

Megacity Montreal

Yves Deschamps

Numéro 53, printemps 1992

Montréal : le patrimoine moderne

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/17635ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Continuité

ISSN

0714-9476 (imprimé)

1923-2543 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Deschamps, Y. (1992). *Megacity Montreal*. *Continuité*, (53), 23–26.

MEGACITY MONTREAL



En 1932, à New York, Henry Russell Hitchcock et Philip Johnson présentèrent à leurs compatriotes une architecture nouvelle qui avait peu à peu succédé au foisonnement expérimental des avant-gardes européennes aux cours des dix années précédentes. Cette architecture, dominée par les noms de Le Corbusier, Walter Gropius et Ludwig Mies van der Rohe, était fondée sur une vision révolutionnaire du rôle de l'art et de l'architecture dans la société industrielle. Les deux Américains choisirent d'y voir surtout un style (*a controlling style... a single new style*), un système de formes précis, exclusif, généralisable, parfaitement représentatif de son époque. Ils lui donnèrent le nom d'*International Style*³.

En Europe, cette architecture était en butte à de violentes oppositions académiques et politiques. Aux États-Unis, grâce à une conjoncture favorable et à une propagande bien menée, elle devint en quinze ans le style officiel du pays à l'heure de la victoire et de l'hégémonie américaine. De là, elle s'étendrait vite à l'ensemble du «monde libre». Le style international justifiait pleinement son nom.

Dès 1937-1938, Gropius et Mies van der Rohe avaient quitté l'Allemagne pour les États-Unis. Ils apportaient avec eux la légende et le discours du fameux Bauhaus⁴, qui persisteraient malgré leur intégration à une réalité fort éloignée de leur milieu d'origine. Ils apportaient surtout le fameux «style» dont Mies van der Rohe allait fournir des exemples brillants dans toute l'Amérique du Nord.

Pour Hitchcock et Johnson, le style international avait trois règles fondamentales: il était préoccupé par le volume, non la masse; il remplaçait par la régularité la symétrie axiale classique; il interdisait l'emploi de décoration appliquée arbitraire.

La Place Ville-Marie (1958) marque un temps extrêmement fort dans l'histoire de l'architecture récente. Photo: Coll. particulière.



La tour CIL (1959) présente toutes les caractéristiques du style international, d'après les normes de l'école de Chicago.
Photo: Yves Deschamps.

L'œuvre américaine de Mies van der Rohe respectait à la lettre la première et la troisième règle. Quant à la seconde, on pourrait dire que son architecture cumulait la règle moderne et la règle classique: ses constructions sont fréquemment régulières et symétriques. Il allait même plus loin, plus loin que son œuvre allemande des années vingt, en ramenant son vocabulaire volumétrique au parallélépipède régulier.

TROIS TOURS

Situées à quelques centaines de mètres les unes des autres, le long du boulevard René-Lévesque, trois tours marquent de façon spectaculaire l'entrée de Montréal dans sa décennie moderne: la Place Ville-Marie (1958), l'édifice CIL et celui de la Banque Canadienne Impériale de Commerce (1959).

Les deux premières étaient l'œuvre des deux firmes étatsuniennes les plus représentatives du style international: I. M. Pei et Skidmore, Owings et Merrill (SOM). La troisième avait été conçue par Peter Dickinson, un jeune architecte britannique formé à Londres et installé à Toronto depuis 1950. Les principaux pro-

tagonistes sont donc étrangers, surtout américains. Il est vrai que des firmes locales sont associées aux deux architectes américains afin de respecter les lois du Québec et que l'une de ces firmes, Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold, Michaud, Sise, a déjà à son actif des bâtiments qui ne laissent aucun doute sur sa capacité de mener à bien une conception moderne. Le bureau de poste de Ville Mont-Royal (Affleck et Michaud, 1955) en est un bon exemple.

