.

WHIFFEN, M. Pueblo Deco. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1984.

PÉRIODIQUES

"The Aldred Building, Montreal", Construction, 24 (5), mai 1931, pp. 147-152.

ALLAIRE, S. "Elèves canadiens dans les archives de l'Ecole des Beaux-Arts et de l'Ecole des Arts Décoratifs de Paris", Annales d'histoire de l'art canadien, 6 (1), 1982, pp. 98-111.

ARNAUD, L. "The Evolution of a New Architecture", The American Architect, 141 (2607), mai 1932, pp. 48-53, 114.

ARTHUR, E.R. "The R.A.I.C. Exhibition in Montreal", The Journal of the R.A.I.C., 10 (12), déc. 1933, pp. 196-205.

"Awards in R.A.I.C. Prize Competitions", The Journal of the R.A.I.C., 8 (10), oct. 1931, pp. 350-351.

"Awards in R.A.I.C. Competitions", The Journal of the R.A.I.C., 9 (3), mars 1932, pp. 58-64.

"Awards in R.A.I.C. Student Competitions", The Journal of the R.A.I.C., 10 (4), avril 1933, pp. 72-75.

"Awards in R.A.I.C. Student Competitions", The Journal of the R.A.I.C., 11 (3), mars 1934, pp. 38-41.

"Awards in R.A.I.C. Student Competitions", The Journal of the R.A.I.C., 12 (3), mars 1935, pp. 40-46.

"Awards in R.A.I.C. Student Competitions", The Journal of the R.A.I.C., 14 (4), avril 1937, pp. 67-70.

AYRES, A. "The Trend of Office Building Development", The Architectural Forum, 52 (6), juin 1930, p. 779.

BARKER, K. "Commentary on R.A.I.C. Student Competitions", The Journal of the R.A.I.C., 14 (4), avril 1937, pp. 70-74.

BARKER, K. "Eliel Saarinen... An Appreciation", The Journal of the R.A.I.C., 21 (12), déc. 1944, pp. 269-284.

BISSON, P.R. "Des Architectes Beaux-Arts", Continuité, 31, prin. 1986, pp. 16-19.

BLOMFIELD, J. "Native Floral and Arboreal Themes in Architectural Decoration", Construction, déc. 1927, pp. 387-388.

- BODDY, T. "Regionalism, Nationalism and Modernism: The Ideology of Decoration in the Work of John M. Lyle", Trace, 1 (1), 1980, pp. 8-15.
- BOSSOM, A.C. "Fifty Year's Progress Toward an American Style in Architecture", The American Architect, 129 (2488), janv. 1926, pp. 43-49.
- BRADY, A. "A Layman's Impression of Canadian Architecture", The Journal of the R.A.I.C., 9 (8), août 1932, pp. 189-194.
- CARLU, J. "Tradition and Modernism", The Journal of the R.A.I.C., 8 (5), mai 1931, pp. 177-180.
- CORBETT, H.W. "Design in Office Buildings", The Architectural Forum, 52 (6), juin 1930, p. 779.
- CORMIER, E. "New Buildings for University of Montreal", The Journal of the R.A.I.C., 8 (6), juin 1931, pp. 248-249.
- CORMIER, E. "Les plans de l'Université de Montréal", Architecture, Bâtiment, Construction, 2 (10), janv. 1947, pp. 29-30.

- CUSHING, C.P. "They Remind Me Of...", The American Architect, 141 (2603), janv. 1932, pp. 26-27.
- "Ernest Cormier, architecte et ingénieur", Architecture, Bâtiment, Construction, 2 (10), janv. 1947, pp. 12-28.
- GIRALDEAU, F. "Le Système Beaux-Arts", Continuité, 31, prin. 1986, pp. 10-14.
- GIRALDEAU, F. "Une tradition de l'enseignement de l'architecture au Québec: l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal, 1923-1959", ARO, Architecture Québec, 25, juin 1985,
- GOURNAY, I. "Ernest Cormier - Notes Biographiques", ARO - Architecture Québec, fév. 1990, p. 12.
- GOURNAY, I. "Le Restaurant Eaton", Continuité, 42, hiver 1989, pp. 20-23.
- HAHN, E. "Architectural Sculpture", The Journal of the R.A.I.C., 9 (8), août 1932, pp. 189-194.
- HAMLIN, T.F. "The International Style Lacks the Essence of Great Architecture", The American Architect, 143 (2615), jan. 1933, pp. 12-16.

HAMLIN, T.F. "Is Originality Leading Us Into a New Victorianism?", The American Architect, 141 (2604), fév. 1932, pp. 18-19, 70-74.

HENAULT, O., RICHARDS, L. "Cormier House", Trace, 1 (1), 1980, pp. 25-33.

HOBBS, D.B. "Aluminum in Architecture", The Architectural Forum, 53, août 1930, pp. 255-259.

HOSKINS, H.J.B. "The Trend of Modern Commercial Architecture", The Architectural Forum, 52 (6), juin 1930, p. 781.

HOWELLS, J.M. "Vertical or Horizontal Design?", The Architectural Forum, 52 (6), juin 1930, p. 782.

"International Style Not Popular", The Journal of the R.A.I.C., 13 (12), déc. 1936, p. 229.

KAHN, E.J. "Civilized Architecture", The Architectural Forum, 52 (6), juin 1930, p. 785.

KAHN, A. "Designing Modern Office Building", The Architectural Forum, 52 (6), juin 1930, p. 775-778.

LABERGE, A. "Symbolisme et monumentalité", Continuité, 31, prin. 1986, pp. 20-21.

LEHMAN, A. "New York Skyscrapers: The Jazz Modern Neo-American Beutilitarian Style", Metropolitan Museum of Art Bulletin, 29, avril 1971, pp. 363-370.

LISLE, F.F. "Chicago's Century of Progress' Exposition: The Moderne as Democratic, Popular Culture", Society of Architectural Historians Journal, 31 (3), oct. 1972, p.230.

LUDLOW, W.O. "Let Us Discourage the Materialistic Modern", The American Architect, 141 (2606), avril 1932, pp. 24-25, 79.

LYLE, J.M. "Address by John M. Lyle, F.R.I.B.A., R.C.A.", The Journal of the R.A.I.C., 6 (4), avril 1929, pp. 135-136, 163.

LYLE, J.M. "Le Bas-Relief du Musée des Colonies, French Colonial Exhibition (1931) Paris", The Journal of the R.A.I.C., 10 (6), juin 1933, pp. 111-113.

LYLE, J.M. "Canadian Architecture", The Journal of the R.A.I.C., 4 (2), fév. 1927, pp. 59-72.

- LYLE, J.M. "Canadian Decorative Forms", The Journal of the R.A.I.C., 9 (3), mars 1932, pp. 65-70.
- LYLE, J.M. "Canadian Ornament Goes Native", The American Architect, 140 (2602), déc. 1931, pp. 34-39.
- LYLE, J.M. "Recent Architecture of the Bank of Nova Scotia", The Canadian Banker, 44, 1937, pp.150-157.
- LYLE, J.M. "The Work of Henri Hébert, R.C.A.", The Journal of the R.A.I.C., 12 (6), juin 1935, pp. 94-98.
- MANN, M.S. "The Modern Trend in Architectural Design", Construction, 23 (12), déc. 1930, pp. 393-394.
- MARANI, F.H. "Head Office Building, Bank of Canada, Ottawa", The Journal of the R.A.I.C., 15 (7), juil. 1938, pp. 153-158.
- MARSAN, J.C. "L'Apport de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris à l'Architecture du Québec", Habitat, 20 (1), 1977, pp. 12-15.
- MAXWELL, W.S. "Architectural Education", Canadian Architect and Builder, 14 (1), janv. 1908, pp. 21-25.

MAXWELL, W.S. "Exhibition of Drawings, Decorations and Sculpture Representing the Work of Canadian and American Universities and Schools", The Journal of the R.A.I.C., 7 (3), mars 1930, pp. 77-86.

MAXWELL, W.S. "Methods of the Ecole des Beaux-Arts", The Canadian Architect and Builder, 14 (160), avril 1901, p. 92.

MILLIGAN, L.S. "Poetry of Architecture", The Journal of the R.A.I.C., 1, oct.-déc. 1924, pp. 129-132.

MOISAN, L. "Québec: le gratte-ciel Art déco", Continuité, 29, aut. 1985, pp. 38-39.

MUMFORD, L. "Monumentalism, Symbolism and Style", The Architectural Review, 105, avril 1949, pp. 173-180.

"The New Bank of Montreal Building, Ottawa, Ont.", The Journal of the R.A.I.C., 9 (9), sept. 1932, pp. 201-207.

"The New Restaurant in the T. Eaton Company Building, Montreal", The Journal of the R.A.I.C., 8 (5), mai 1932, pp. 181-186.

NOBBS, P.E. "Architecture in Canada", The Journal of the R.A.I.C., 1, juil.-sept. 1924, pp. 91-95.

NOBBS, P.E. "University Education in Architecture", The Journal of the R.A.I.C., 2, mars-avril 1925, pp. 68-71, 106-109.

NOBBS, P.E. "Present Tendencies Affecting Architecture in Canada, Part I: The Inheritance", The Journal of the R.A.I.C., 7 (7), juil. 1930, pp. 245-255; "Part II: Modernity", sept. 1930, pp. 314-317; "Part III: Adverse Influences", nov. 1930, pp. 388-392.

NOBBS, P.E. "Recent Architecture in Canada", The Journal of the R.A.I.C., 13 (9), sept. 1936, pp. 167-171.

"Offices of the National Breweries Limited, Montreal", Construction, 24 (11), nov. 1931, pp. 349-352.

OSBORNE, M.S. "The Modern and Traditional Interpretation of Architecture", The Journal of the R.A.I.C., 13 (4), avril 1936, pp. 63-66.

PAQUIN, N. "L'Art déco décodé", Continuité, 25, aut. 1984, pp. 31-32.

PFLUEGER, T.L. "The Modern Office Building", The Architectural Forum, 52 (6), juin 1930, p. 785.

"Residence of Ernest Cormier, Esq., Montreal, P.Q.", The Journal of the R.A.I.C., 9 (7), juil. 1932, pp. 159-164.

SINAITICUS, "Architect's Building, Montreal", Construction, 24 (6), juin 1931, pp. 181-188.

SINAITICUS, "The Empire Marketing Board Display at the Canadian National Exhibition", Construction, 21 (10), pp. 327-334.

SINAITICUS, "McDougall & Cowans' Building", Construction, 24 (2), fév. 1931, pp. 41-44.

SINAITICUS, "The New Horse Building in Exhibition Park, Toronto", Construction, 24 (9), sept. 1931, pp. 283-288.

SOMERVILLE, W.L. "Is Our Domestic Architecture Mediocre?", The Journal of the R.A.I.C., 9 (4), avril 1932, pp. 97-103.

SULLIVAN, L.H. "The Chicago Tribune Competition", The Architectural Record, 53 (293), fév. 1923, pp. 151-157.

"Symbolic of Canada, Models of Sculpture - Bank of Montreal",
The American Architect, 141 (2608), juin 1932, pp. 34-35.

TALLMADGE, T.E. "The Development of the Office Building Since
1924", The Architectural Forum, 52 (6), juin 1930, p.
780.

TSELOS, D. "Frank Lloyd Wright and World Architecture",
Journal of the Society of Architectural Historians, 28
(1), mars 1969, pp. 58-72.

VENNE, E. "Creative Architecture", The Journal of the
R.A.I.C., 14 (5), mai 1937, pp. 79-80.

WATKIN, W.W. "Impressions of Modern Architecture", Pencil
Points, 12, mai-juil. 1931, pp. 521-530.

CREDITS PHOTOGRAPHIQUES

1, 5, 6, 11-14, 18,
20, 22, 23, 26, 27, 29
30, 32-52, 56-58, 61-72,
74-78, 81-83

JEAN-PIERRE DUCHESNE, 1990

2, 16, 17, 19, 21, 24,
25, 28, 31, 53-55, 59,
60, 73, 79, 80

JEAN-PIERRE DUCHESNE, 1988

3

ARO - Architecture Québec, fév.
1990.

4

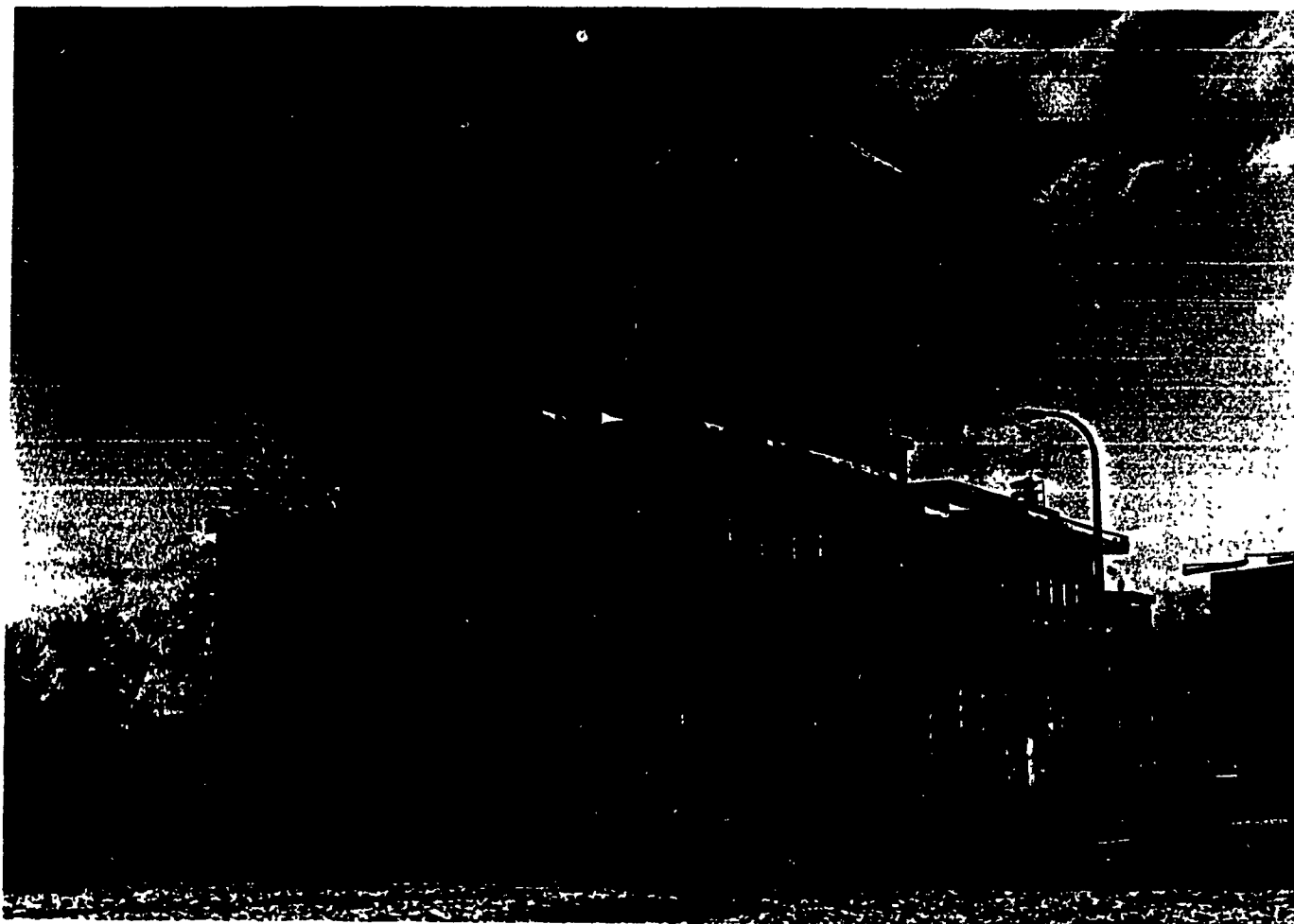
Encyclopédie des Arts Décoratifs et Industriels Modernes au XXème Siècle; vol. 3; Architectural ornamentation and sculpture. Réimpression [1ère éd. 1926]. New York: Garland Publishing, 1977.

7-10

HUNT, G. John M. Lyle: Toward a Canadian Architecture/Créer une architecture canadienne. Kingston: Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1981.

15

Construction, 24 (9), sept. 1931.



1 Poste d'incendie du Quartier Maisonneuve
485, rue Létourneux
Marius Dufresne
1914-15



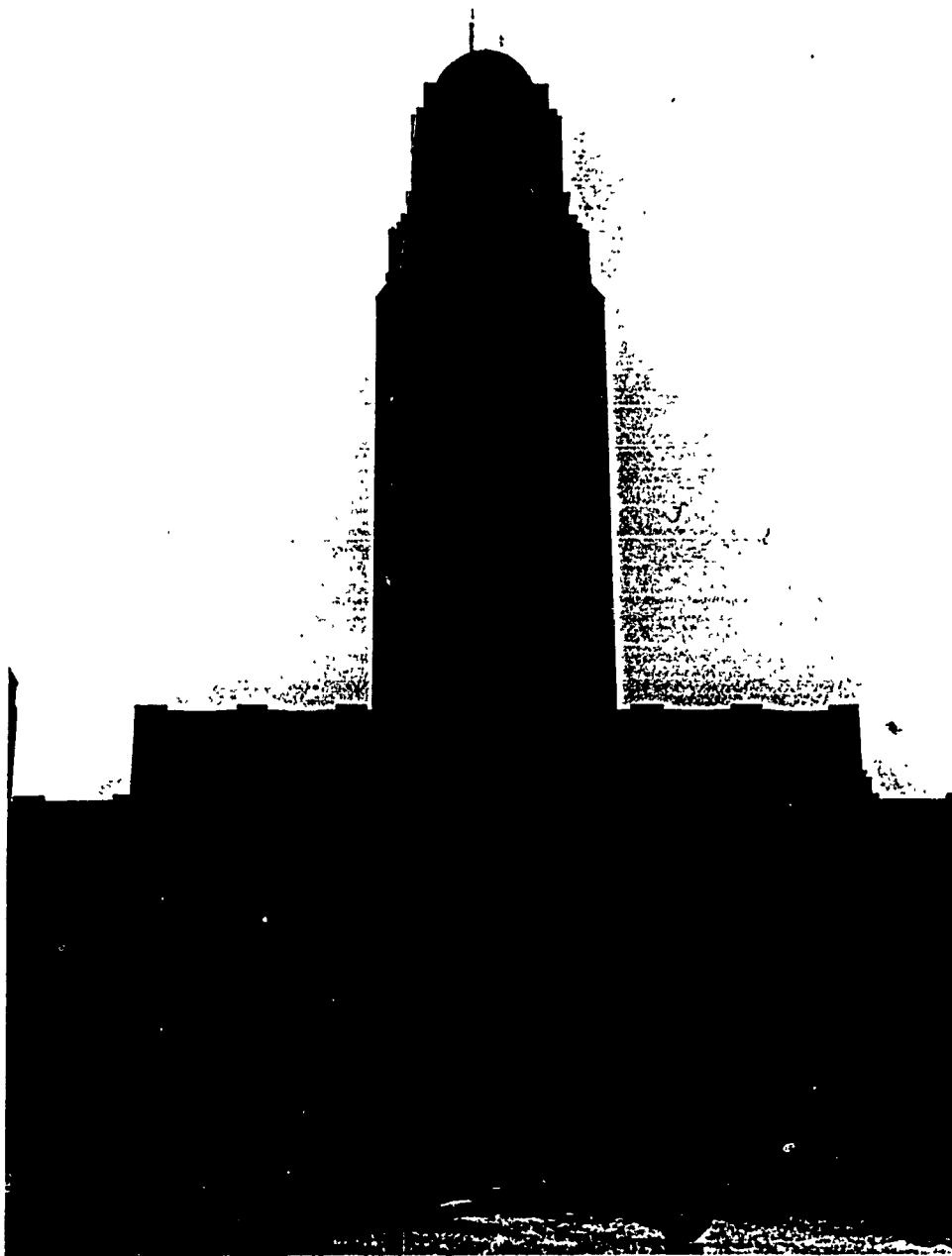
2 Hôtel de Ville de Montréal-Est
11370, rue Notre-Dame est
Raoul Gariépy
1937



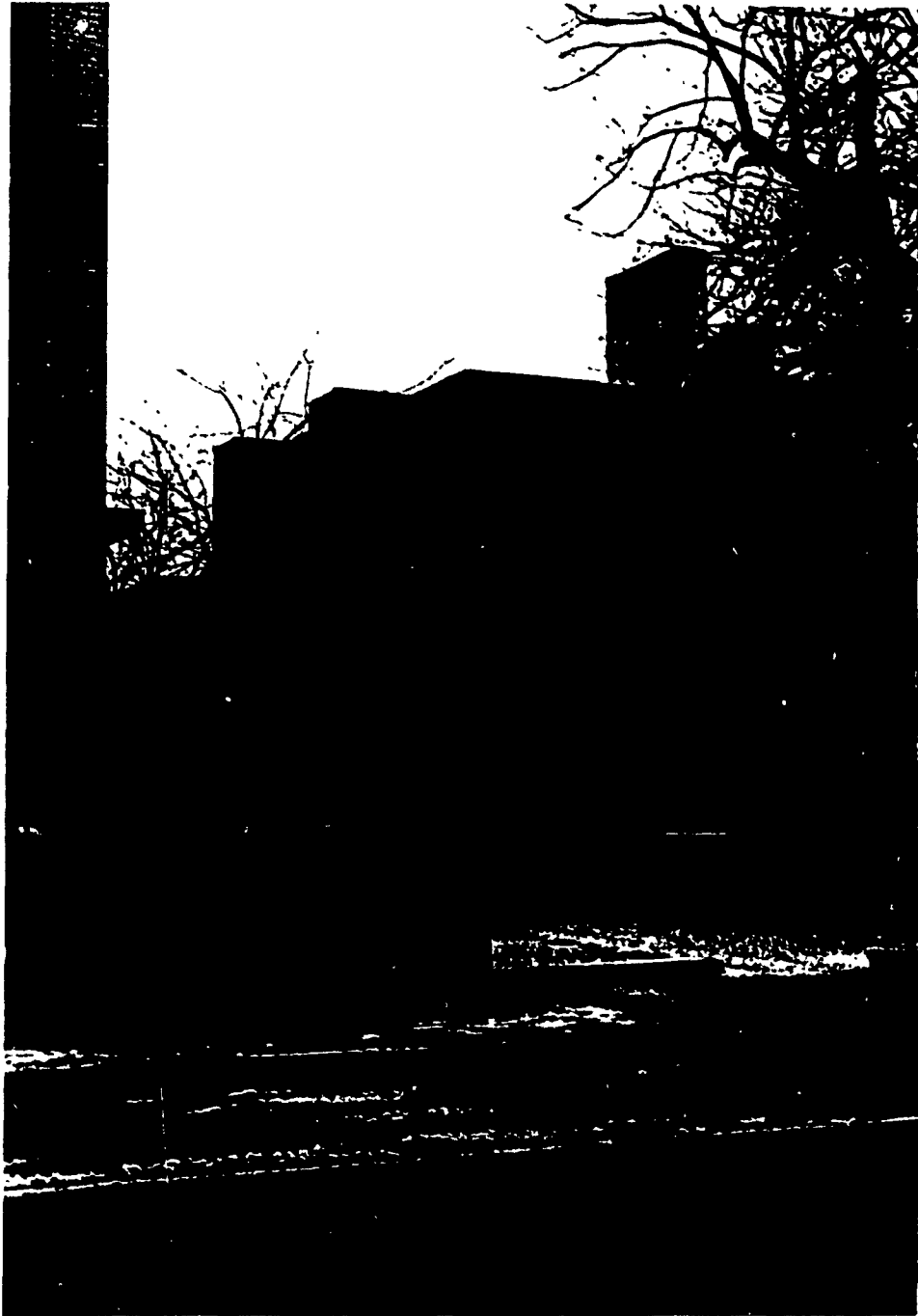
3 Carton intitulé "Vitrail pour un architecte"
Mauméjeau Frères, longtemps attribué à E. Cormier
1927