Les premiers gratte-ciel modernes de Montréal présentent, d'emblée, tous les caractères du style international énumérés plus haut. Leur forme générale s'apparente au «type de Chicago», dont tous les étages sont identiques et qui se termine par une terrasse plate, par opposition au «type de New York», dont le profil à gradins se termine souvent par une flèche (Chrysler Building, New York, 1928-1930); toutes leurs faces présentent un mur-rideau fait d'éléments standard (fenêtre-allège) répétés de façon quasi uniforme, avec de très discrètes exceptions au sommet, à la base et à un étage «technique» intermédiaire situé à mi-hauteur (CIL, CIBC). Ces exceptions restent cependant à l'intérieur du réseau structural apparent qui donne à l'ensemble une accentuation verticale.

Contrairement à ce que suggère parfois un regard distrait, confirmé par le discours fonctionnel simpliste répandu à l'époque, l'esthétique de ces tours ne résulte pas d'une application «innocente» de formules techniques. Chez Mies van der Rohe et ses disciples les plus proches, la recherche est très réelle et exigeante. Paradoxalement, elle n'hésite pas à forcer quelque peu la pure logique structurale ou économique pour exprimer cette logique même, mais elle le fait dans le respect du spectateur et de son intelligence.

Une autre particularité de ces tours est leur implantation, caractérisée par un dégagement au sol, que Mies van der Rohe, Gropius ou Le Corbusier voyaient comme un corollaire indispensable de la construction en hauteur. Cette exigence entraine en conflit avec des habitudes nord-américaines fondées sur une vision étroite de la rentabilité spatiale.

À Montréal, la Place Ville-Marie est certainement la meilleure illustration de ce principe. Les deux autres tours en font une application encore plus étroite, plus proche de la norme établie à New York par Mies (Seagram Building, 1956) ou même par SOM (Lever House, 1952), mais toutes le respectent dans la mesure du possible. En 1992 il faut constater,

hélas! que cette générosité spatiale n'est jamais acceptée par les spéculateurs ni, ce qui est beaucoup plus grave, protégée par les autorités publiques. Même les réalisations historiques ne sont pas à l'abri des améliorations douteuses des promoteurs et de leurs architectes... Au cours des dernières années, les bases des trois tours en question ont été mises «au goût du jour» de façon discutable.

Les règles précises et exclusives du style international et le règne de Mies sur la grande architecture nord-américaine des années cinquante laissent peu de place aux variantes. Pourtant, dans les limites d'une discipline acceptée, on peut noter quelques nuances entre les trois tours. Le revêtement d'ardoise des allèges de la C.I.B.C. constitue une exception intéressante parmi les façades métalliques généralement considérées comme la norme. Quant à la Place Ville-Marie, son «sol artificiel» et son plan cruciforme font irrésistiblement penser à une autre école moderne, celle de Le Corbusier dont la «ville de trois millions d'habitants» (1922) comportait vingt-quatre édifices assez semblables. Par contre, la plastique de son mur-rideau relève bien de la nouvelle école de Chicago groupée autour de Mies van der Rohe.

Bien qu'elles soient les mieux connues des œuvres de la première génération du style international, les trois tours que nous venons d'évoquer ne sont pas les seules. On pourrait citer une foule de petits immeubles commerciaux, de banques, dont l'inventaire est actuellement en cours. Les centres commerciaux sont l'une des typologies les plus caractéristiques de la modernité nord-américaine des années cinquante, fondée sur l'usage sans complexes de l'automobile. Le Centre Rockland, à Ville Mont-Royal, conçu par Ian Martin et Victor Prus (1959), représentait une version intéressante de ce type avec ses mails piétonniers couverts et son échelle «villageoise», preuve, s'il en faut, que l'architecture moderne avait d'autres possibilités que les déserts d'asphalte qu'on lui attribue si volontiers.