4 Vitrail intitulé "Le Luxe"
Mauméjean Frères
exposé à Paris en 1925



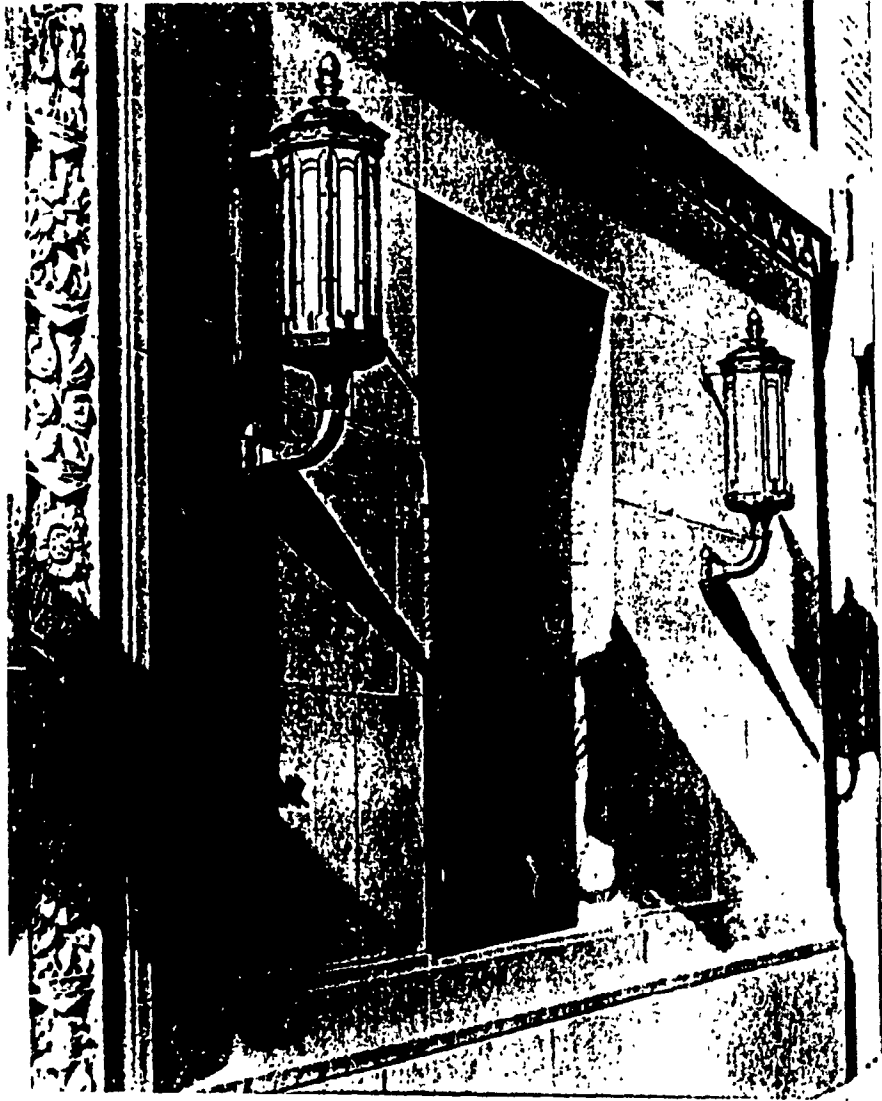
5 Pavillon Central de l'Université de Montréal
2900, rue Edouard-Montpetit
Ernest Cormier
1924



6 Maison Cormier
1418, ave. des Pins ouest
Ernest Cormier
1929-30



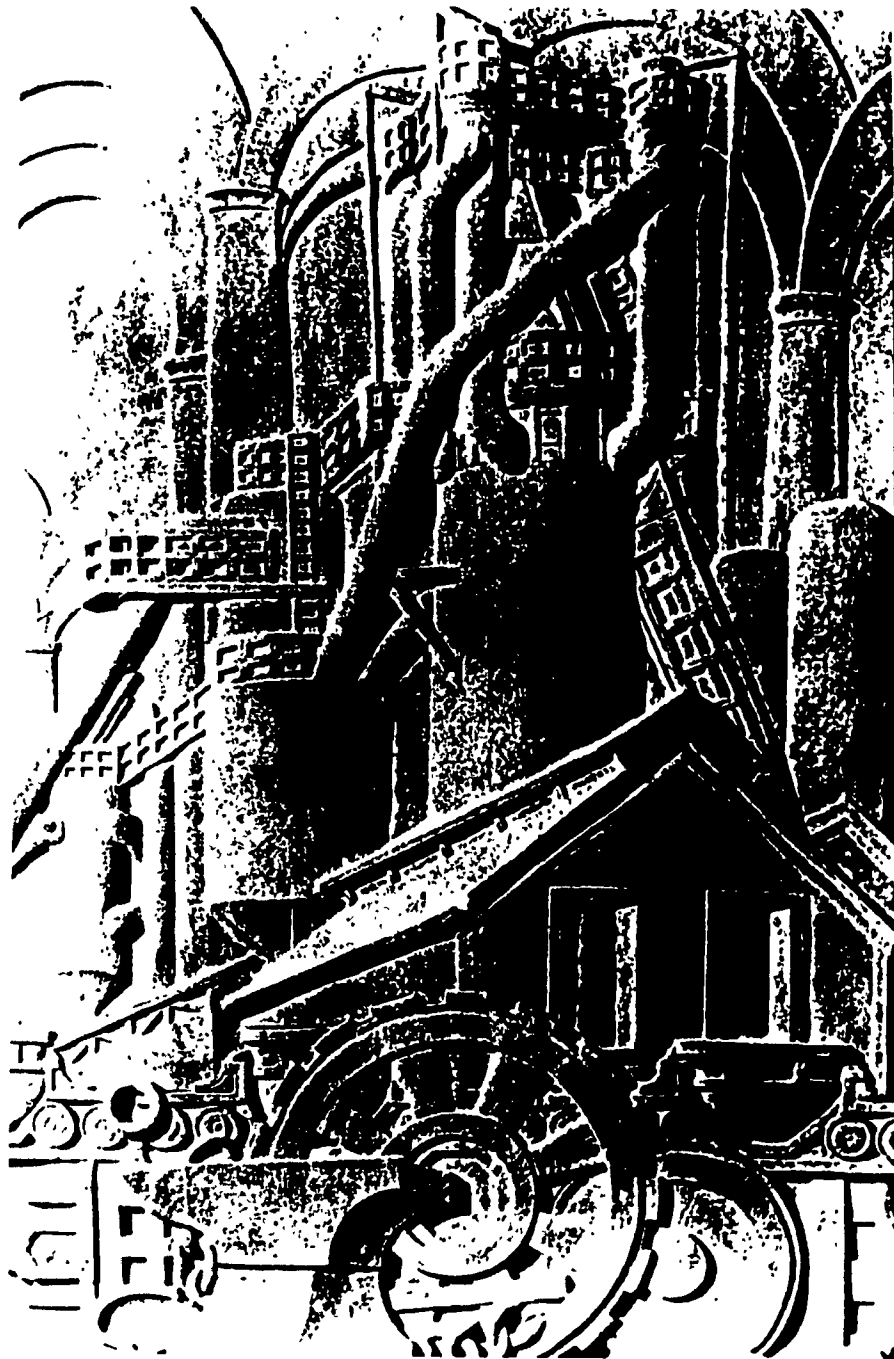
7 Banque de Nouvelle-Ecosse
8e ave., Calgary
John M. Lyle
1929



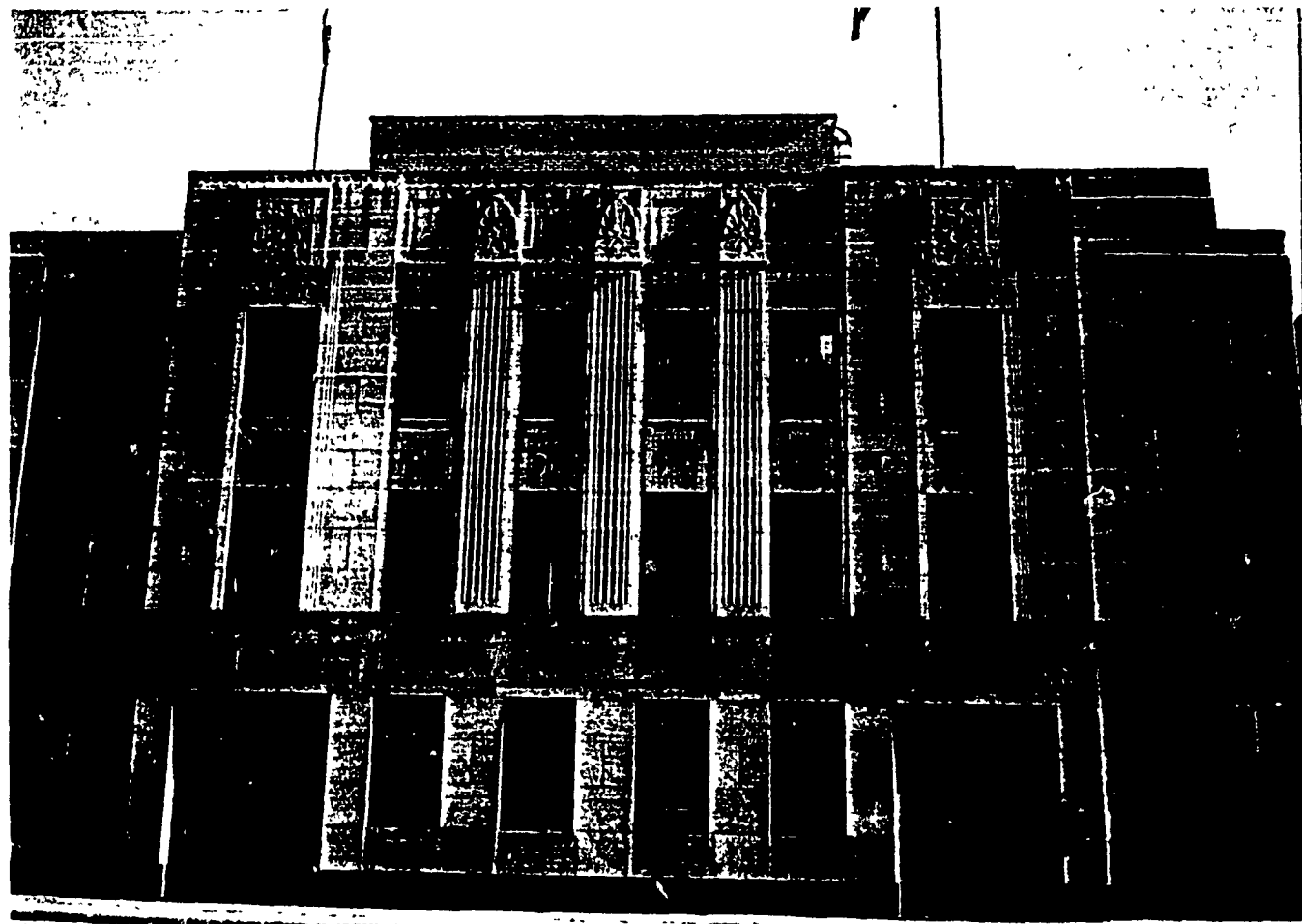
8 Banque de Nouvelle-Ecosse
8e ave., Calgary
détail de la façade
John M. Lyle
1929



9 Banque de Nouvelle-Ecosse
angle Hollis et Princess, Halifax
John M. Lyle
1929



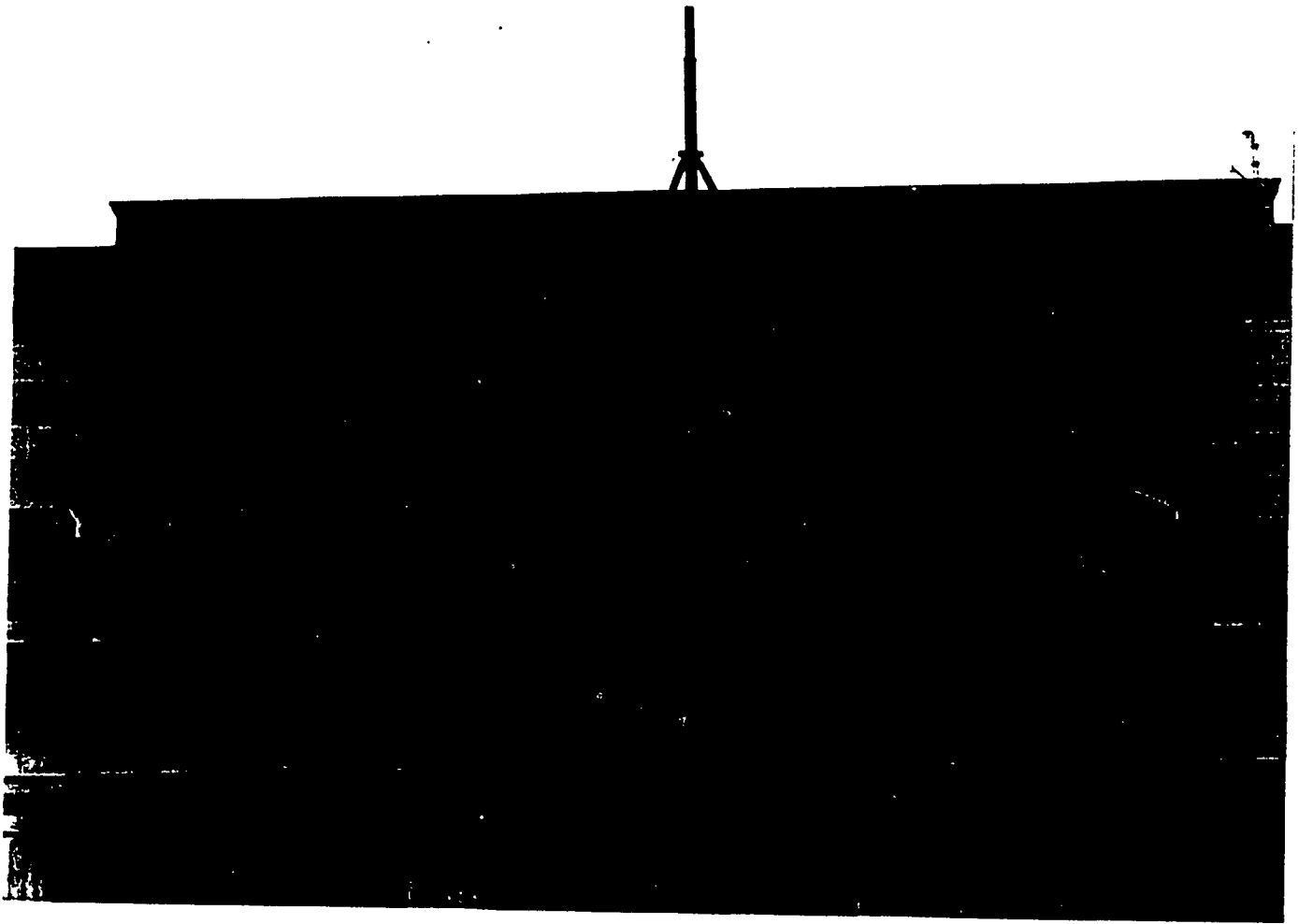
10 Banque de Nouvelle-Ecosse
angle Hollis et Princess, Halifax
bas-relief en pierre représentant l'industrie
John M. Lyle, architecte
1929



11 Immeuble des National Breweries
990, rue Notre-Dame ouest
Harold L. Fetherstonhaugh
1930



12 Immeuble Aldred
507, Place D'Armes
Ernest I. Barott (Barott & Blackader)
1929



13 Gare Jean-Talon (à l'origine Park Avenue Station)
5277, rue Hutchison
Colin Drewitt
1931



14 Edifice du Protestant Board of School Commissioners
3460, rue McTavish
J.Cecil McDougall
1932



BE MODERN

in your quest of comfort for the home. Just as modern as you would be in your desire for the most up-to-date in radio or in an automobile.

Gas house heating means "warmth without worry." If you list all the worries of heating with other fuels, you can cross them off one by one when you heat your home with gas. No ashes, no soot, no oily smut, no fuel delivery, no attention—cross these off and make up your mind that you can afford to heat your home with gas.



**THE
CONSUMERS' GAS COMPANY**
55 ADELAIDE ST. EAST 2532 YONGE ST.
752 DAN FORTH AVE.

- 15 Publicité pour la Consumers' Gas Company
parue dans Construction, 24 (9), sept. 1931, p.16



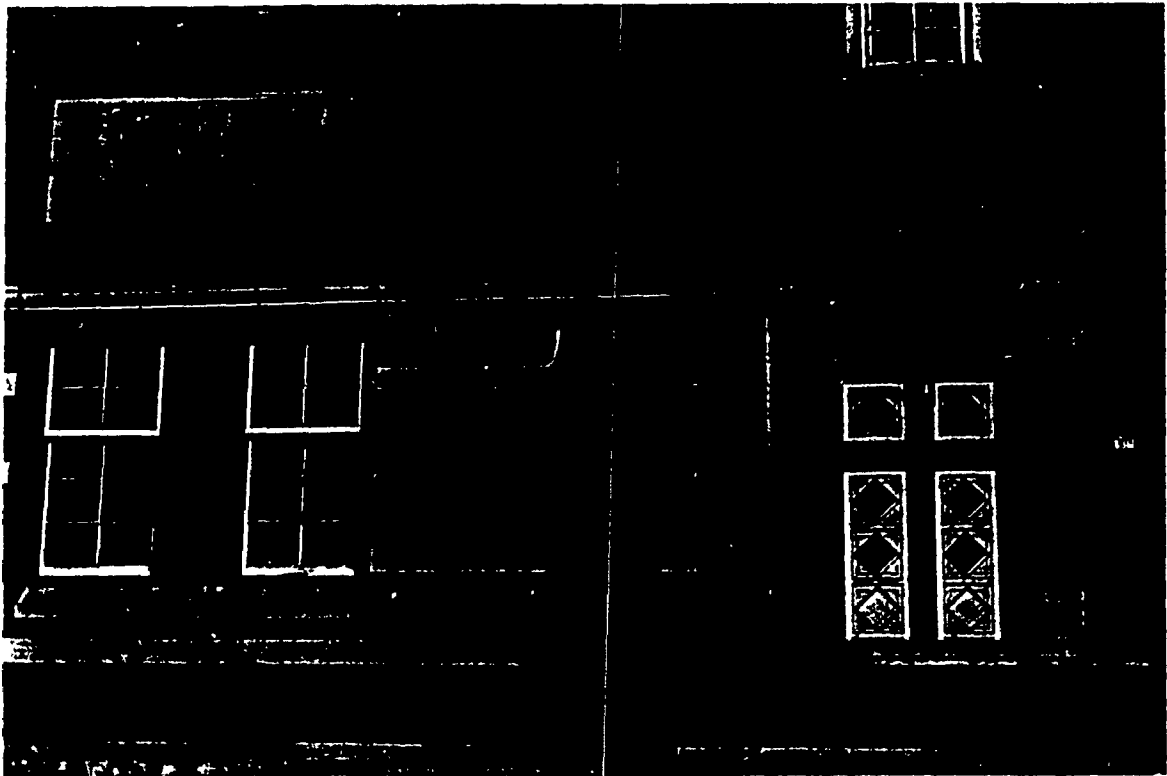
16 Ecole Cherrier
511, rue Cherrier
Eugène Larose
1931



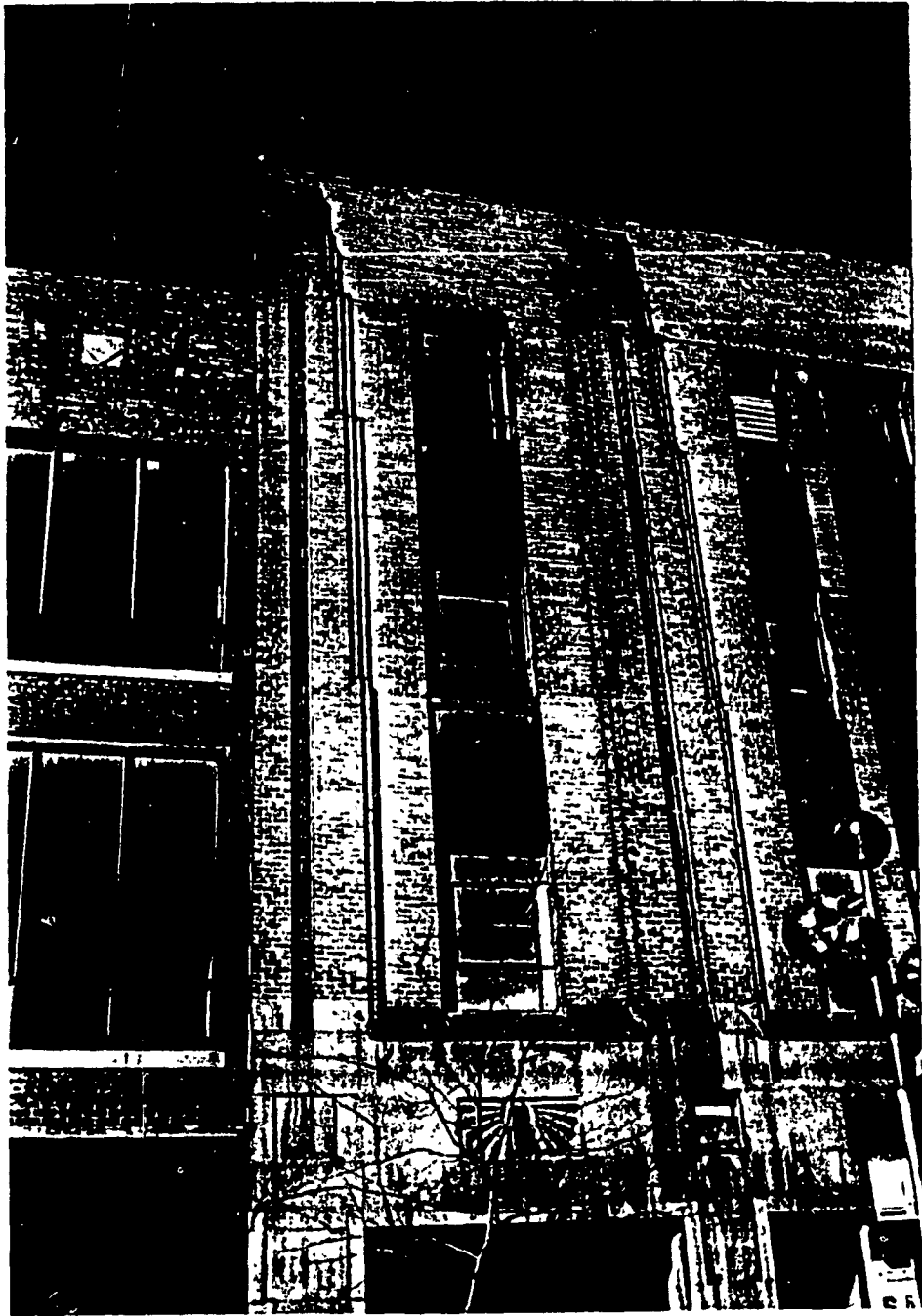
17 Ecole Cherrier
511, rue Cherrier
détail de la façade
Eugène Larose
1931



18 Bain Quintal
1550, rue Dufresne
détail de la façade
J.P. Bastien
1932-33



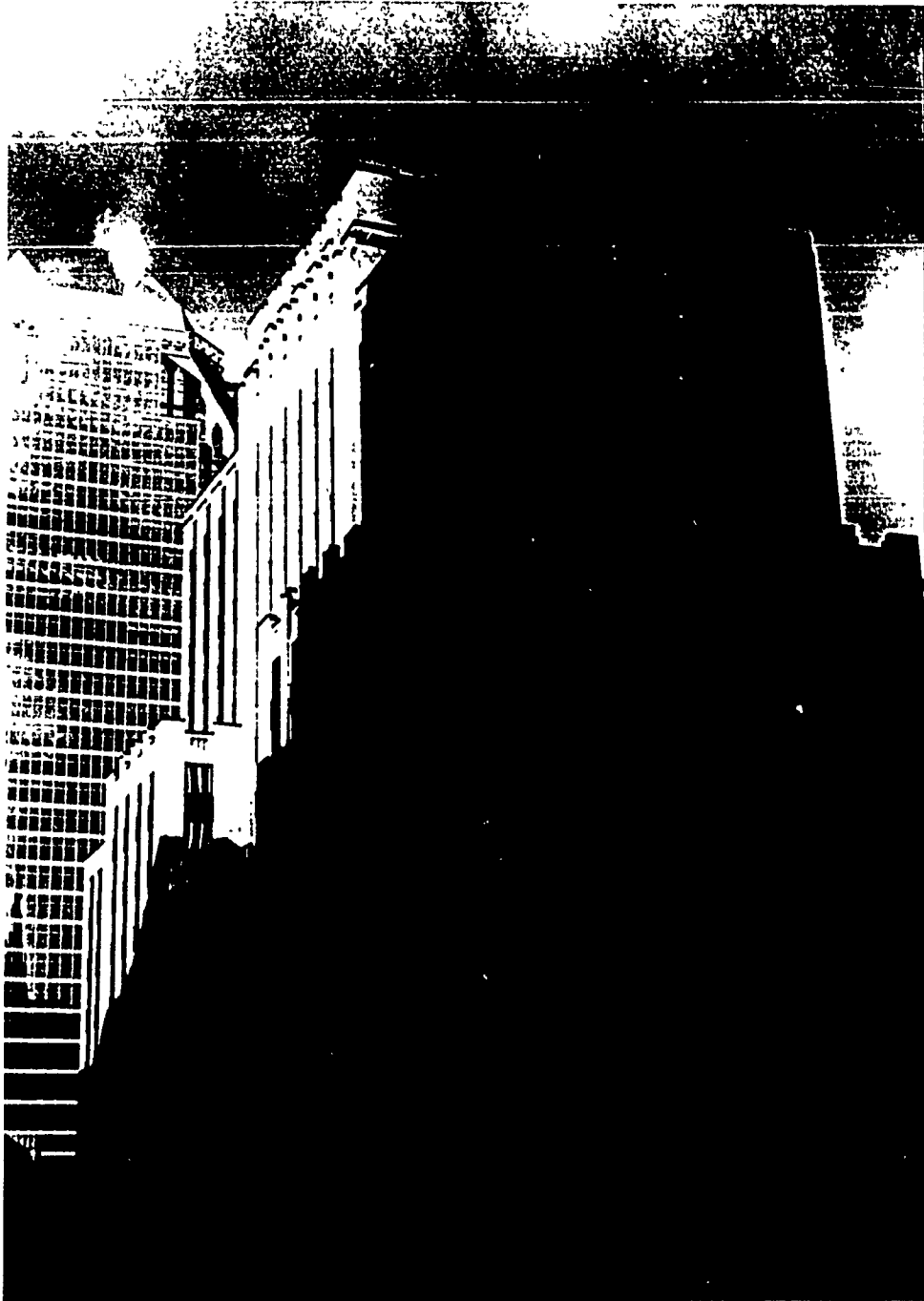
19 Ecole Louis-Hébert
6361, 6e ave., Rosemont
détail de la façade
Charles David
1936



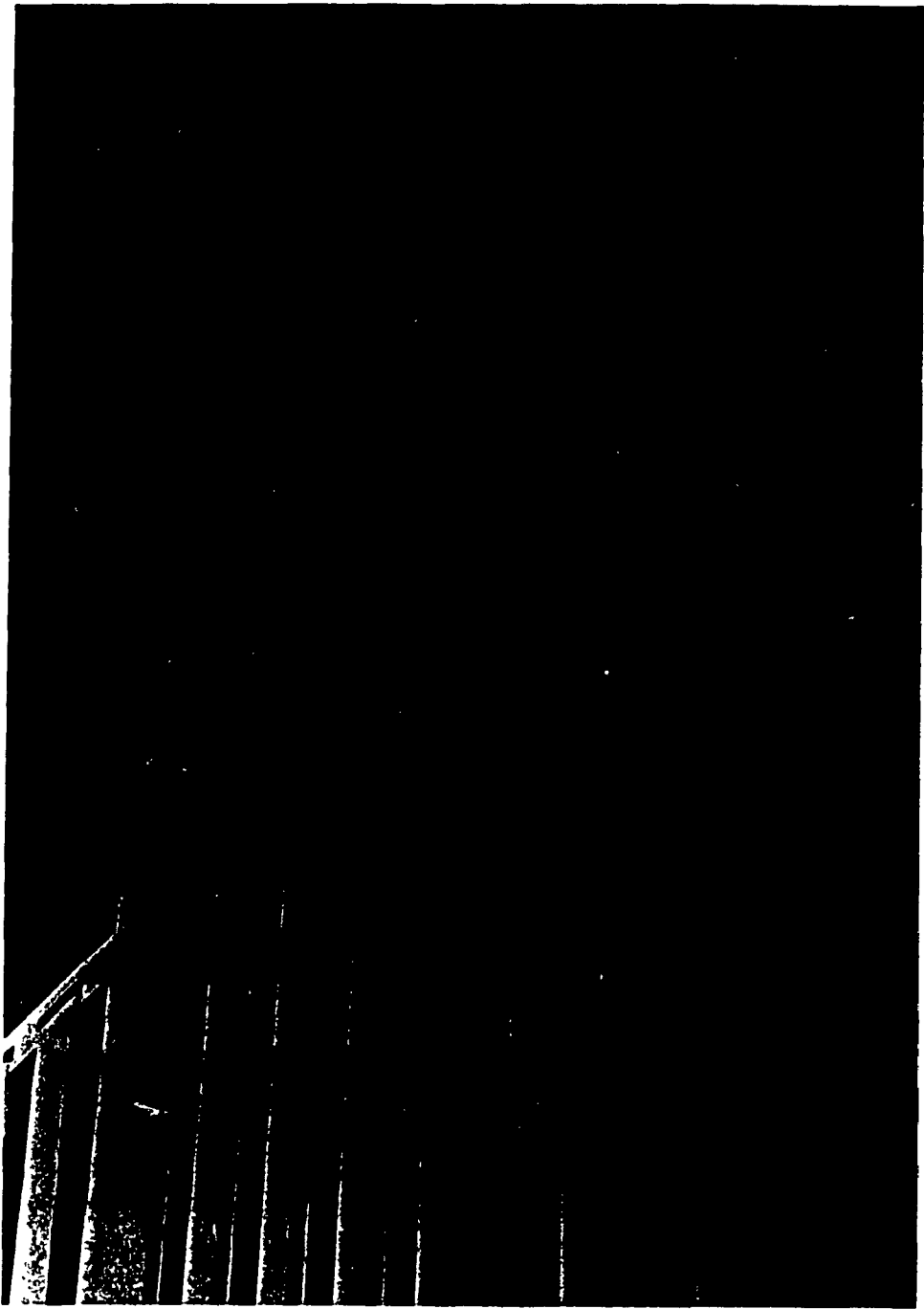
20 Garage Gaspard Archambault
2077-2085, rue Sainte-Catherine ouest
Henri S. Labelle
1929



21 Maison Jean-Baptiste Soucy
774, boul Saint-Joseph est
Jean-Baptiste Soucy
1930



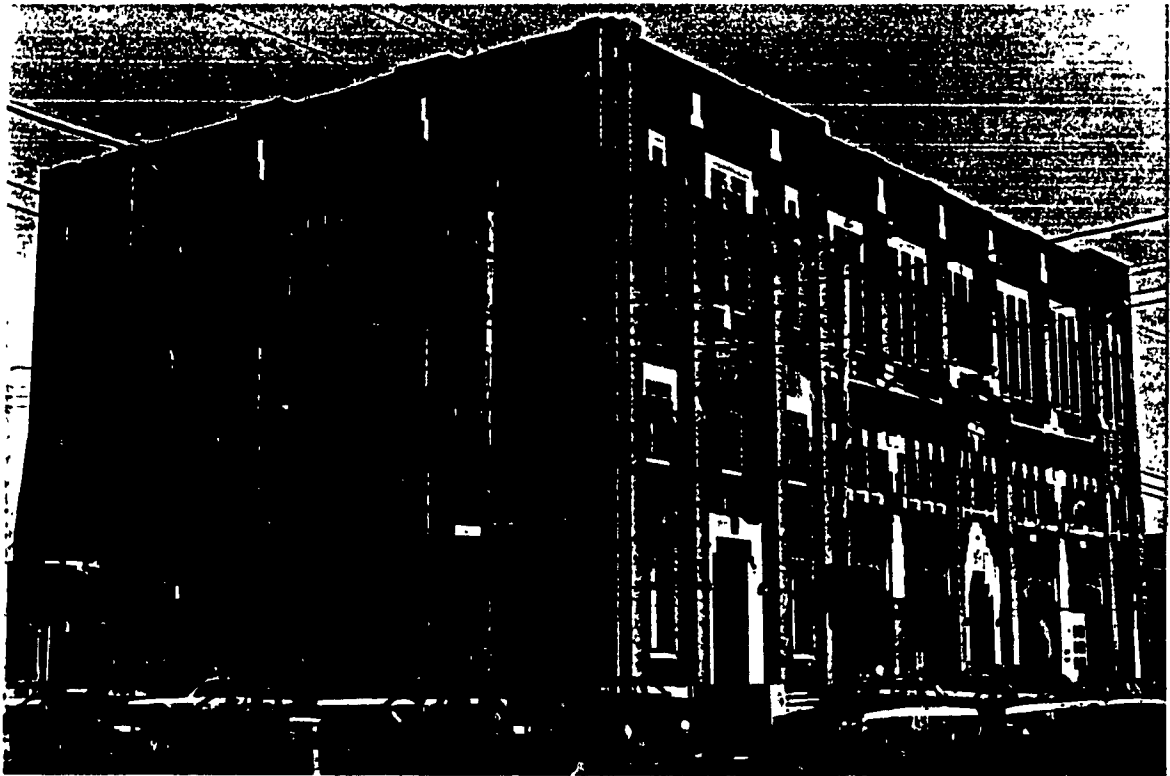
22 University Tower
1255, rue University
Harold L. Fetherstonhaugh
1929-30



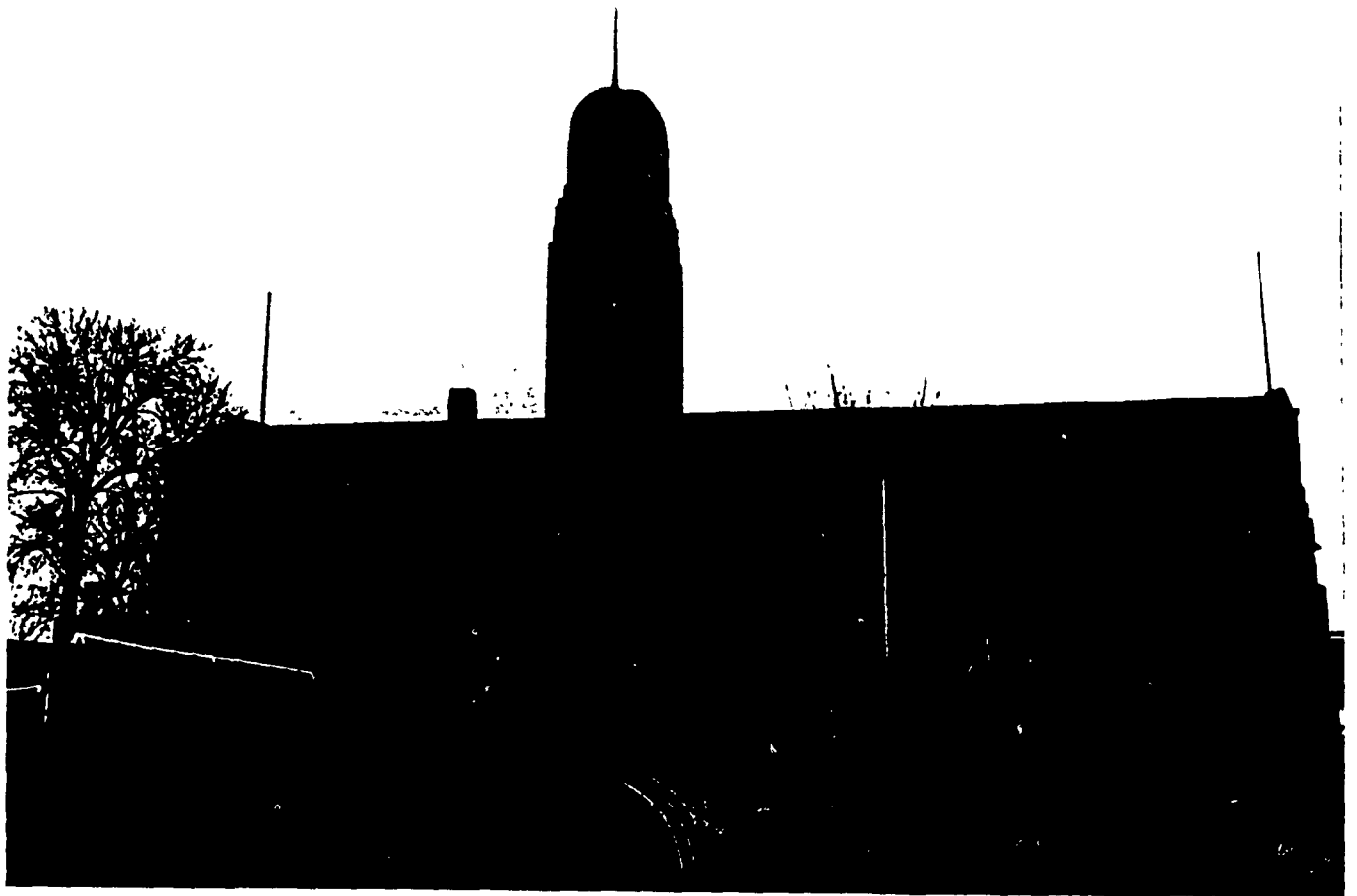
23 University Tower
1255, rue University
détail de la façade
Harold L. Fetherstonhaugh
1929-30



24 Poste d'incendie no 48
3616, rue Hochelaga
Eugène A. Doucet
1931



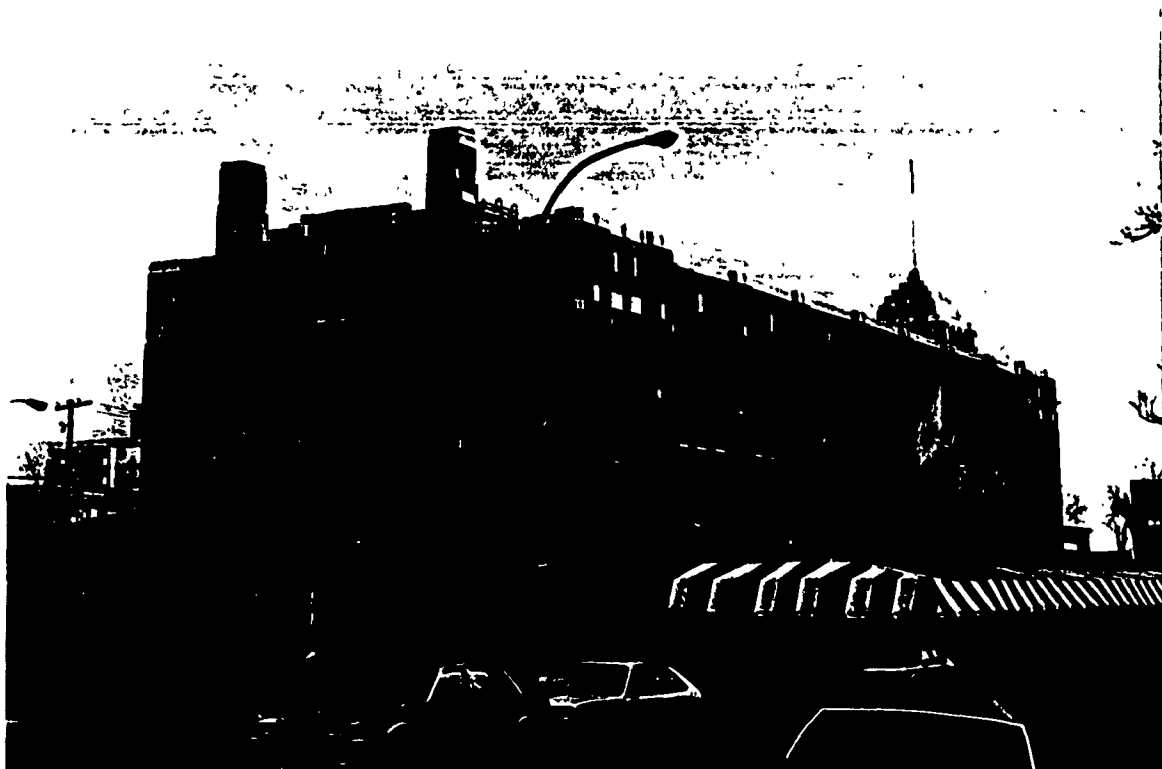
25 Poste d'incendie no 31
7041, rue Saint-Dominique
Eugène A. Doucet
1931



26 Poste d'incendie no 23
523, Place Saint-Henri
Ludger Lemieux
1930



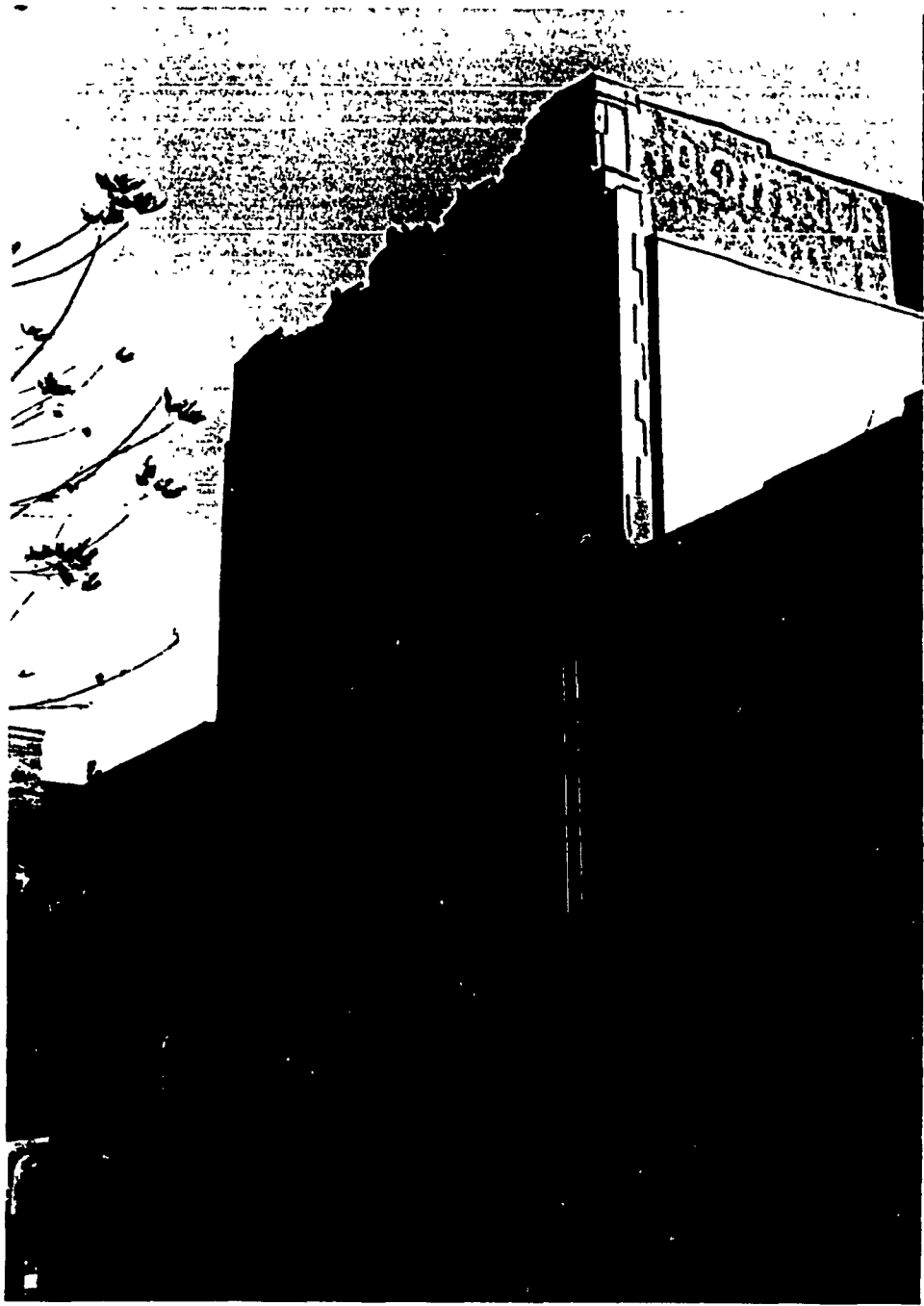
27 Marché Atwater
 110-154, rue Atwater
 Ludger et Paul Lemieux
 1932-33