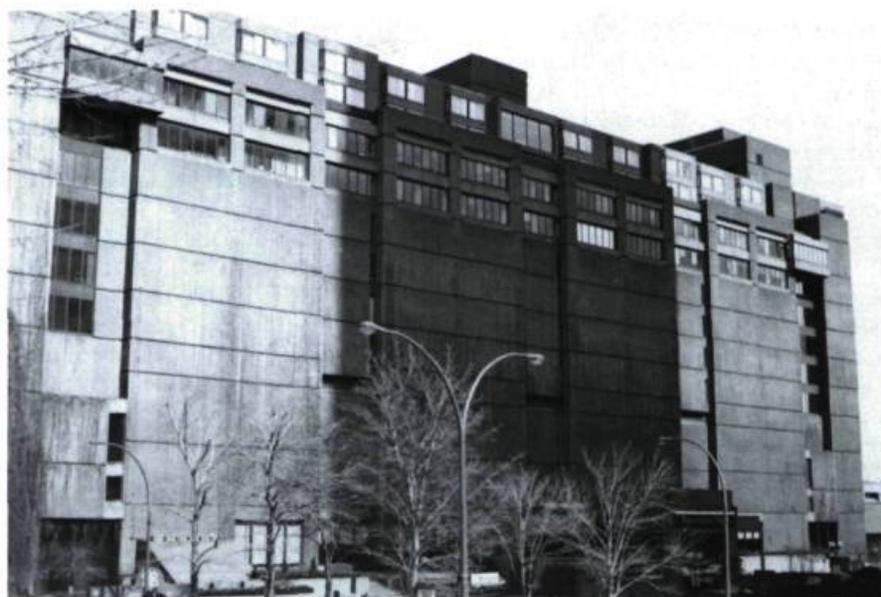
LA DEUXIÈME GÉNÉRATION

Certains détails du Centre Rockland signalent l'émergence d'une esthétique moins austère que celle des tours du boulevard René-Lévesque. Différence de programme, certes, mais aussi d'optique. Tandis que Mies et ses élèves régnaient sur l'Amérique du Nord, d'autres architectes dont, paradoxalement, Philip Johnson, avaient déjà pressenti les limites de ce règne et cherchaient à deviner le

visage du suivant. La frontalité des murs de brique et la gratuité fonctionnelle de certaines formes du Centre Rockland (les arcs du bâtiment principal) pointaient discrètement dans cette direction.

Ailleurs, tout en maintenant les principes de l'architecture moderne, on cherchait à en nuancer l'expression en s'inspirant d'autres modèles ou en usant d'autres techniques. Ainsi, dès le début des années soixante, apparaît une deuxième génération d'œuvres dont les auteurs affichent des visions différentes de la plastique moderne. Ils ont fréquemment recours, pour la structure ou pour l'enveloppe, au béton armé, un matériau dont la logique constructive et le potentiel expressif sont fort différents de ceux du métal. À l'origine de leur démarche: Le Corbusier, sans doute, dont le béton armé fut toujours l'outil privilégié, mais aussi toute une tendance, dite «néo-brutaliste», qui à l'époque a de nombreux adeptes en Europe (James Stirling) ou aux États-Unis (Paul Rudolph) et qui apprécie ce matériau pour sa «présence», sa sensualité, sa plasticité, opposées à la transparence, à l'élégance froide, à la discipline anguleuse de l'acier.

La résidence des étudiantes de l'Université de Montréal (1964). Le caractère massif et plastique du béton fut utilisé pour donner à l'édifice l'aspect d'un faisceau de colonnes serrées. Photo: Yves Deschamps.



La Place Bonaventure (1964), qui semble tourner le dos à la ville, est en quelque sorte l'antithèse de la Place Ville-Marie. Photo: Yves Deschamps.

La tour de la Bourse (1964), qui fut en son temps la plus haute structure en béton, montrait déjà ces tendances, bien que son mur-rideau ait suivi la norme métal-verre. Les formes arrondies de ses colonnes d'angle et l'intéressante allusion à la colonne classique qu'on trouve dans la courbure de ses façades soulignaient de la part des concepteurs, Gio Ponti, Luigi Moretti et Pier Luigi Nervi, la recherche d'une plasticité nouvelle. Roger D'Astous, dont les résidences et les églises (Saint-Maurice de Duvernay, 1961) comptent parmi les œuvres les plus significatives de notre architecture moderne, s'attaquait au même problème avec le Château Champlain (1964). Ici le béton était employé sous forme de panneaux préfabriqués au plan courbe et percés d'ouvertures semi-circulaires. À la résidence des étudiantes de l'Université de Montréal (1964), Papineau, Gérin-Lajoie et Leblanc utilisaient aussi le caractère massif et plastique du béton pour donner à l'édifice l'aspect d'un faisceau de colonnes serrées.