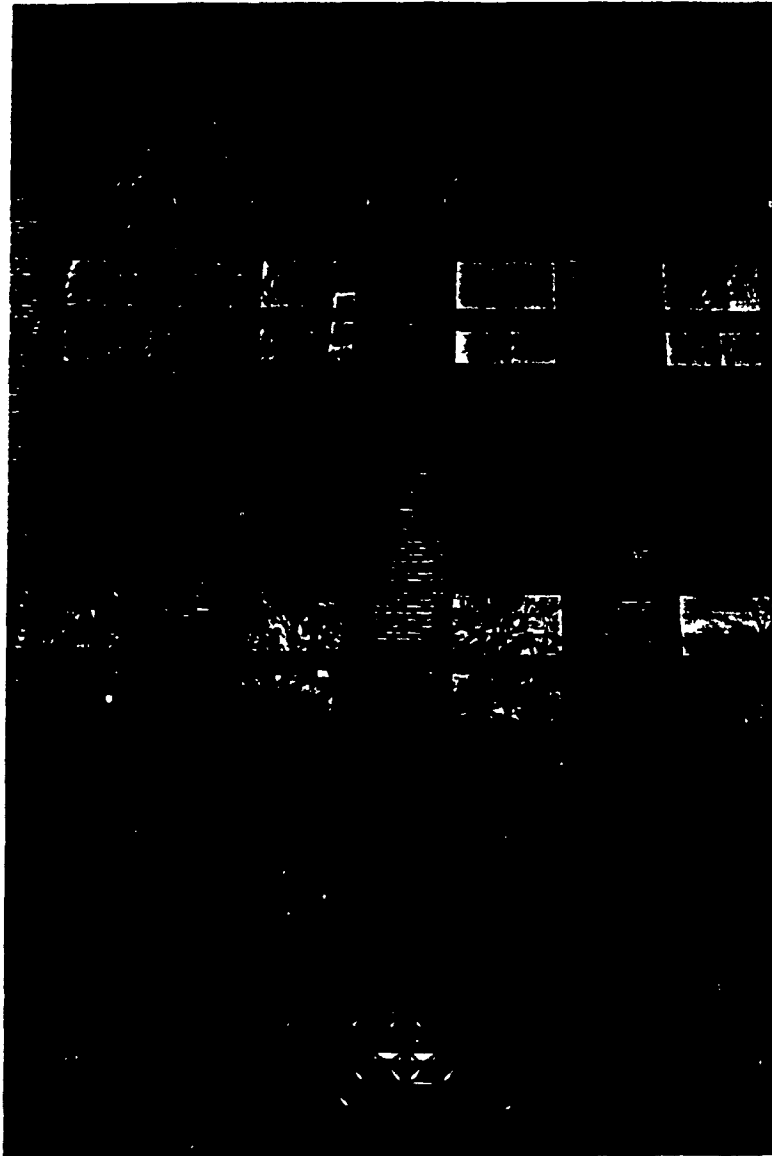
28 Marché Saint-Jacques
 1125, rue Ontario est
 Z. Trudel et J.A. Karch
 1931



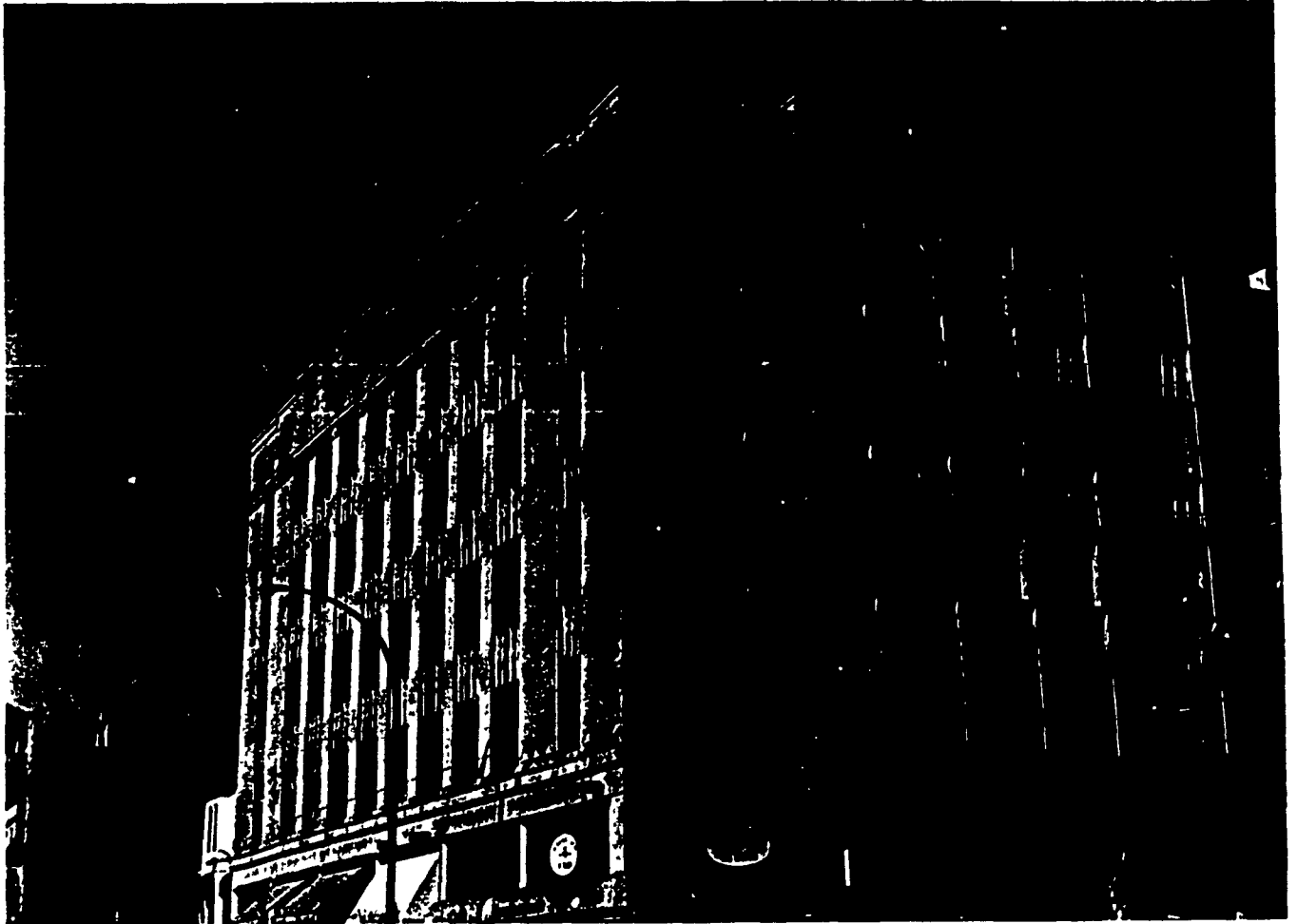
29 Pavillon Central de l'Université de Montréal
2900, rue Edouard-Montpetit
détail de la façade
Ernest Cormier
1924



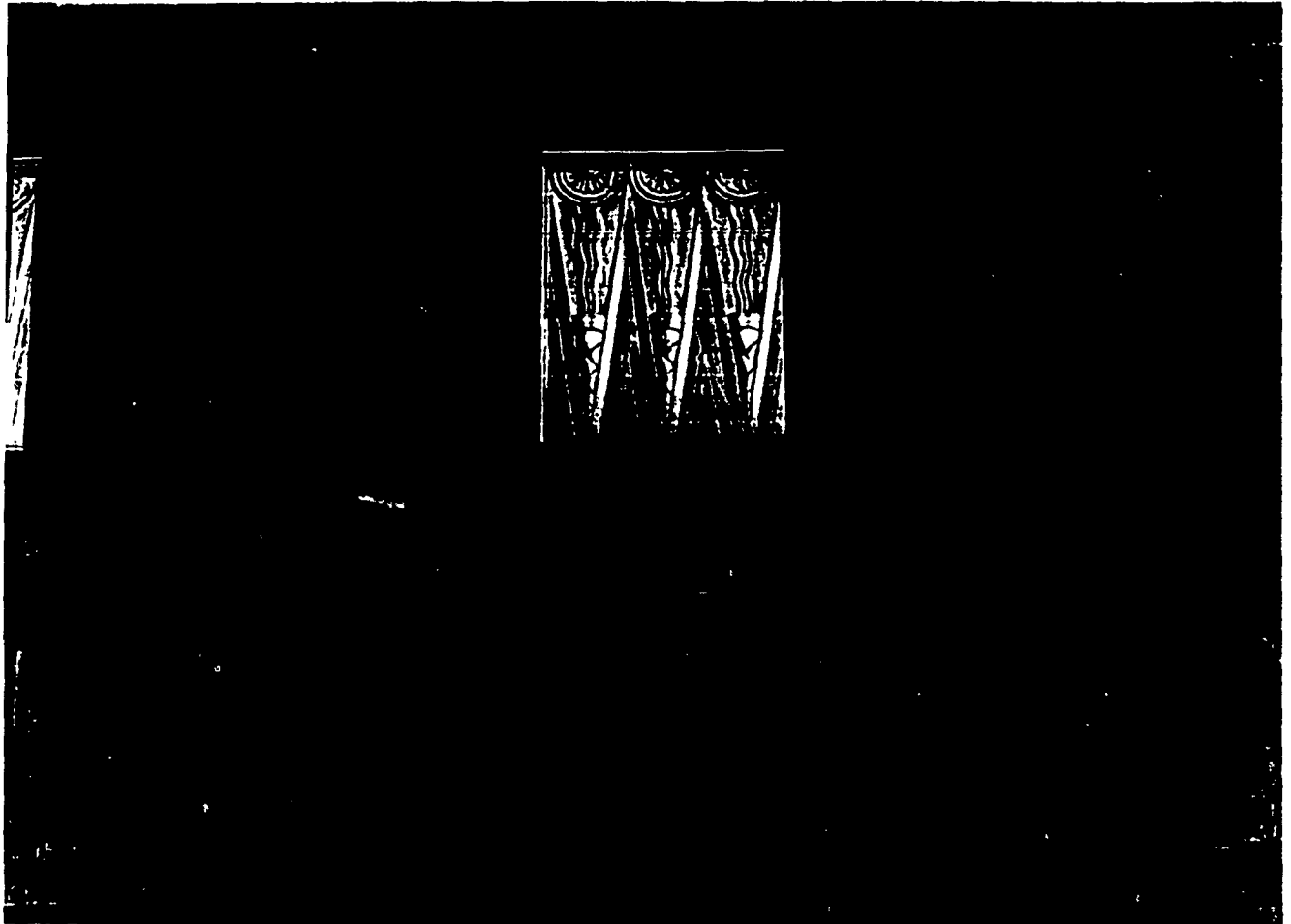
30 Pharmacie Montréal
916, rue Sainte-Catherine est
Raoul Gariépy
1934



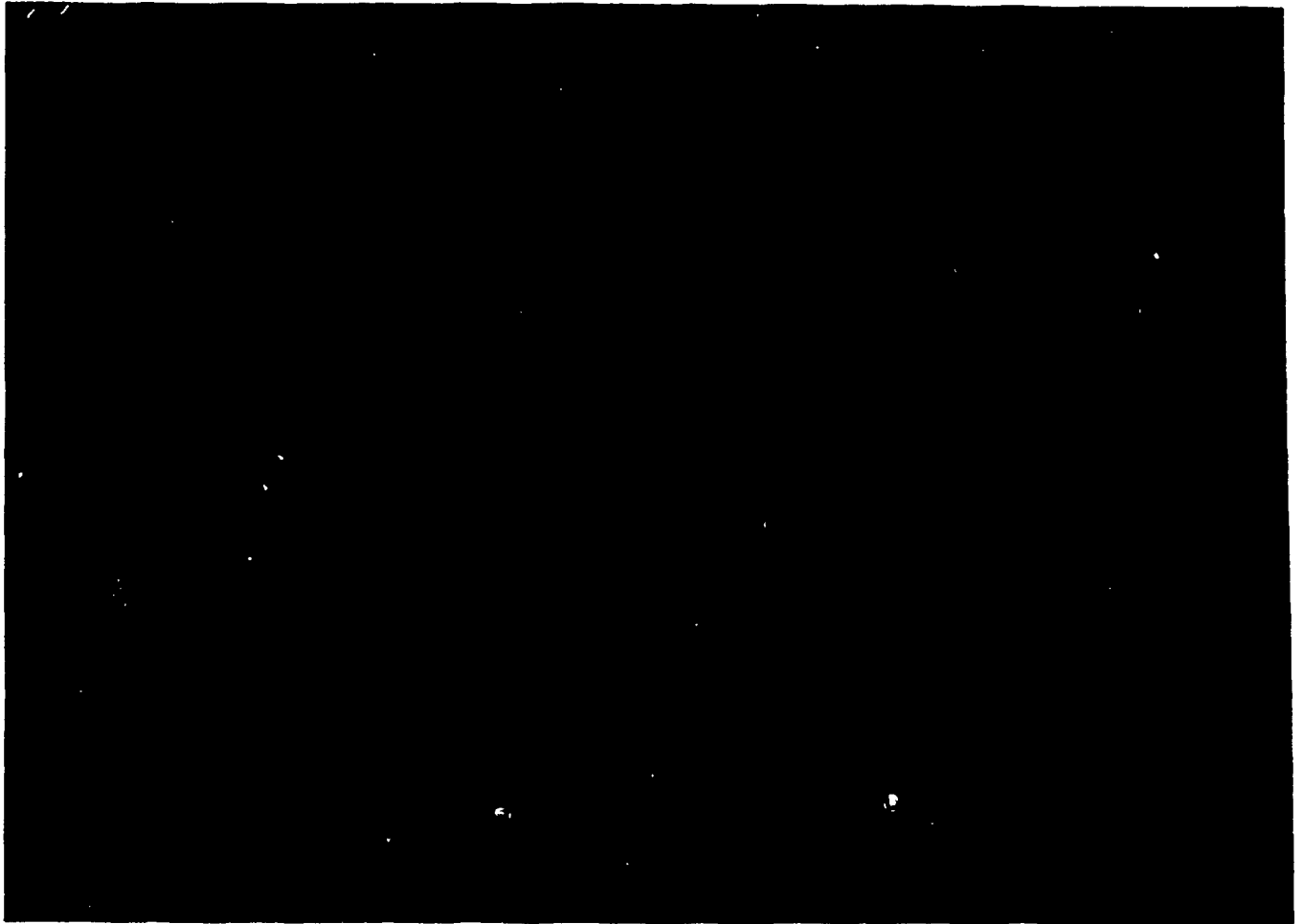
31 Ecole Primaire Supérieure Le Plateau
377, rue Calixa-Lavallée
détail de la façade
Perreault et Gadbois
1930-31



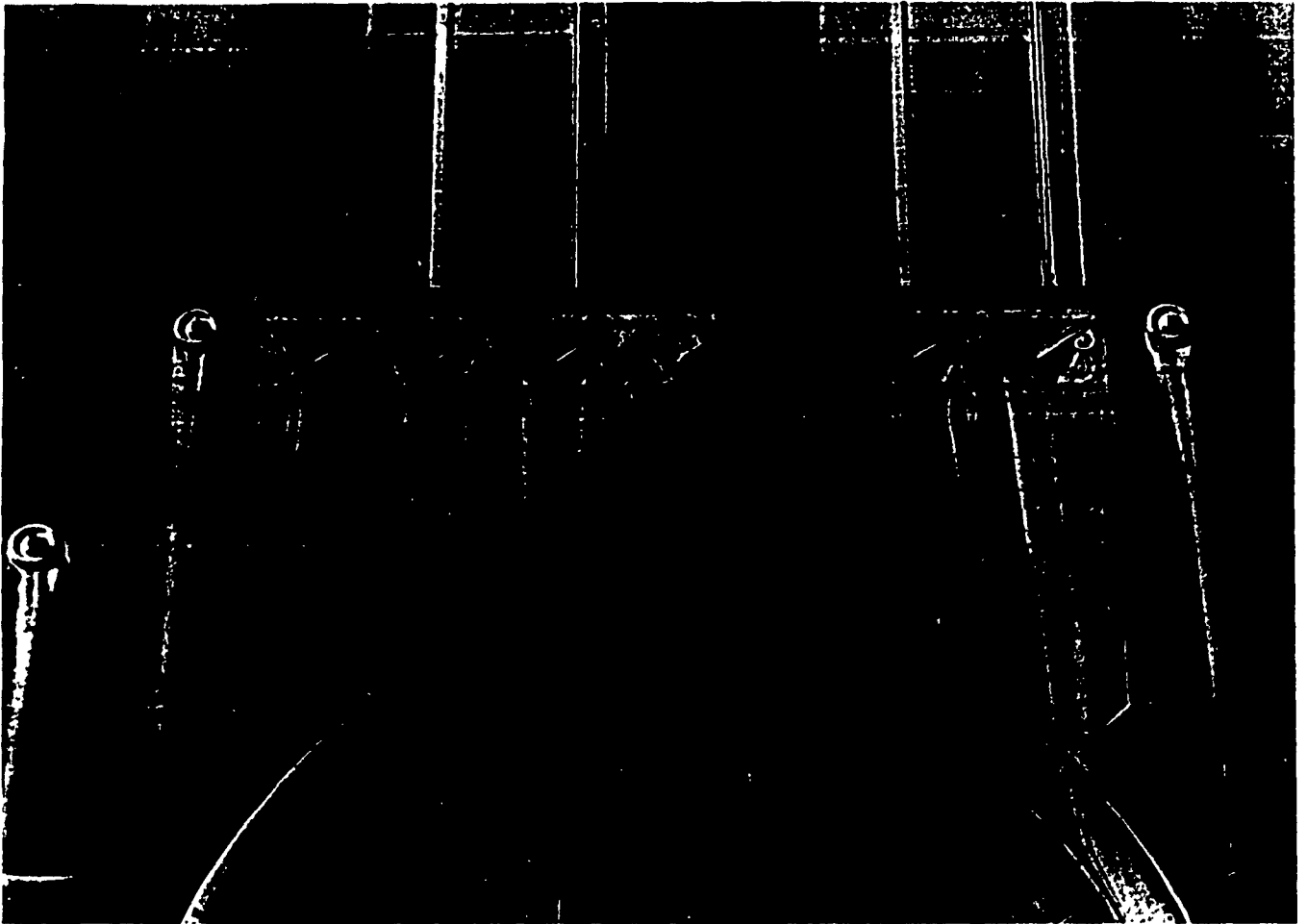
32 Immeuble J.O. Gravel
1327, rue Sainte-Catherine ouest
Perreault et Gadbois
1931-32



33 Immeuble J.O. Gravel
1327, rue Sainte-Catherine ouest
bandeau décoratif et panneau d'aluminium
Perreault et Gadbois, architectes
1931-32



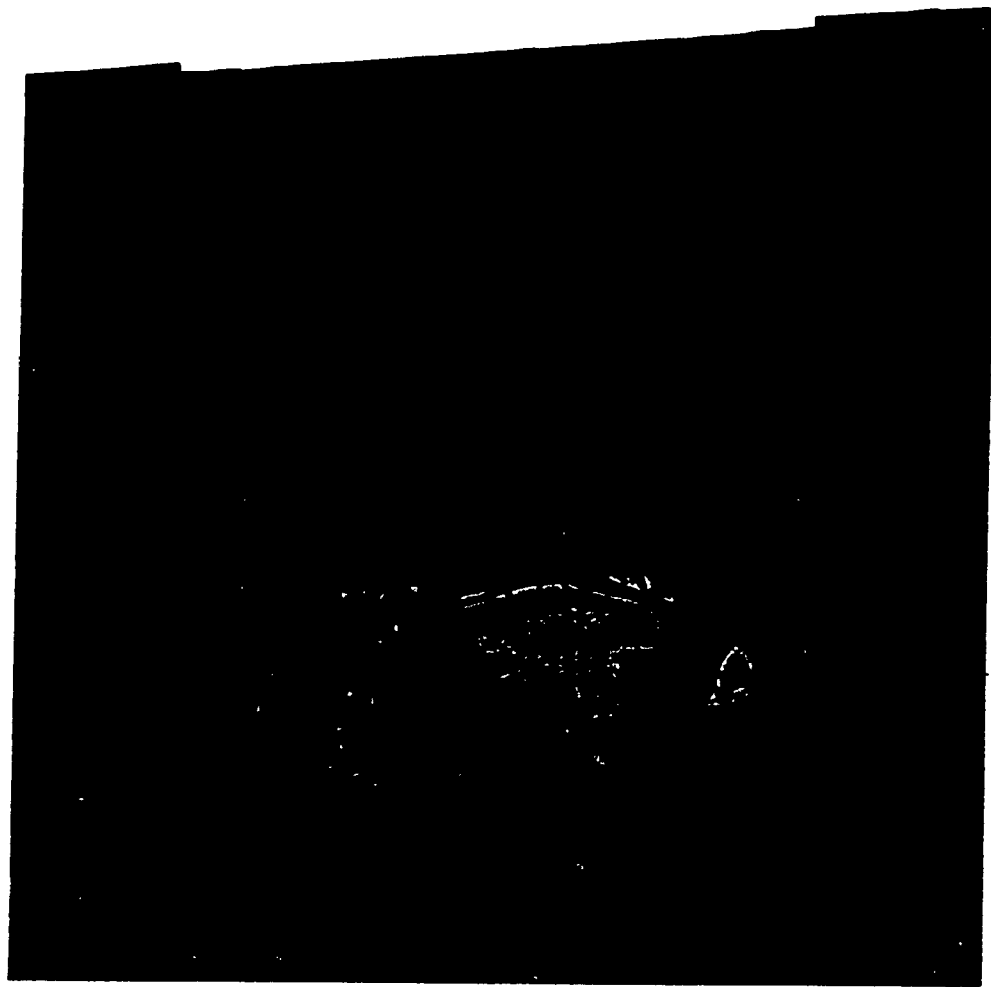
34 Immeuble Aldred
507, Place D'Armes
détail de la façade, panneaux en aluminium
Ernest I. Barott (Barott & Blackader)
1929



35 Grand Magasin R. Simpson
977, rue Sainte-Catherine ouest
Chapman & Oxley
1929-30



36 Immeuble McDougall & Cowans
500, rue Saint-François-Xavier
détail de l'entrée, rue Notre-Dame
J. Cecil McDougall, architecte
1929-30



37 Maison Cormier
1418, ave. des Pins ouest
bas-relief au-dessus de la fenêtre en façade
Ernest Cormier
1929-30



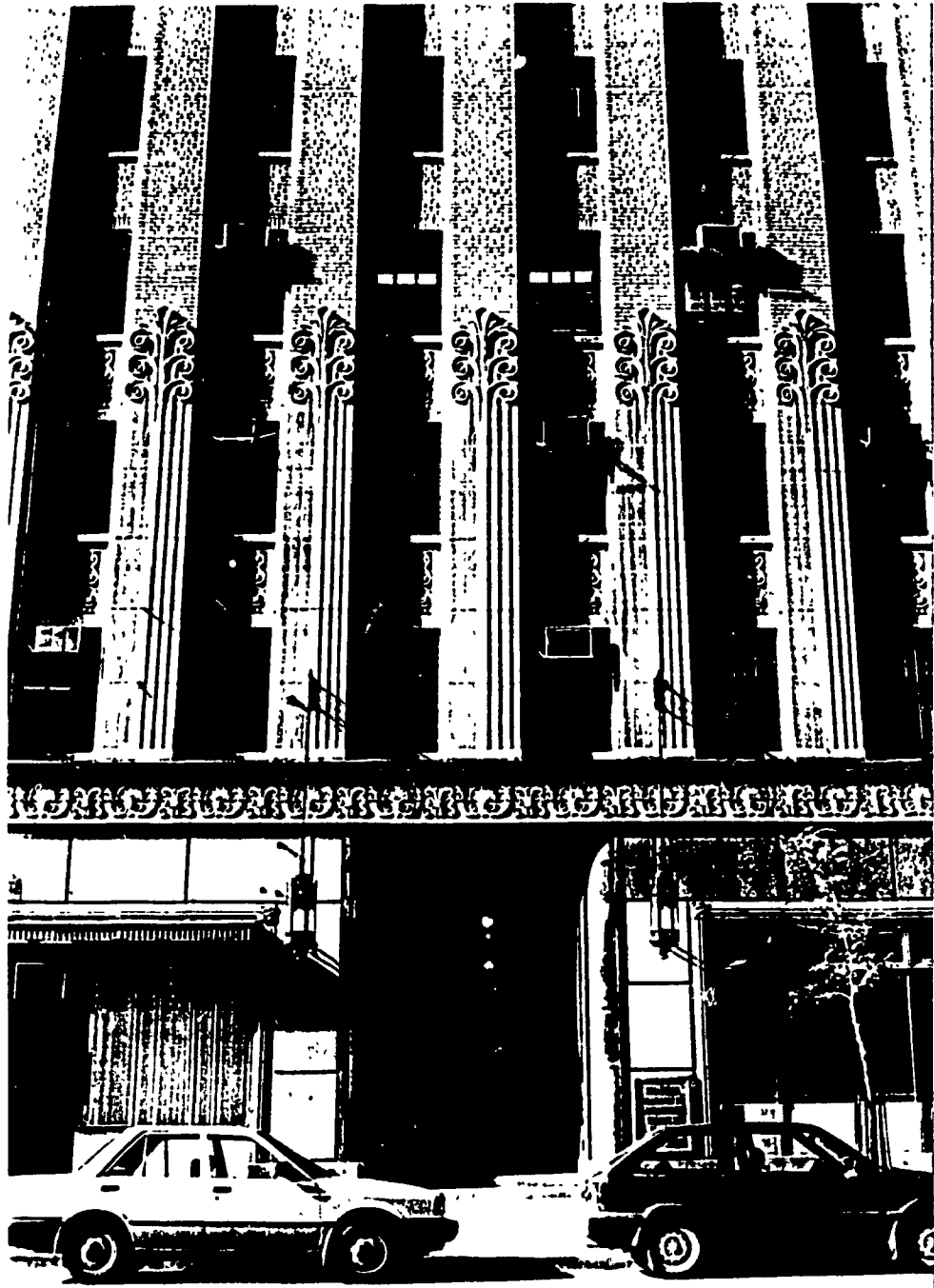
38 Bas-relief en pierre noire
artiste inconnu, non daté
situé au-dessus de l'entrée de l'immeuble King
275, rue Saint-Antoine ouest
architecte inconnu, construit vers 1885



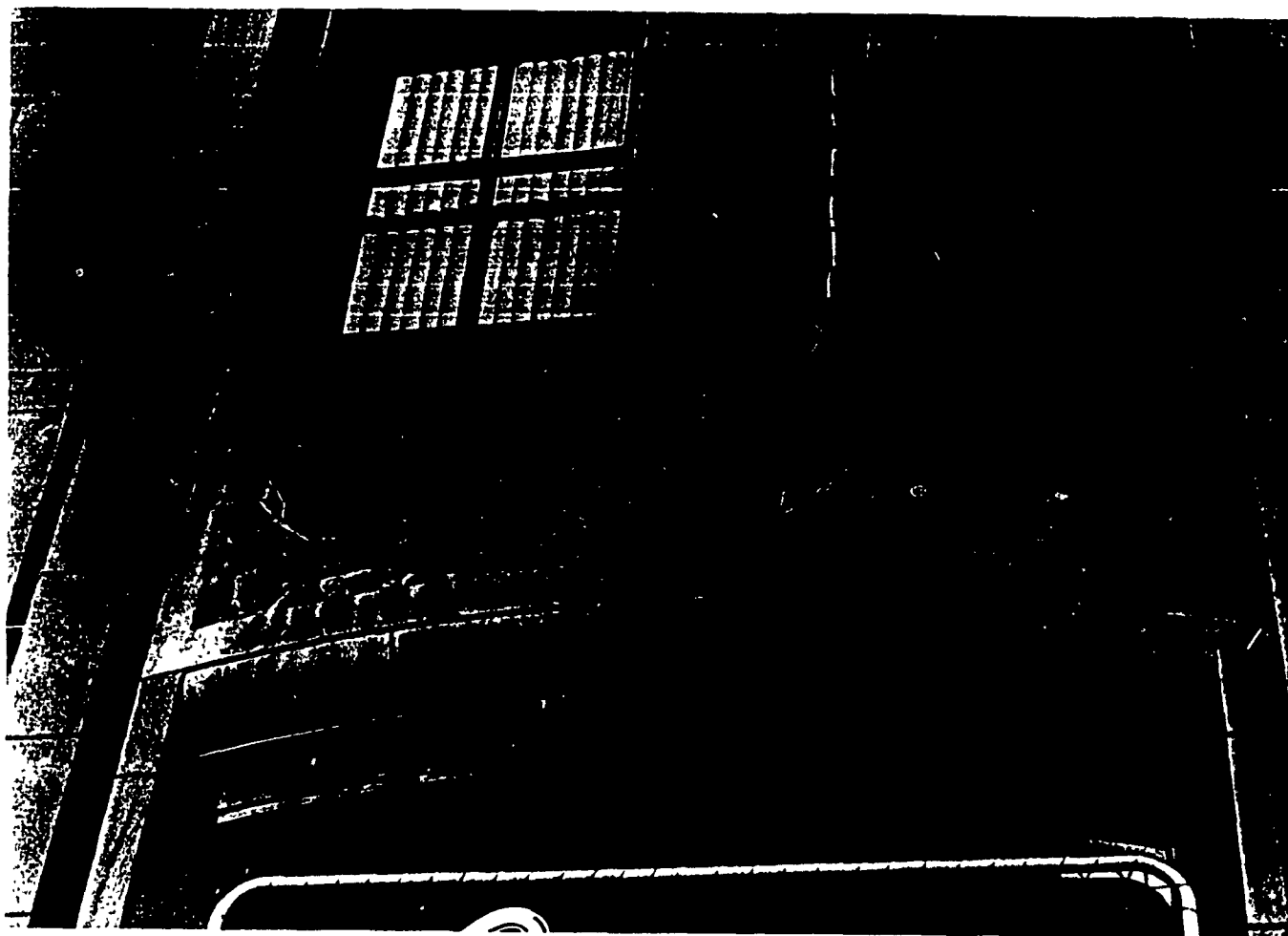
39 Immeuble Geoffrion & Pérodeau
225, rue Notre-Dame ouest
Henri S. Labelle
1930



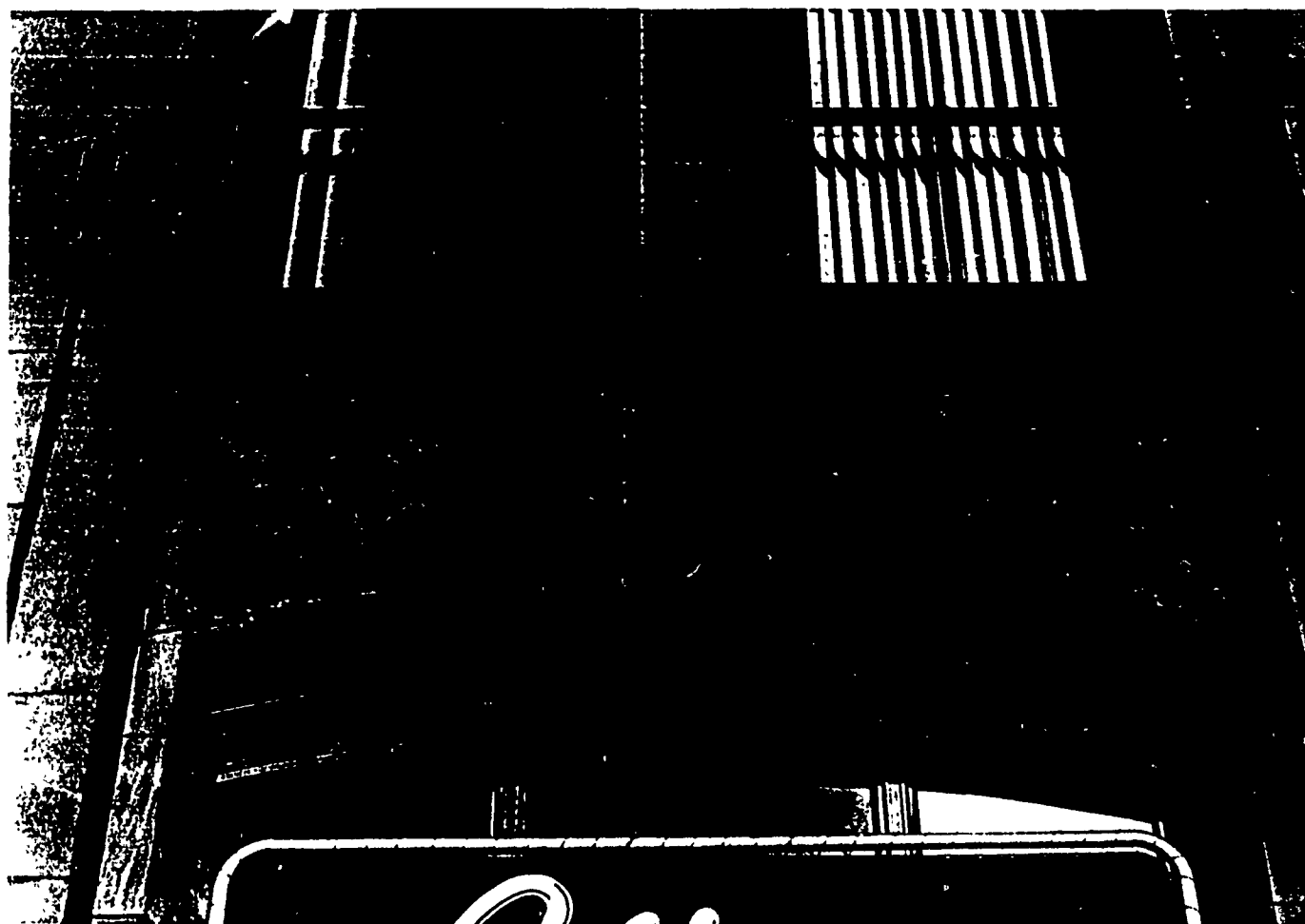
40 Immeuble Desbarats
476, rue de la Gauchetière
détail de la façade
R.D. Brown
1929-30



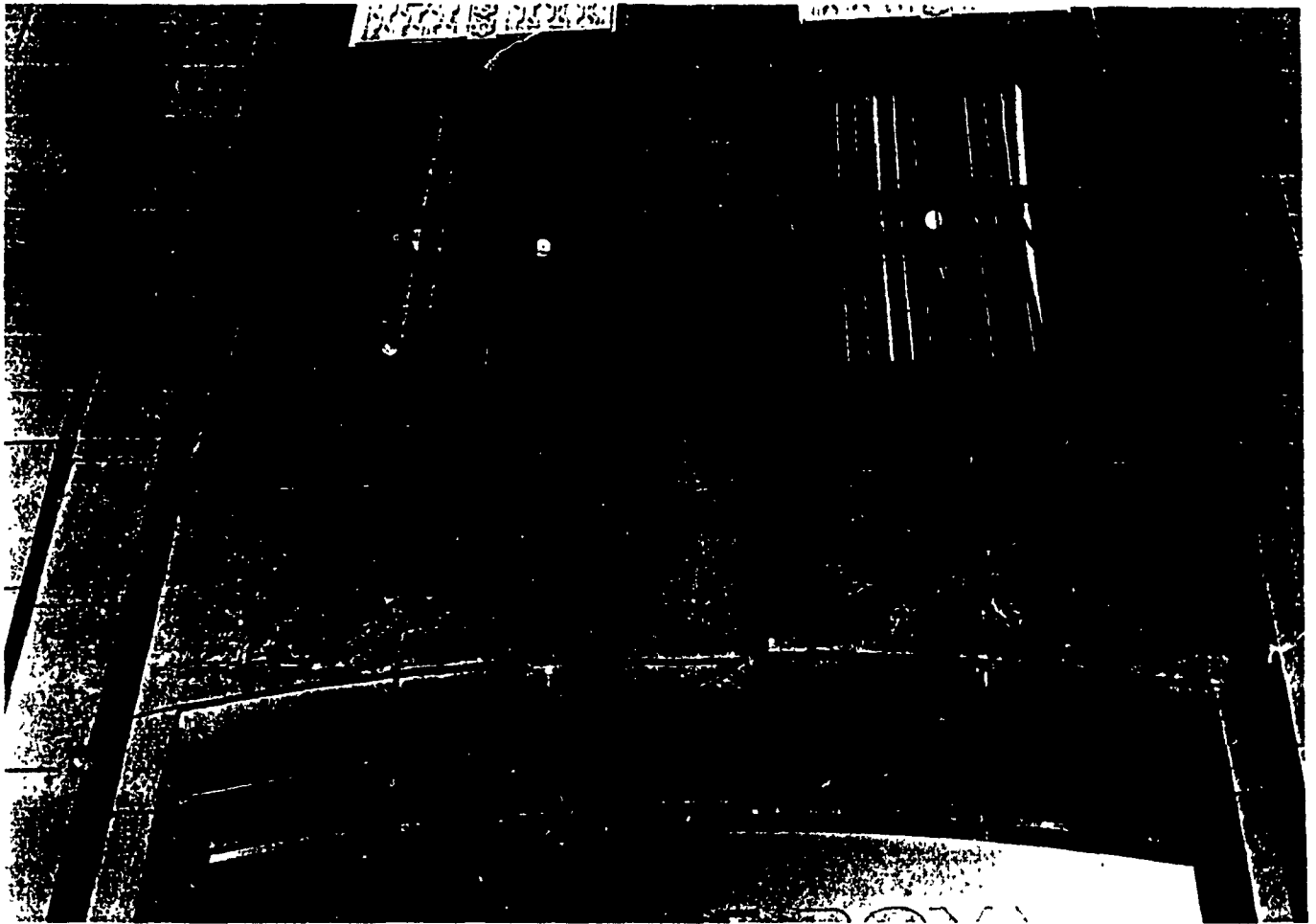
41 Tramways Building
155, rue Saint-Antoine ouest
détail de la façade
Ross & MacDonald
1928-29



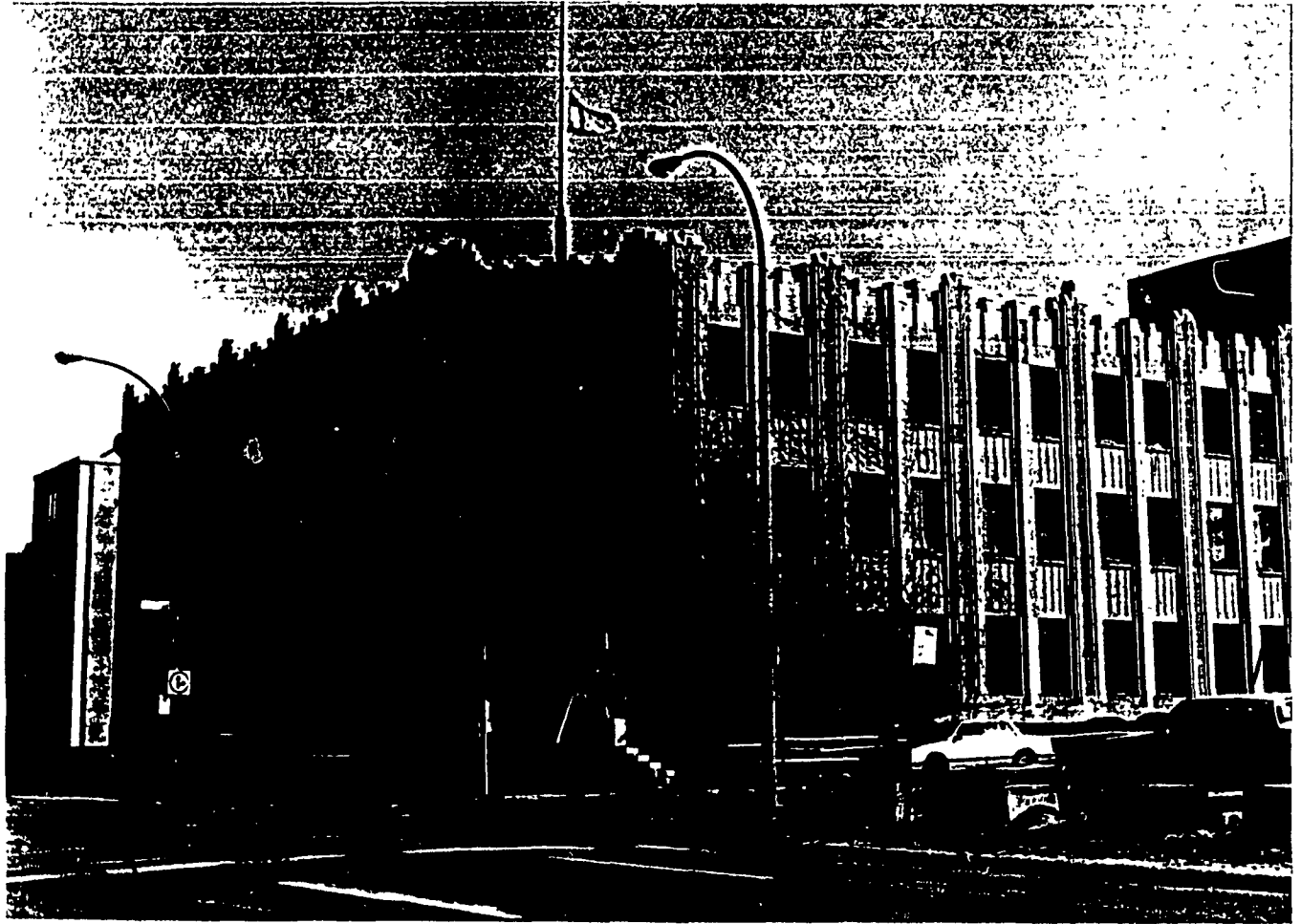
42 Immeuble Aldred
507, Place D'Armes
détail de la façade, branches de pin
Ernest I. Barott (Barott & Blackader)
1929



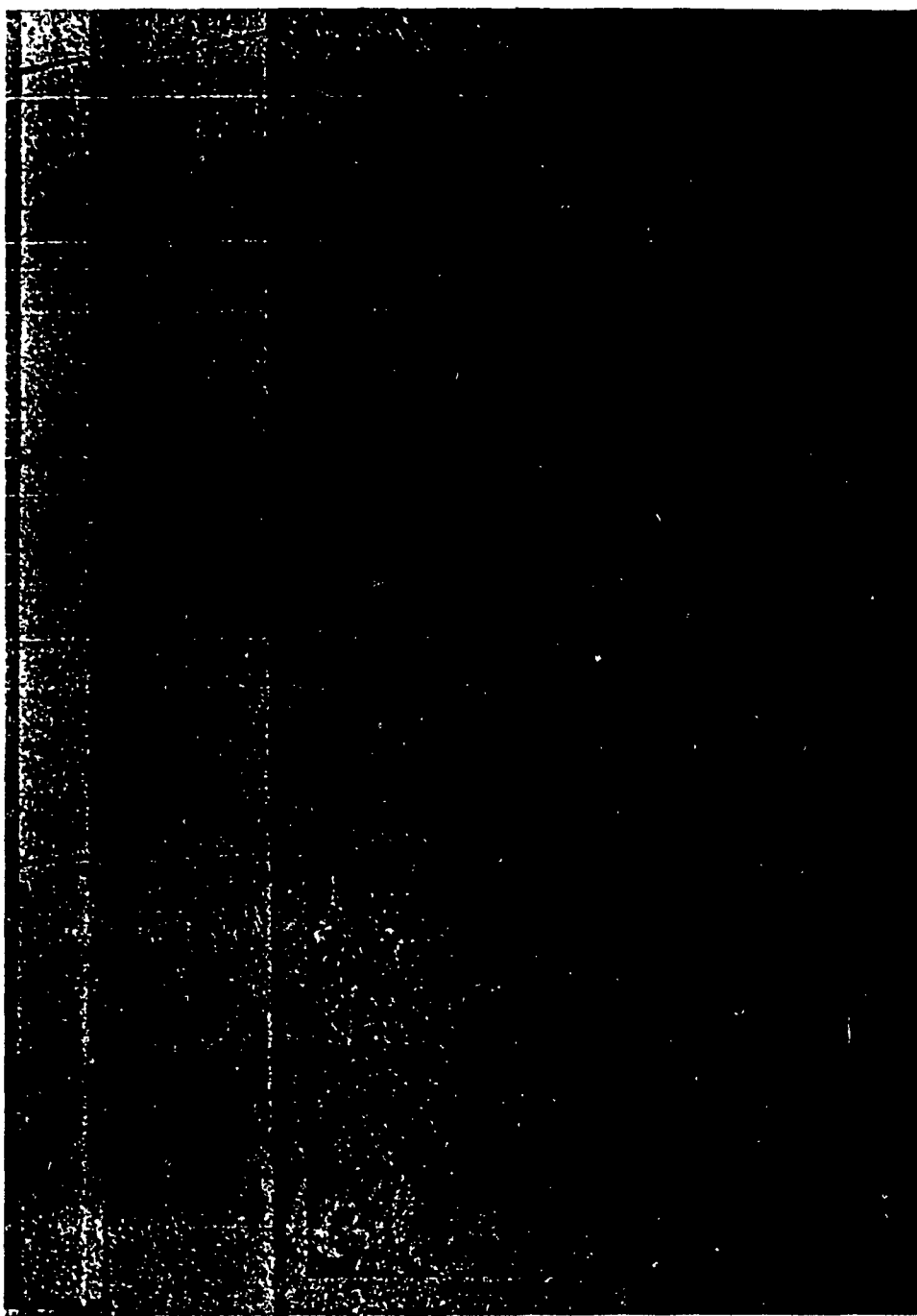
43 Immeuble Aldred
507, Place D'Armes
détail de la façade, branches de chêne
Ernest I. Barott (Barott & Blackader)
1929