Tous ces édifices attestent, avec des succès divers, le désir de renouvellement plastique, de variété formelle qui suit les premières expériences modernes. Par contre, ils restent fidèles au style international et au design urbain moderne par leur implantation dégagée et leur typologie de tour.

L'édifice de la Place Bonaventure (1964) relève d'une logique toute différente et constitue l'un des apports les plus

originaux de Montréal à l'architecture mondiale. Son concept n'est pas totalement sans précédents. On peut, comme pour les gratte-ciel, en retrouver l'origine à Chicago (Marshall Field, Auditorium Building⁵), mais par sa dimension, son parti pris de fermeture, sa plastique extérieure et intérieure et l'oasis de verdure que son hôtel-terrace tente de créer au centre-ville, il représente une expérience unique, révélatrice de la rapidité de l'évolution des idées architecturales dans ces années-là, de l'audace et de l'expérience acquise par une firme montréalaise en quelques saisons. C'est en effet l'agence Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold, Sise qui en est l'auteur.

On peut donc mesurer ici le chemin parcouru depuis la Place Ville-Marie où les mêmes architectes avaient assisté Pei. En 1959, déjà préoccupés par la notion de place urbaine, les architectes avaient créé ce vaste espace ouvert qui devait donner à Montréal un lieu public de qualité. Le succès relatif de cette dernière ambition les amena à poser le problème de façon différente, afin de tenir compte de la nature et de la culture locales. La «place» sera donc ici intérieure, mais le renversement des propositions va plus loin. L'une est en quelque sorte l'antithèse de l'autre. La Place Ville-Marie, extrovertie, claire, exprime un optimisme sans bornes; la Place Bonaventure, fermée, caverneuse, semble tourner le dos à la ville pour former en son centre une sorte de havre convivial, maternel contre les éléments, contre l'espace éclaté qu'ont créé, dans cette partie de la ville, les nouvelles constructions et les démolitions plus ou moins planifiées.

La Place Ville-Marie avait ouvert une ère. Symboliquement, la Place Bonaventure la referme. Toutes deux marquent des temps extrêmement forts dans l'histoire de l'architecture récente. Leur signification est considérable sur le plan local, mais elle dépasse ce niveau pour prendre place à l'échelle internationale.

Pour clore ce chapitre, il nous reste à signaler que, paradoxalement, ce n'est qu'en 1965 que Mies van der Rohe, le maître de la modernité nord-américaine, eut une occasion de construire à Montréal. En 1968, il devait aussi réaliser à l'île des Soeurs un immeuble résidentiel et une remarquable station-service. L'œuvre de 1965, c'est le complexe Westmount Square dont la «modernisation» (terme employé par le promoteur et qui ne manque pas d'humour involontaire) a déclenché il y a quelques années une prise de conscience de citoyens préoccupés par le sort du patrimoine moderne.

Cette conception tardive de l'architecte, décédé en 1969, témoignait d'une constance qui n'avait rien d'un conservatisme aveugle. Depuis les premières œuvres de Chicago, il n'avait pas dévié d'une recherche concentrée tout entière dans le perfectionnement de quelques types, de quelques détails de construction («Dieu, disait-il, est dans les détails»). Le Westmount Square est le résultat de cette longue recherche. Une perfection, une rigueur dignes du plus grand intérêt et qu'il convient, là encore, de préserver. En particulier pour notre propre gouverne.

Habitat 67 s'inscrivait dans une recherche moderne, peu représentée jusque-là à Montréal: celle d'une typologie nouvelle de l'habitat urbain. Photo: Yves Deschamps.