44 Immeuble Aldred
507, Place D'Armes
détail de la façade, branches d'érable
Ernest I. Barott (Barott & Blackader)
1929



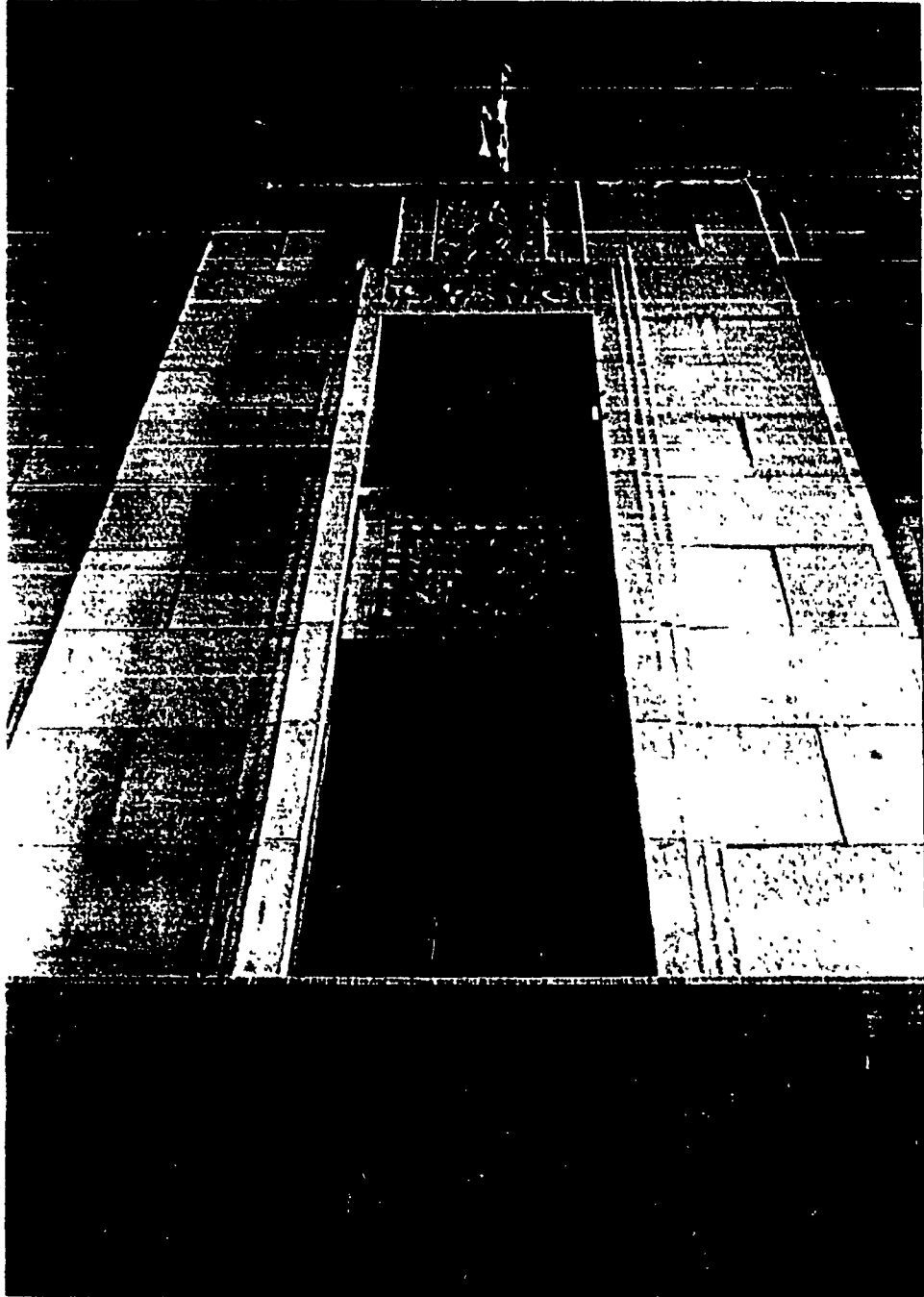
45 Immeuble de la Dominion Oil Cloth & Linoleum Co.
2200, rue Sainte-Catherine est
Hutchison & Wood
1929



46 Immeuble de la Dominion Oil Cloth & Linoleum Co.
2200, rue Sainte-Catherine est
détail de l'entrée principale
Hutchison & Wood
1929



47 Immeuble du Montreal Star
231-235, rue Saint-Jacques
détail de la façade
Ross & MacDonald
1929-30



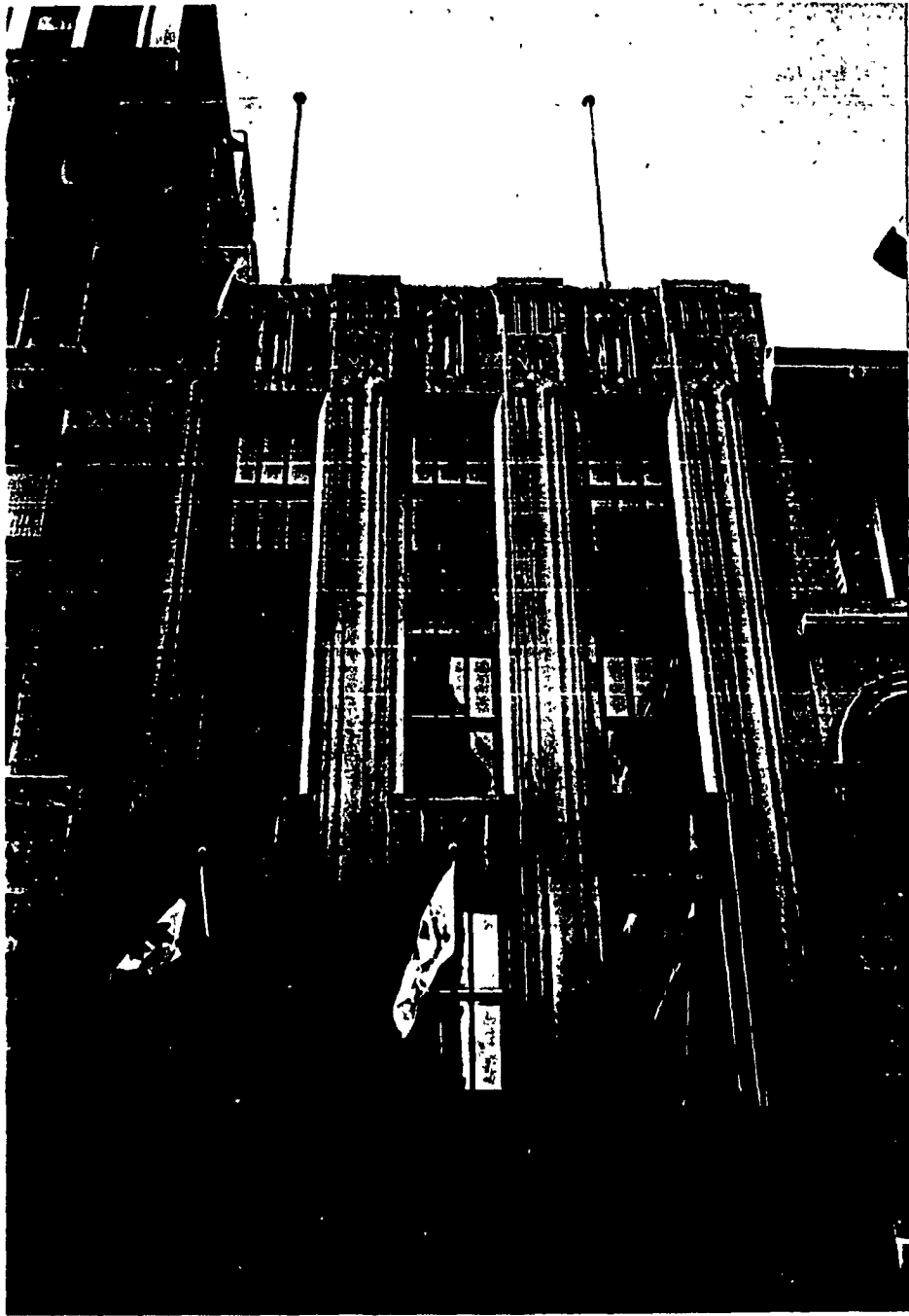
48 Immeuble des National Breweries
990, rue Notre-Dame ouest
détail de la façade
Harold L. Fetherstonhaugh
1930



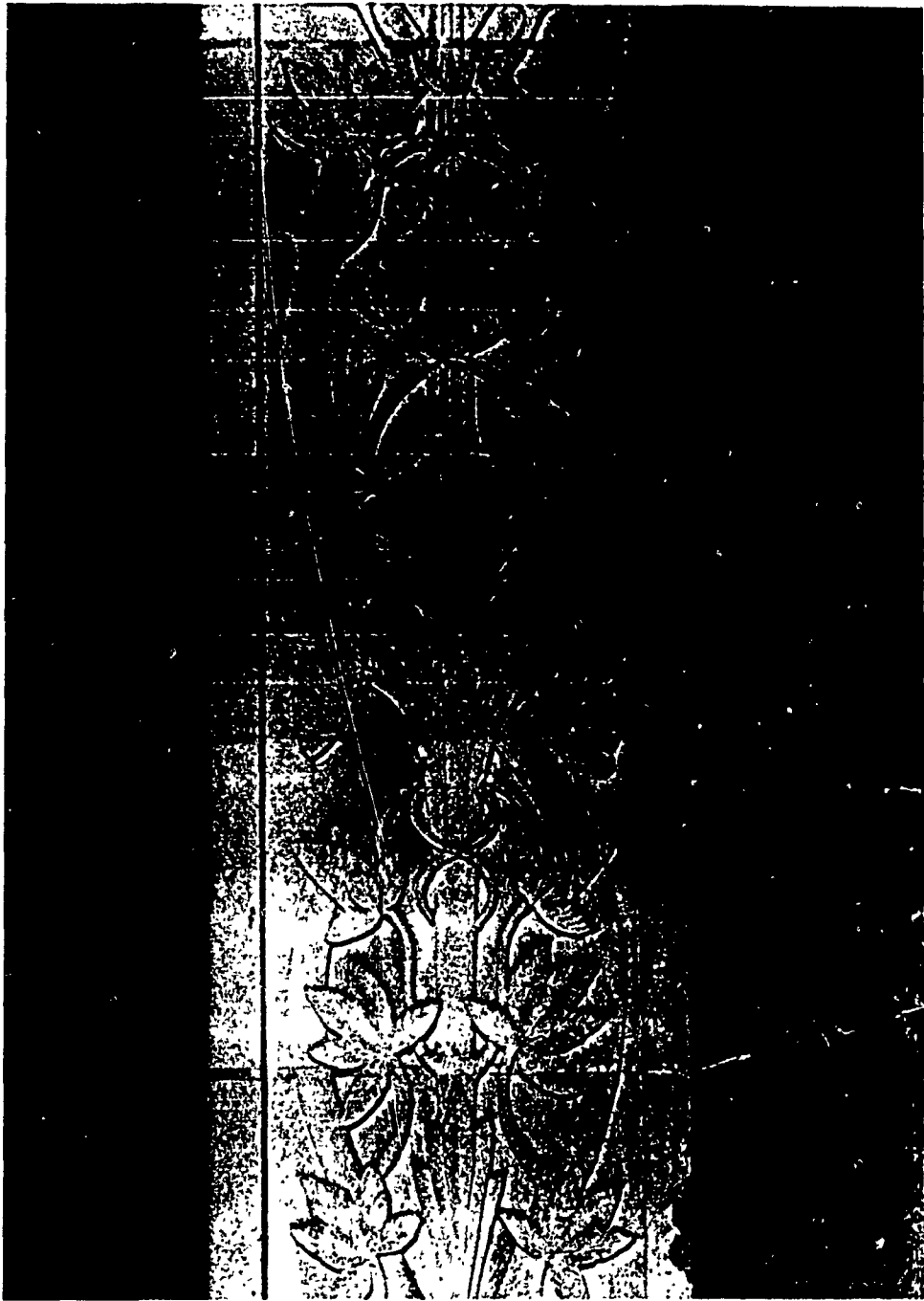
49 Immeuble des National Breweries
990, rue Notre-Dame ouest
détail de la façade latérale
Harold L. Fetherstonhaugh
1930



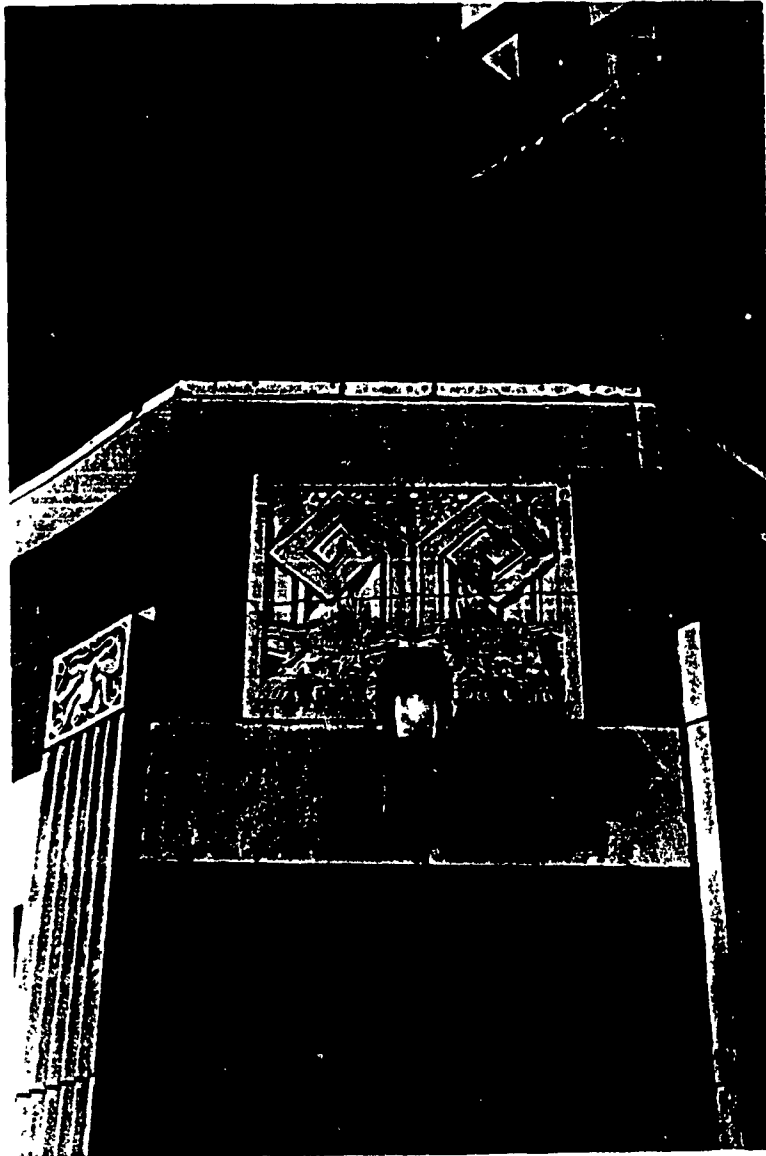
50 Immeuble des National Breweries
990, rue Notre-Dame ouest
détail des portes
Harold L. Fetherstonhaugh, architecte
1930



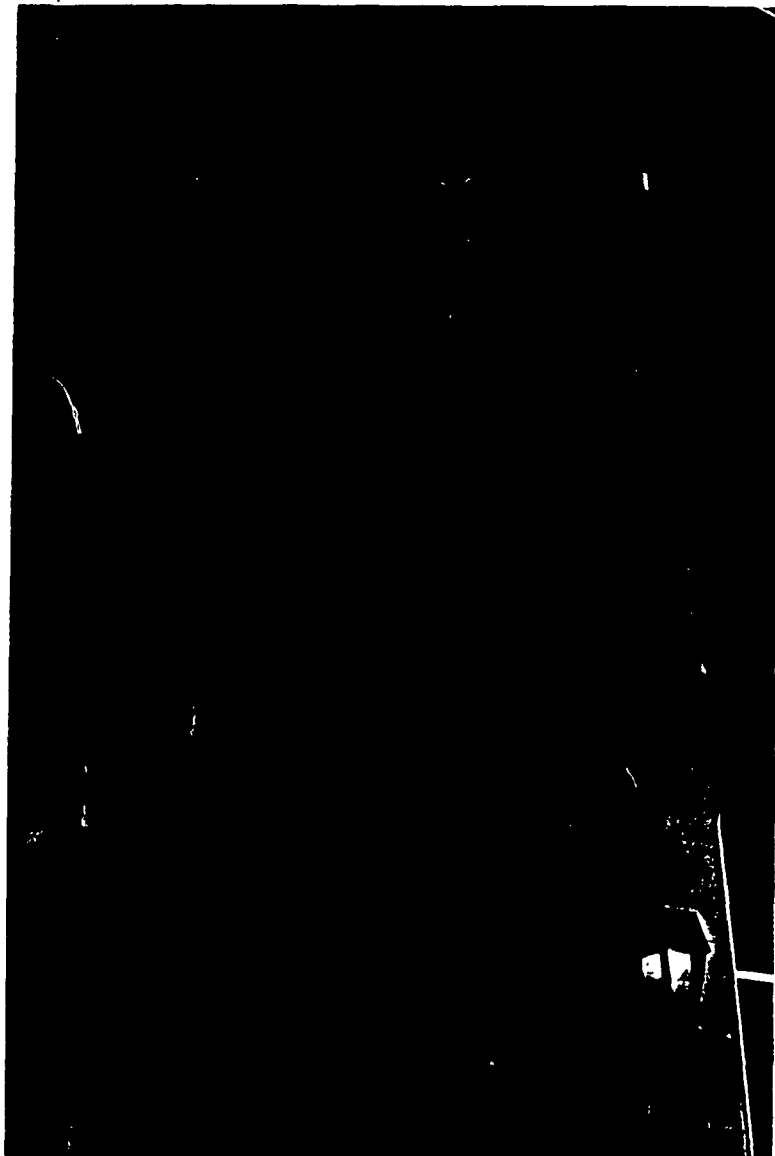
51 Immeuble Hanson Brothers
255, rue Saint-Jacques
Harold L. Fetherstonhaugh
1928



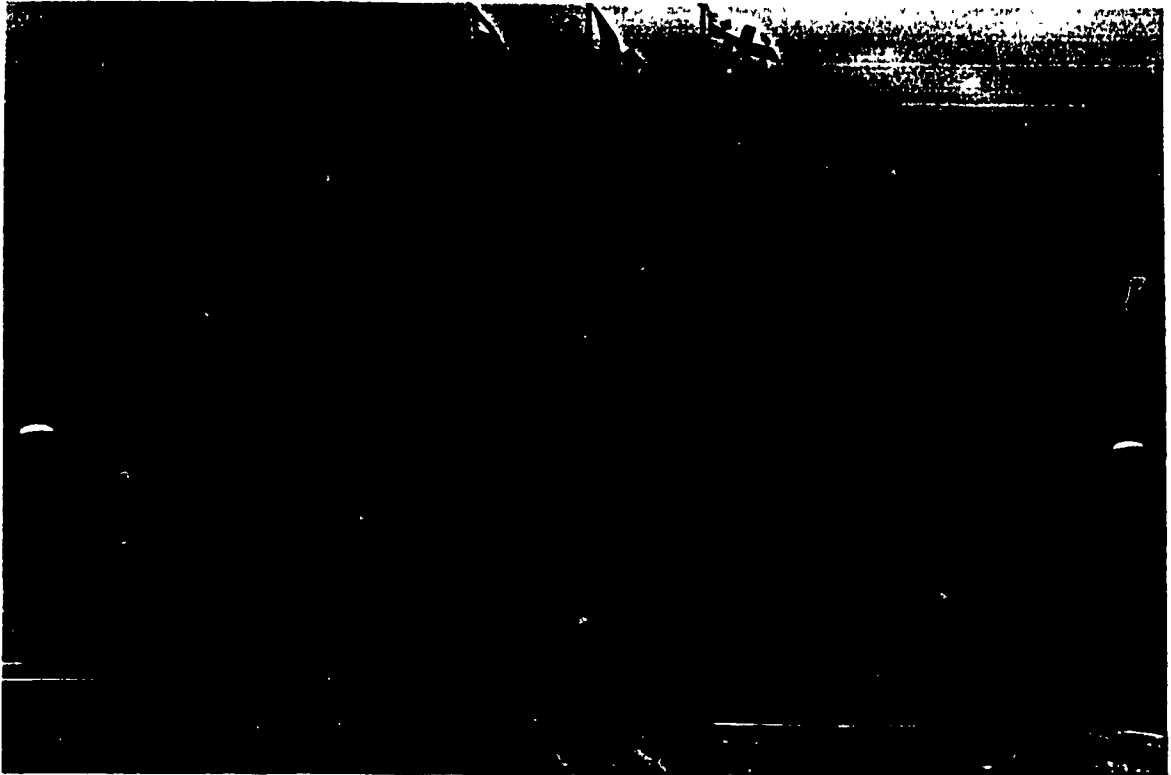
52 Immeuble Hanson Brothers
255, rue Saint-Jacques
détail de l'entrée
Harold L. Fetherstonhaugh
1928



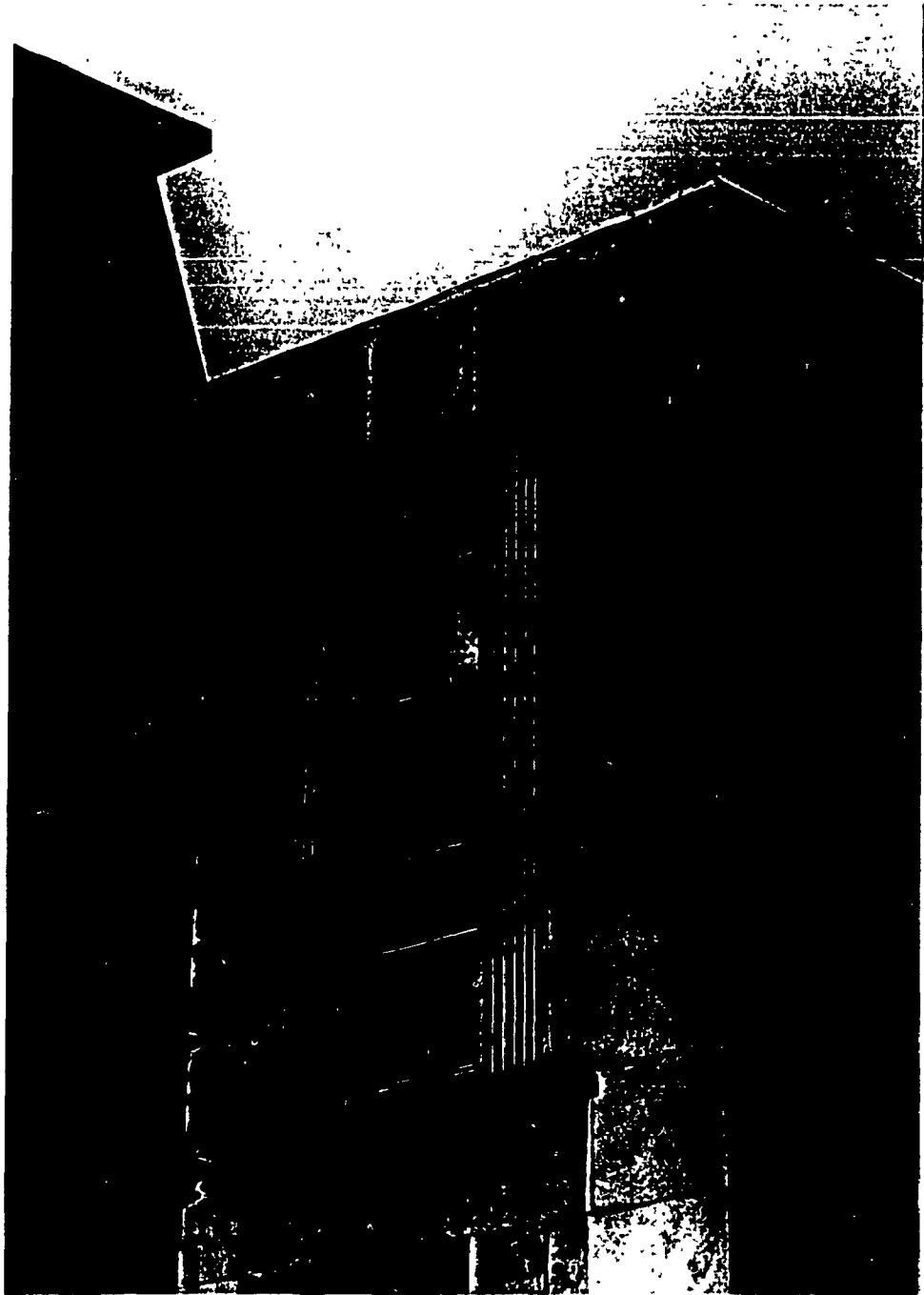
53 Marché Saint-Jacques
 1125, rue Ontario est
 détail de la façade
 Z. Trudel et J.A. Karch
 1931



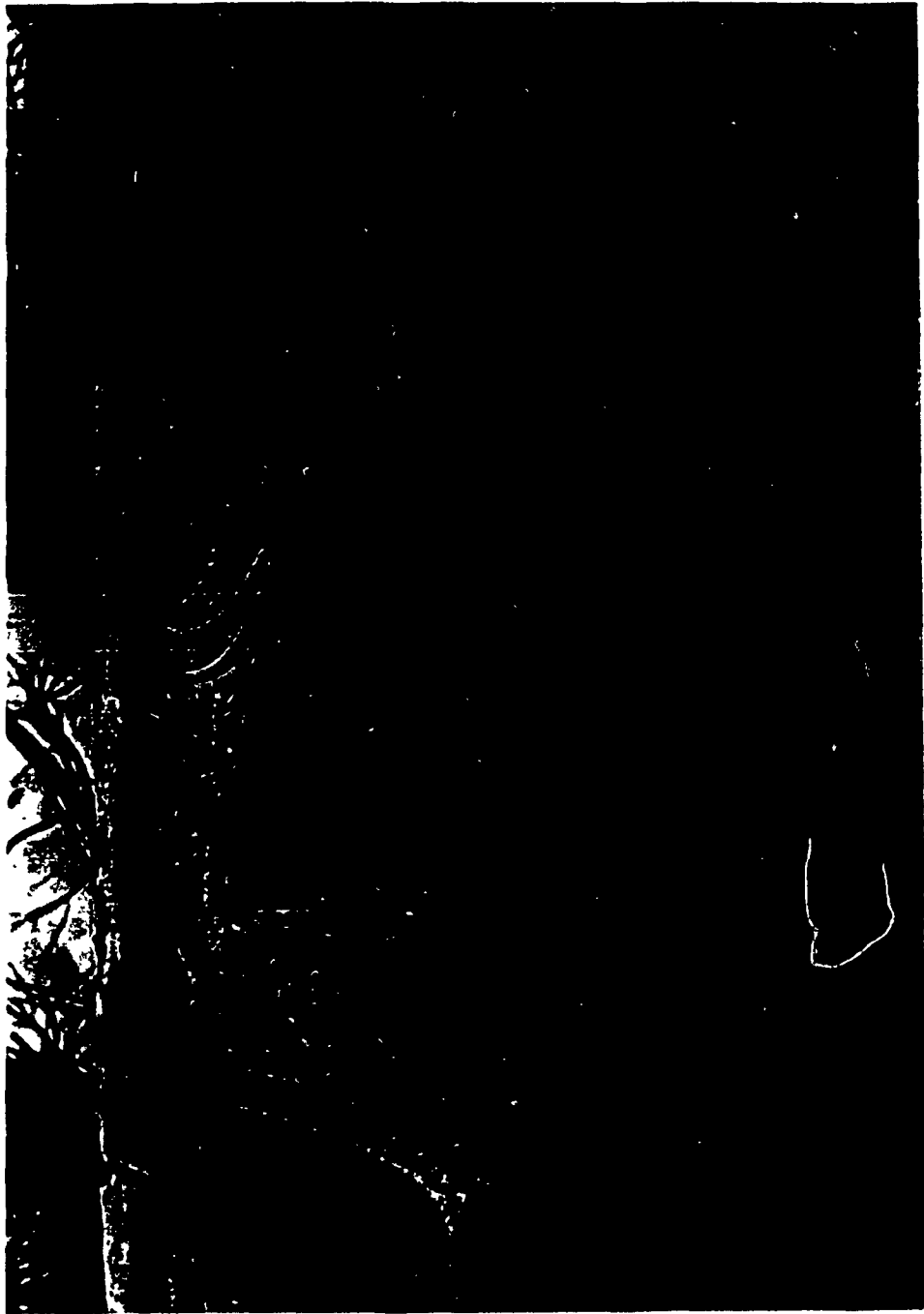
54 Marché Saint-Jacques
 1125, rue Ontario est
 détail de la façade
 Z. Trudel et J.A. Karch
 1931



55 Edifice administratif du Jardin botanique de
Montréal
4101-4601, rue Sherbrooke est
Lucien F. Kéroack
1932-33



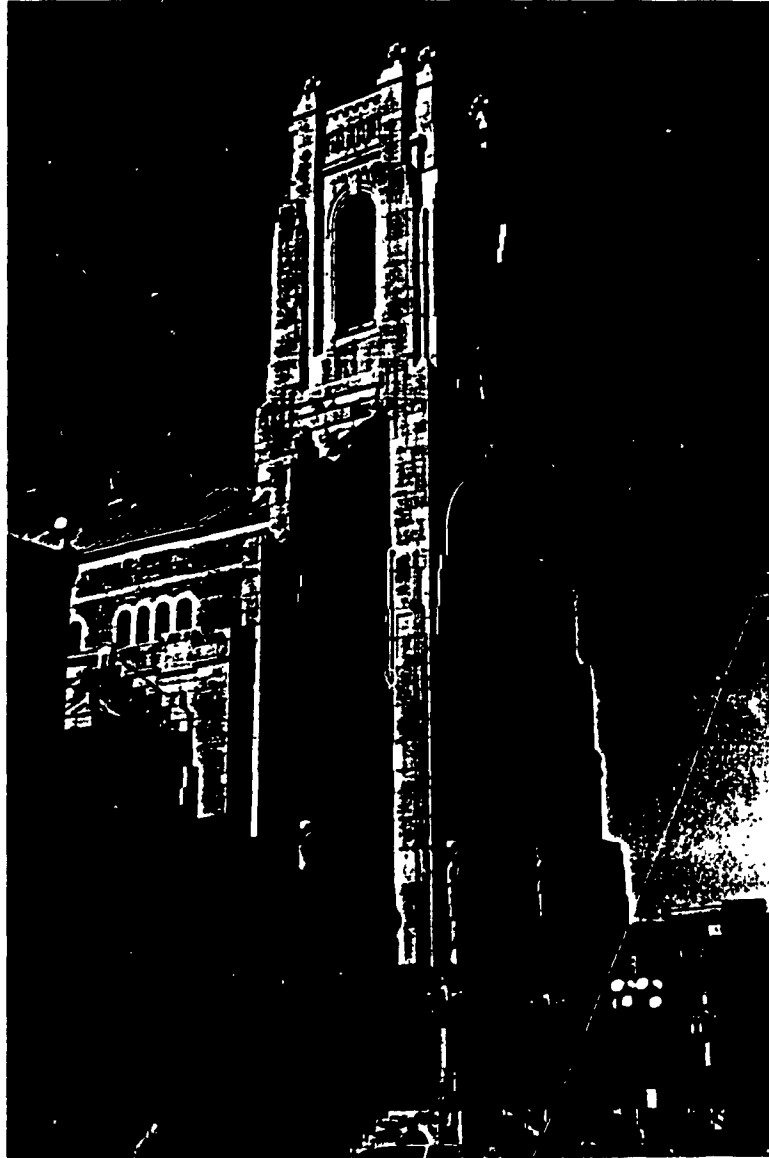
56 Edifice du Protestant Board of School Commissioners
3460, rue McTavish
détail de la façade
J.Cecil McDougall
1932



57 Ecole Notre-Dame-de-la-Défense
6841, rue Henri-Julien
bas-relief
Eugène Larose, architecte
1933



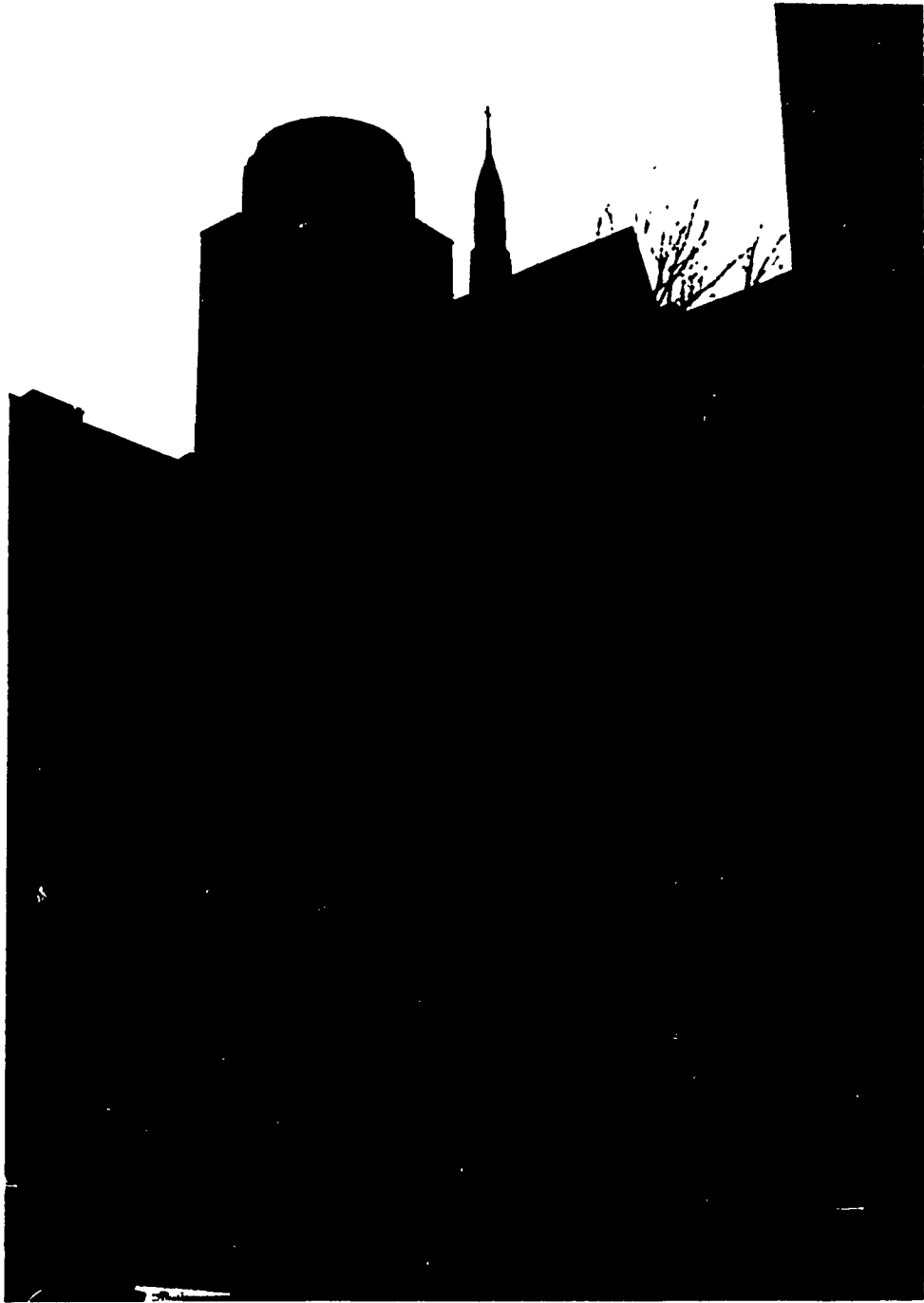
58 Ecole Notre-Dame-de-la-Défense
6841, rue Henri-Julien
bas-relief
Eugène Larose, architecte
1933



59 Eglise du Saint-Esprit
2851, rue Masson
J.E.C. Daoust
1931



60 Eglise du Saint-Esprit
2851, rue Masson
détail de la façade
J.E.C. Daoust
1931



61 Pavillon Central de l'Université de Montréal
2900, rue Edouard-Montpetit
cour principale et urne décorative
Ernest Cormier
1927



62 Garage Gaspard Archambault
2077-2085, rue Sainte-Catherine ouest
bas-relief en pierre
Henri S. Labelle, architecte
1929



63 Théâtre Château
6956, rue Saint-Denis
détail de la façade
René Charbonneau, architecte
1931



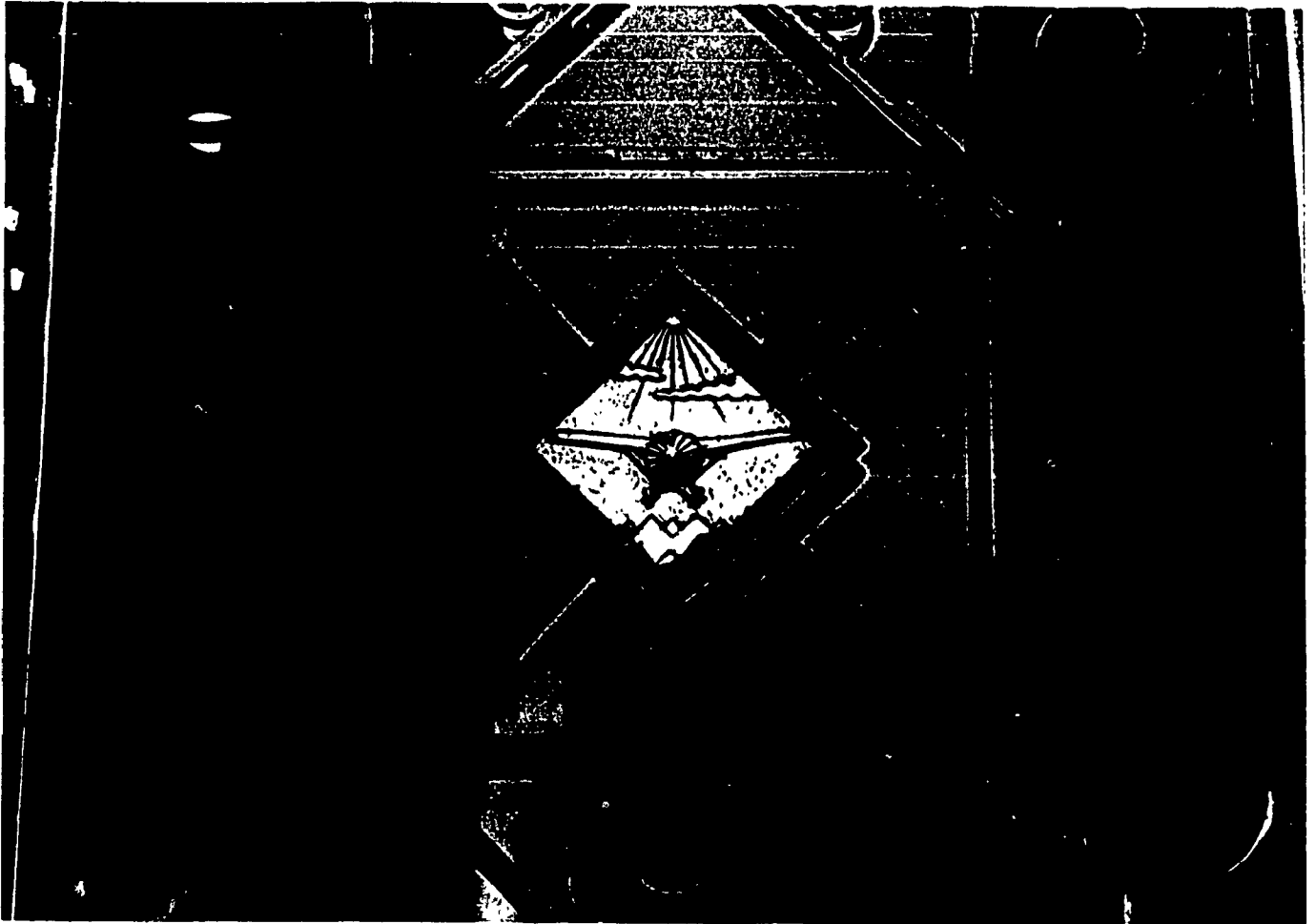
64 Théâtre Château
6956, rue Saint-Denis
bandeau décoratif
René Charbonneau, architecte
1931



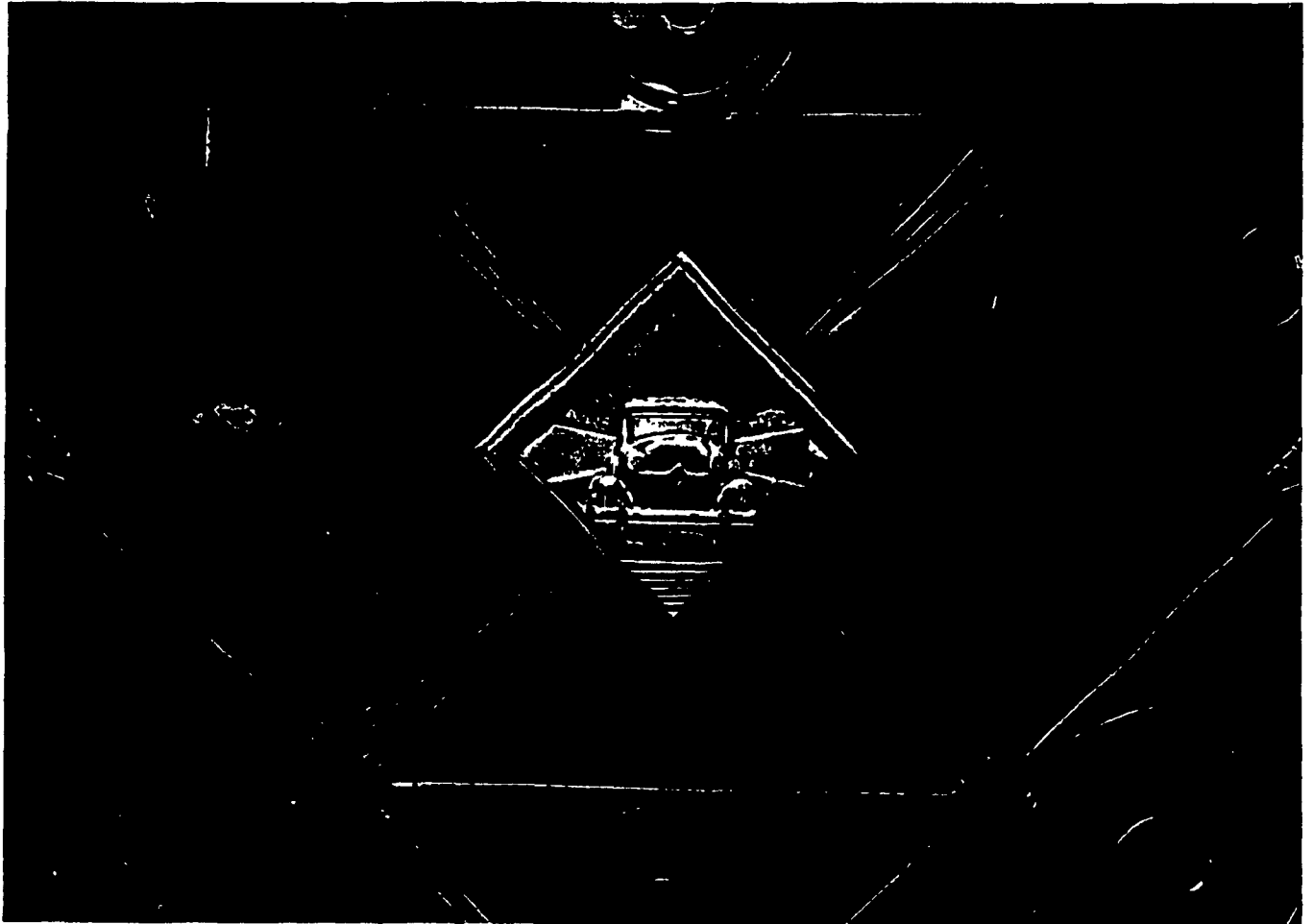
65 Children's Memorial Hospital
2300, rue Tupper
bas-relief en pierre
J. Cecil McDougall, architecte
1931-32



66 Pharmacie Montréal
916, rue Sainte-Catherine est
détail de la façade
Raoul Gariépy, architecte
1934



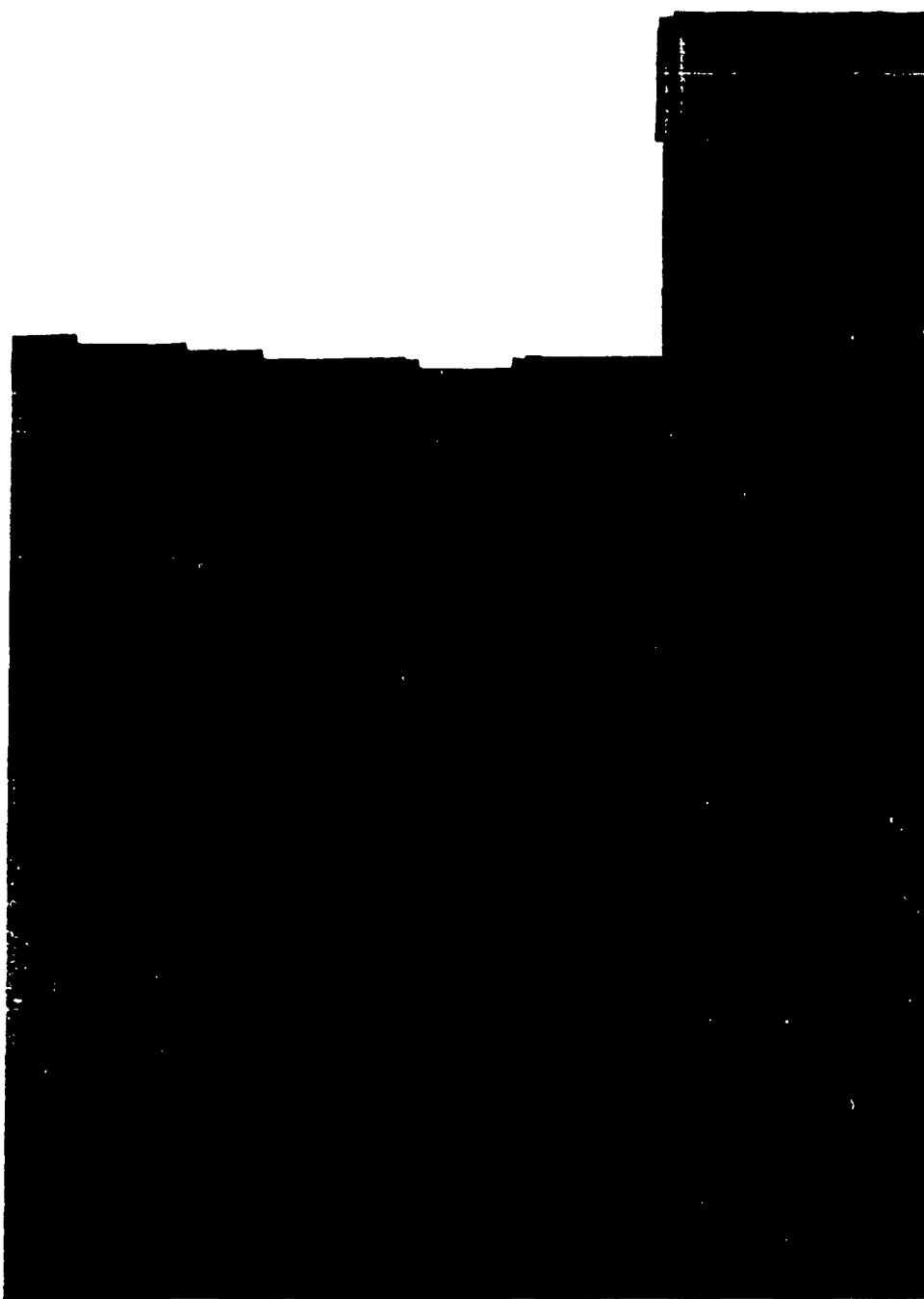
67 Immeuble de la Jones Heward
249-251, rue Saint-Jacques
détail des portes
N.I. Chipman, architecte
1929



68 Immeuble de la Jones Heward
249-251, rue Saint-Jacques
détail des portes
N.I. Chipman, architecte
1929



69 Poste d'incendie no 10
1684, boul. de Maisonneuve ouest
bas-relief en pierre
Shorey & Ritchie, architectes
1931



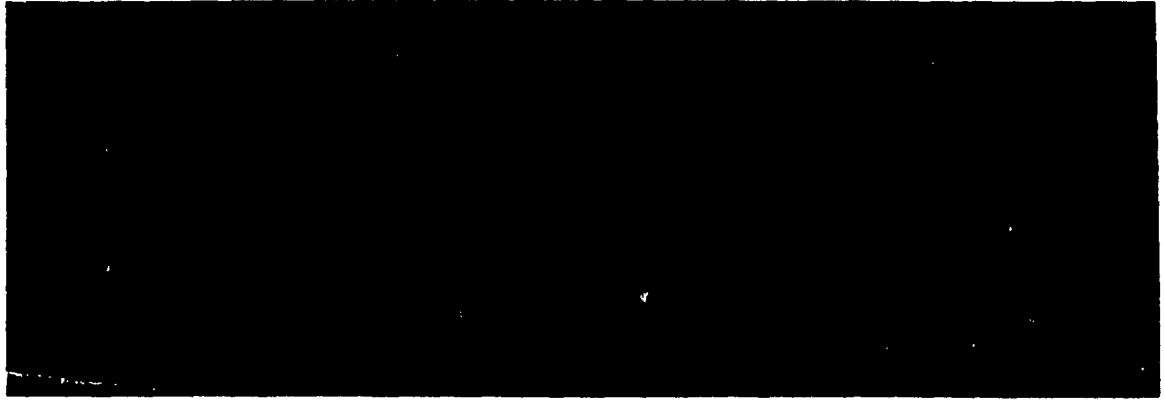
70 Maison Cormier
1418, ave. des Pins ouest
bas-relief au-dessus de la porte d'entrée
Ernest Cormier
1929-30



71 Ecole Notre-Dame-de-la-Défense
6841, rue Henri-Julien
bas-relief
Eugène Larose, architecte
1933



72 Ecole Notre-Dame-de-la-Défense
6841, rue Henri-Julien
bas-relief
Eugène Larose, architecte
1933



a

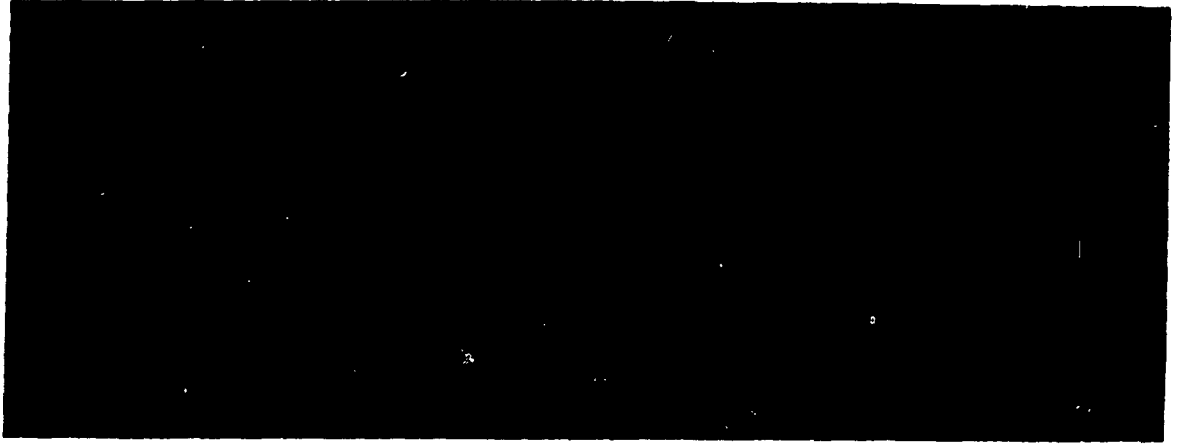


b

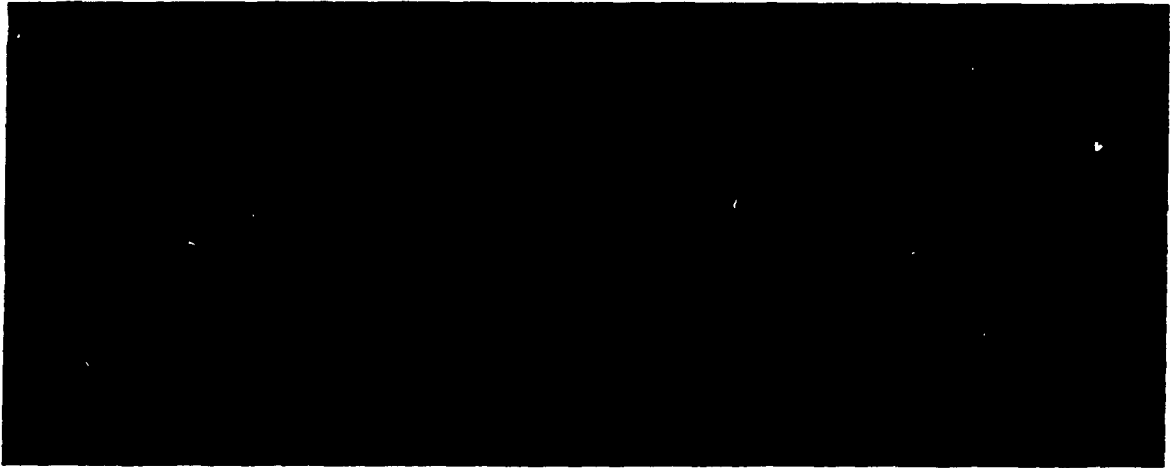
73 a-b Ecole Louis-Hébert
6361, 6e ave., Rosemont
Charles David, 1936
Bas-reliefs, a) Marie Rollet
 b) Louis Hébert

Alice Nolin
1936 (?)

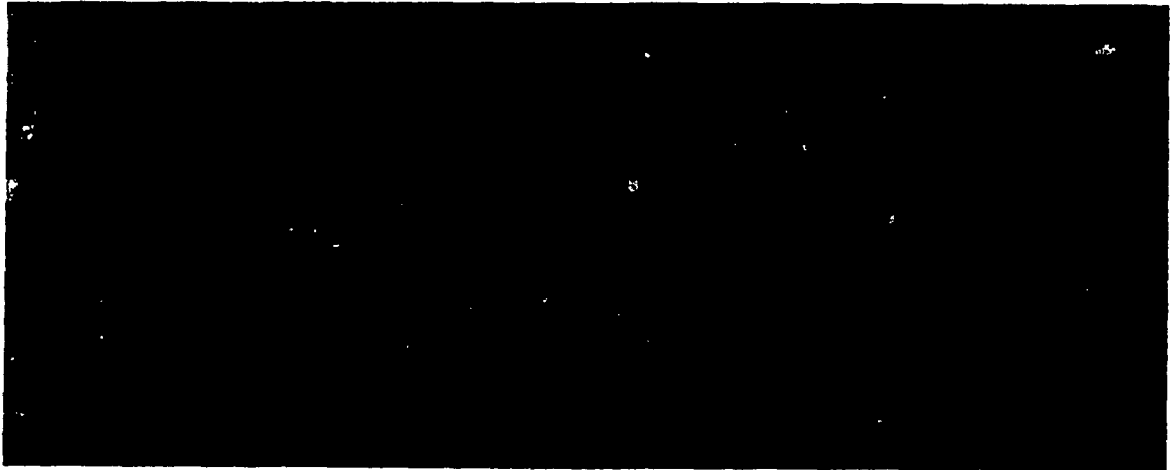
a



b



c



74 a-b-c Bain Quintal
1550, rue Dufresne
bas-reliefs en pierre
J.P. Bastien, architecte
1932-33



75 Théâtre Château
6956, rue Saint-Denis
détail de la façade
René Charbonneau, architecte
1931

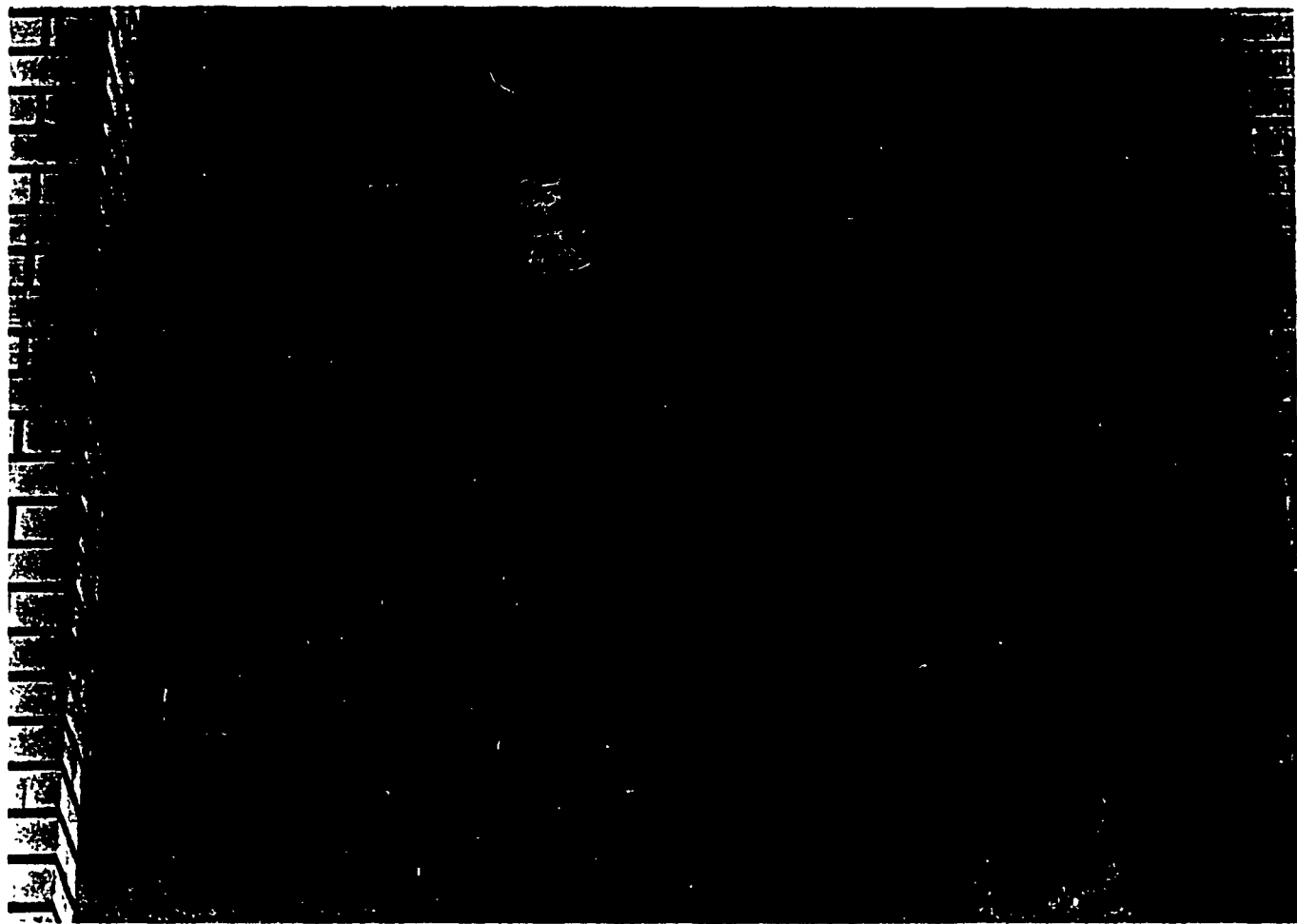


a

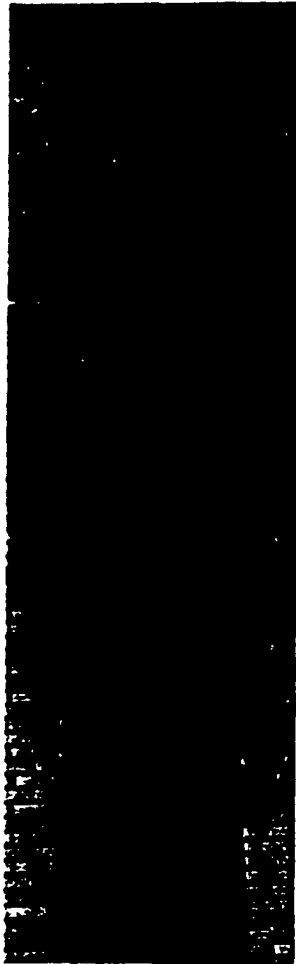


b

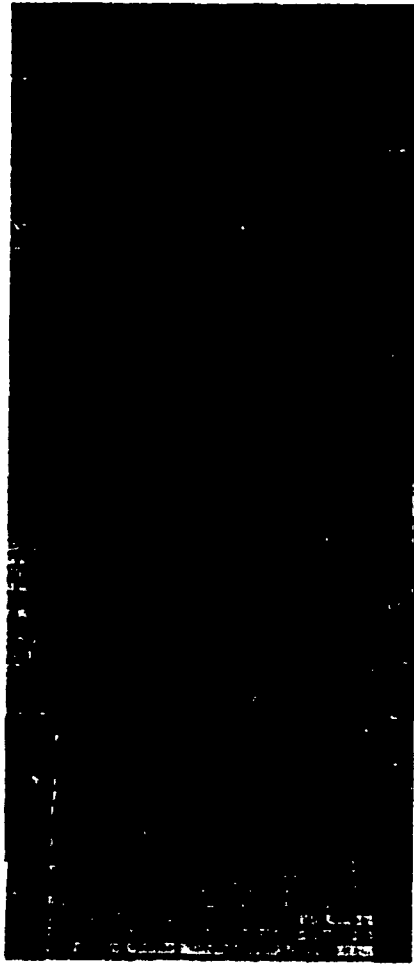
76 a-b Poste d'incendie no 23
523, Place Saint-Henri
bas-reliefs, a) policier
b) pompier
Ludger Lemieux, architecte
1930



77 Poste d'incendie no 23
523, Place Saint-Henri
bas-relief, pompier
Ludger Lemieux, architecte
1930



a



b

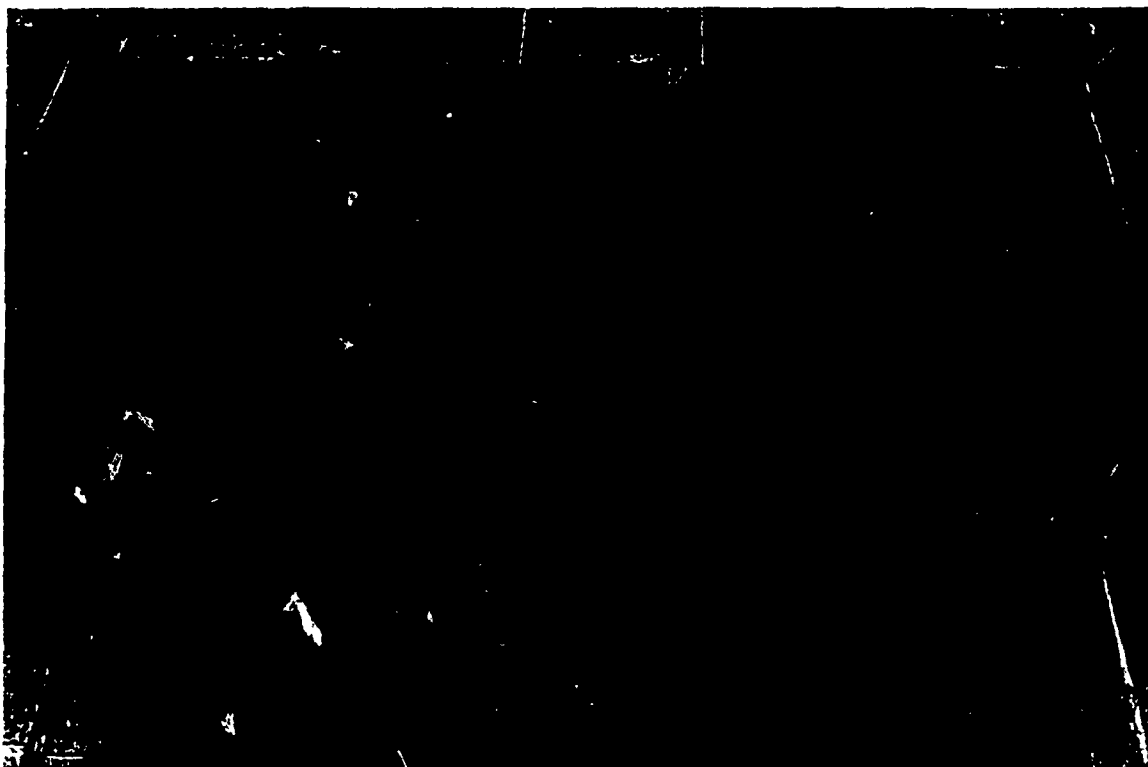


c

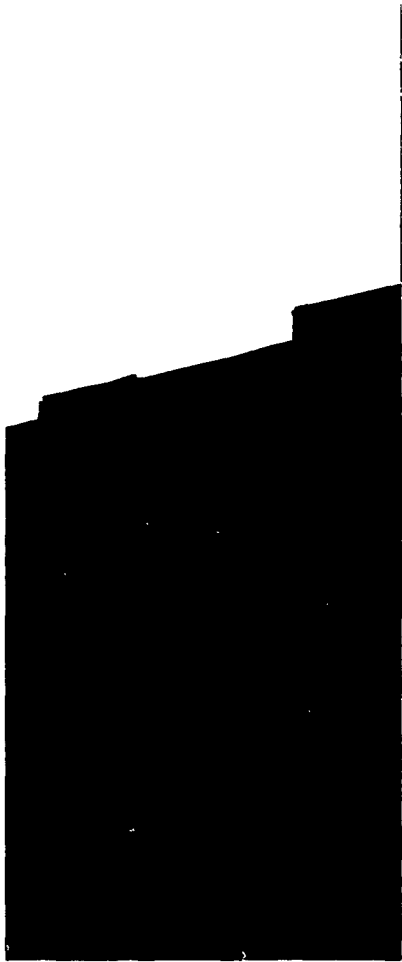
78 a-b-c Poste d'incendie no 23
523, Place Saint-Henri
bas-reliefs, a) voleur avec lampe de poche
b) voleur derriere les barreaux
c) voleur avec revolver
Ludger Lemieux, architecte
1930



79 Edifice administratif du Jardin botanique de
Montréal
4101-4601, rue Sherbrooke est
bas-reliefs peints, attribués à Henri Hébert
Lucien F. Kéroack, architecte
1932-33



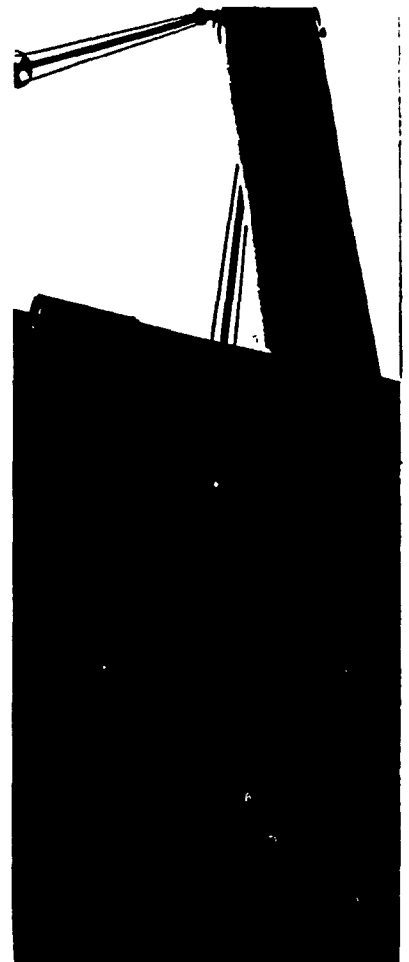
80 Edifice administratif du Jardin botanique de
Montréal
4101-4601, rue Sherbrooke est
bas-reliefs "REINE DES PRES, DIS-MOI LA VERITE"
Henri Hébert
1932-33



a



b



c

81 a-b-c Immeuble McDougall & Cowans
500, rue Saint-François-Xavier
bas-reliefs en pierre, a) le Travail
b) l'Abondance
c) la Finance
Henri Hébert
1929-30



a



b

82 a-b Children's Memorial Hospital
2300, rue Tupper
bas-reliefs en pierre
Henri Hébert
1931-32



a



b

83 a-b bas-reliefs en pierre, a) l'électricité
b) les ondes radio
artiste inconnu, non daté
situé au-dessus de l'entrée de l'immeuble King
275, rue Saint-Antoine ouest
architecte inconnu, construit vers 1885