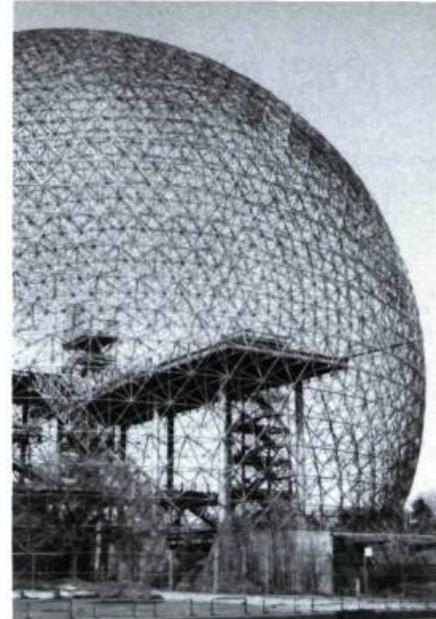


TERRE DES HOMMES

L'Exposition universelle n'était pas conçue comme un point final. Elle devait inaugurer une ère où les pouvoirs créateurs de l'architecture nouvelle seraient mis au service de l'ensemble de la population montréalaise. La forme la plus concrète de cette ambition était visible dans le complexe résidentiel Habitat 67 du jeune architecte Moshe Safdie. Cet ensemble s'inscrivait dans une recherche moderne peu représentée jusque-là à Montréal, celle d'une typologie nouvelle de l'habitat urbain. À sa façon et à son heure, Habitat 67 prenait le relais de l'Unité d'habitation de Le Corbusier (Marseille, 1946-1952). À ce titre et à quelques autres, il mérite de passer à l'histoire.

Mais Habitat 67 n'était pas le seul exemple du caractère expérimental de l'Exposition. Ses espaces, son mobilier, ses réseaux de transport répondaient à la même préoccupation. Les réalisations de Terre des Hommes exprimaient aussi, non plus dans l'unité, mais au contraire, dans un certain chaos, l'abandon du style international par la recherche architecturale du temps. Chacun reprenait son autonomie, explorait des voies particulières. Certains pavillons (Allemagne, États-Unis, Québec, Ontario, etc.) traduisaient de façon intéressante quelques-unes de ces voies divergentes.

Les temps avaient changé. Dans les bureaux d'architectes on devait déjà se rendre à l'évidence: l'Exposition avait donné un sursis; au-delà, les carnets de commande étaient vides... L'abandon fut le lot de plusieurs pavillons et espaces de l'île Sainte-Hélène. On peut évoquer, bien sûr, la sphère géodésique du pavillon des États-Unis (Richard Buckminster Fuller) qui survécut à un incendie mais



Le pavillon des États-Unis, comme plusieurs autres réalisations d'Expo 67, exprime l'abandon du style international pour l'exploration de voies divergentes. Photo: Yves Deschamps.

devra être un jour livrée aux démolisseurs (le souhaite-t-on quelque part?) si son entretien n'est pas pris en main rapidement. Il s'agit pourtant d'un jalon important dans une démarche d'architecture majeure de ce siècle.

Cet abandon n'était cependant qu'un aspect d'un autre, plus large et plus général, qui fit de plusieurs secteurs de Montréal des friches urbaines. Faut-il le reprocher — comme on le fait parfois — au style international, à la Charte d'Athènes, au Bauhaus, à qui sais-je encore? Cela me semble difficile à soutenir dans la mesure où rien ne fut mené à terme qui permettrait de juger ici de la validité d'un projet urbain moderne. Les quelques fragments qui subsistent de ce projet ne furent jamais encadrés par une volonté politique cohérente et continue. Tels qu'ils sont, ils méritent tout de même notre regard, notre respect, et, à coup sûr, un jugement nuancé, une suite peut-être...

1. Reyner Banham, *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, New York, Harper & Row, 1976.
2. Jürgen Habermas, *La modernité... un projet inachevé*, in *Critique*, n° 413 (traduction G. Rault).
3. H. R. Hitchcock et P. C. Johnson, *The International Style: Architecture Since 1922*, New York, 1932.
4. Le Bauhaus (1919-1933) était une institution d'un type original destiné à servir de laboratoire, non seulement d'une nouvelle architecture, mais aussi d'une nouvelle culture de la production dans la société industrielle. Fondé par Walter Gropius, il fut ensuite dirigé par Hannes Meyer puis Mies van der Rohe.
5. Le Marshall Field Store (1885) est une œuvre de H. H. Richardson. L'Auditorium Building (1886-1890) est dû à Louis Sullivan.

Yves Deschamps est professeur au Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal.