

Vie et mort de la sculpture architecturale figurative de Montréal

Quelques brèves réflexions et approches

Emmanuel M. Décarie

Numéro 22, hiver 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/192ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Décarie, E. M. (1993). Vie et mort de la sculpture architecturale figurative de Montréal : quelques brèves réflexions et approches. *Espace Sculpture*, (22), 46-51.

Vie et mort
de la sculpture
architecturale
figurative de
Montréal

Reliefs

Palais de la civilisation, Montréal

21 juillet-12 octobre 1992

Présenté par Main Film

Jean-Claude Bustros (photographie & conception),

Emmanuel M. Décarie (textes, recherche & conception)

Coordonnatrice de l'exposition : Line Sauvageau

Incipit

Adolf Loos dans *Ornement et crime*¹ parlait du plaisir érotique de l'ornement, un instinct primitif qui pousse l'homme préhistorique à peindre sur les parois de sa caverne des fresques à saveurs sexuelles et magiques. Selon lui, ce plaisir, cet instinct "d'orner" sont à l'origine de l'art et deviennent pathologiques chez l'homme moderne et "adulte" car celui-ci « n'a plus besoin d'ornements, et il sait qu'un homme de notre siècle ne peut plus en inventer qui soient viables ». Avec une vision certaine, il écrit en 1908 que « la cité du XX^e siècle sera éblouissante et nue... », anticipant les tours de verre lisses et vertigineuses.

Cette pathologie, si l'on veut bien considérer comme telle la profusion de l'ornementation architecturale figurative sur certains édifices publics (banques, immeubles d'affaires, écoles, hôpitaux...), est particulièrement vivace à Montréal entre 1850 et 1930 et s'éteint à toute fin pratique à la fin des années cinquante. L'architecture



**Quelques
brèves réflexions et
approches**

Emmanuel M. Décarie

moderne est-elle devenue saine en éliminant de ses façades drôleries, mascarons, cariatides, statues monumentales, bas et haut-reliefs figuratifs?

Sans chercher à répondre à cette question, l'exposition *Reliefs* témoigne de l'intérêt de cette forme d'art, à la jonction de la sculpture et de l'architecture. Qu'on aime ou qu'on n'aime pas, qu'on la considère comme oeuvre originale ou de série, comme un héritage précieux ou un atavisme, la sculpture ornementale demeure l'enfance de l'homme urbain, le "grand refoulé" de notre architecture moderne et post-moderne.

École des Hautes Études Commerciales, 1908-1910. Architectes : L. Z. Gauthier et T. Daoust. Photo : Jean-Claude Bustros.



Enfreindre; le péché

La sculpture ornementale figurative aime généralement les hauteurs, dominer son spectateur éventuel. Elle est parfois au sommet des édifices ou à l'intérieur de frontons surplombant des portiques monumentaux, ou parfois encore, elle décore les tympans et les arcs au-dessus des entrées principales. D'être ainsi surélevée par rapport à l'espace urbain lui assure une présence dramatique, elle s'impose au regard qui ne peut la saisir qu'en contre-plongée. La hauteur n'est-elle pas la plus simple des hiérarchies? Le haut en opposition au bas est universellement synonyme d'un ordre de préséance, il fait référence au sacré et au pouvoir.

En s'approchant de ces hauteurs à l'aide de grues ou en montant sur les toits en vis-à-vis des sujets à photographier, en utilisant des caméras grands formats qui permettent lors du développement de la pellicule d'imprimer des photographies géantes avec perte minimale de définition (de 71,1 x 76,2 cm jusqu'à 0,91 x 2,74 m), le travail photographique de Jean-Claude Bustros enfreint l'une des intentions artistiques fondamentales de la sculpture ornementale: être vue de loin, à partir de la rue, être vue en contre-plongée. Avec cette proximité et l'agrandissement des photographies, les détails involontaires apparaissent et donnent

une autre version de la sculpture. Il est donné à voir ce qui se devait d'être caché, masqué: les joints, les lignes de coupe des morceaux constituant une statue monumentale ou un bas-relief, les yeux aveugles sans prunelles de certains visages, des traits qui semblent à peine dégrossis, l'érosion de la pierre, les différentes teintes occasionnées par la pollution atmosphérique ou celle des simples pigeons, les mauvaises restaurations, les amputations d'une main, d'un pied...

En somme, se révèlent le travail du temps et celui de la technique de la sculpture architecturale, les "ficelles" de son art. Ainsi le "jointage" de la statuaire monumentale sépare celle-ci arbitrairement, la ligne de séparation ne fait pas partie de l'oeuvre, elle est masquée par la distance, elle obéit à des impératifs techniques de pose et d'assemblage, de standardisation des volumes. L'ancienne École des Hautes Études Commerciales (1908-1910) est exemplaire sous cet aspect.² Quelle différence — probablement permise parce qu'il s'agit d'un autre procédé — avec les bas-reliefs polychromes du pavillon principal du Jardin Botanique (1932).³ Ici le sculpteur Henri Hébert fait suivre au "jointage" le contour des formes du dessin. Ces bas-reliefs font penser à un immense casse-tête coloré aux pièces peu nombreuses. Tous ces éléments dévoilés par

l'approche photographique ajoutent d'autres significations, d'autres "bruits" à l'oeuvre de pierre.

Parmi ces "bruits", le plus tonitruant est celui de la révolution industrielle et technique du XIX^e siècle qui inaugure la production de masse. C'est la multiplication du "même" à une échelle jamais connue auparavant. Il ne semble pas que la fabrication en série à l'aide de techniques modernes n'ait autrement affectée la sculpture architecturale figurative de Montréal (ce qui n'est pas le cas de l'ornementation en général). Les techniques de fonte et de moulage étaient connues dès l'antiquité. C'est plutôt l'esprit de la série qui passe dans la sculpture architecturale figurative. Ainsi au Southam Build-

Canada Life Insurance Building, 1895.
Sculpteur: Henry Beaumont. Architecte: R. A. Waite. Photo: Jean-Claude Bustros.

ding (1916)⁴, parmi les quatre cariatides qui représentent chacune un continent (de gauche à droite: l'Afrique, l'Europe, l'Asie, l'Amérique), deux d'entre elles, absolument distinctes et uniques sous tous les autres aspects, partagent les mêmes bras et mains; elles portent le même bracelet — un serpent enroulé autour de l'avant-bras gauche —, et ont les mêmes positions des doigts de la main. De même, les têtes d'Amérindiens de la Gare Jean-Talon (1931)⁵ se distinguent difficilement les unes des autres, et ce n'est qu'en regardant de très près que des détails minuscules çà et là permettent de penser qu'il s'agit de l'oeuvre d'un artisan plutôt que celle d'une

son unicité parce que façonnée par un artiste ou un artisan à l'oeuvre moderne, comme la photographie et le cinéma qui sont multipliables à l'infini par des procédés mécaniques. Une partie de la sculpture ornementale figurative de Montréal se situant entre ces deux versants, elle outre-passe l'oeuvre d'art traditionnelle sans proposer une nouvelle esthétique, elle est un «abus, une vulgarité, une impertinence et un péché», dirait Ruskin⁶, une tératologie merveilleuse à contempler, hybride et hétérogène.

Le corps

«Juste ciel! Le sang dans mes veines se glace!» pourraient s'exclamer, s'ils parlaient, ces nombreux personnages figés dans la pierre. Le corps adopte ici le plus souvent des poses qui expriment un arrêt, un recueillement, le corps est statufié au sens plein du mot. Ainsi, les nombreuses représentations de corps impassibles l'emportent sur les représentations de corps en

ronne de laurier, haltère, coquillage, corne d'abondance, buste, miroir, serpe, torche, crayon, sécateur, microscope, bouclier, calumet, gerbe de blé, lyre, casque, flûte, lampe électrique... Ces objets que saisissent mollement ou fermement les mains enrichissent le corps de nouvelles significations. Le caducée sur la tige duquel repose négligemment la main d'un athlète torse nu permet d'identifier Mercure (École des Hautes Études Commerciales, 1908-1910), tandis que le livre gardé ouvert par la main d'une enfant «emblématique» l'écolière studieuse (École Saint-Augustin de Canterbury, 1924).¹² Souvent la relation n'est pas toujours évidente. C'est le cas de bien des muses, ces déesses drapées dans leurs toges et dans les mains desquelles est déposé un bateau ou une locomotive (Royal Bank of Canada, 1907).¹³ On ne peut les reconnaître parce qu'elles ne correspondent à aucune tradition, à aucune déesse du transport moderne qui reste encore à inventer. Le corps s'évanouit derrière l'objet présenté.



machine. Nous sommes loin d'un sculpteur comme Henry Beaumont qui, travaillant seul et généralement in situ, individualise indiscutablement chaque élément figuratif de l'ensemble ornemental d'une façade comme c'est le cas, par exemple, du Canada Life Building (1895)⁶.

On est gêné devant cette ambivalence révélée par la photographie de Jean-Claude Bustros: la sculpture ornementale figurative montréalaise semblant parfois à cheval entre l'unique et la série. Elle pose en ce sens le problème de la modernité soulevé par Walter Benjamin⁷, qui oppose l'oeuvre traditionnelle caractérisée par

mouvement. Pour un marin qui enroule un câble à une borne d'amarrage (siège social de la Banque de Montréal, 1845-47)⁹ ou un Hercule qui maîtrise deux chevaux emballés (Bain Maisonneuve, 1914-1916)¹⁰, ou encore un paysan qui verse dans un baril une chaudière pleine de la sève de l'érable qu'il vient de récolter (Jardin Botanique, 1933), combien de corps restent pétrifiés dans des poses stationnaires; corps assis (Molson's Bank, 1866)¹¹, assis en lotus (l'haltérophile du Bain Maisonneuve, 1914-1916), agenouillé (siège social de la Banque de Montréal, 1845-47), allongé (École des Hautes Études Commerciales, 1908-1910), debout et immobile (Southam Building, 1916).

De ces corps interdits et immuables, les bras et les mains deviennent parfois des extensions significatives. Bras et mains, par un geste ou en saisissant quelque objet, mettent le corps en relation avec des symboles et attributs. Par ces relations, le corps retrouve sa signification, sa destination dans la mise en scène des ensembles sculptés. Les mains sont ainsi rarement désœuvrées, elles tiennent et saisissent un ensemble d'artefacts qui forment un compendium des plus hétéroclites: parchemin, globe terrestre, tomahawk, arc, cou-

Les bras et mains servent aussi à désigner ou à montrer mais les gestes demeurent «suspendus», comme lorsqu'on désire indiquer à quelqu'un quelque chose à distance et qu'on étend le bras en pointant l'index vers cette chose, attendant immobile que l'autre voit ce qu'il y a à voir. Ce geste met en relation au corps des symboles et des artefacts qui ne sont pas nécessairement contigus à celui-ci. Il oblige un parcours du regard, du corps à ce qui est visé ou montré, de la main à l'objet. Tel cet Amérindien pointant l'index vers le mot Montréal inscrit sur une bannière qui repose elle-même sur une corne d'abondance. Allégorie claire des bienfaits de la civilisation apportée par la fondation de la cité et qu'il désigne à son compagnon qui lui fait face (siège social de la Banque de Montréal, 1845-47). Ou encore ce médecin, le bras tendu vers le haut, qui tient entre le pouce et l'index une vertèbre qu'il présente à une assistance composée d'une infirmière et d'un aspirant médecin. La vertèbre, à peine visible de la rue, ne justifie que la position doctorale du médecin qui l'atteste comme «montrant' et donc «sachant» ce que les deux autres ont à apprendre de lui (Montreal General Hospital, Private Patients Pavillon, 1934).¹⁴

Southam Building, 1916. Architectes : D. R. Brown et H. Wallace. Photo : Jean-Claude Bustros.

Enfin le corps de pierre symbolise une certaine idée de l'éternité. S'il ne tombe pas sous le pic des démolisseurs, il survit pendant plusieurs générations, enfermé dans sa permanence de signifier un message par la pose qu'il adopte, par ce qu'il tient à la main ou désigne du doigt. Il rappelle inlassablement au passant qu'ici était une école de commerce ou que là un bain public peut prendre une allure grandiose, que notre vie est fugace tandis que la sienne se poursuivra bien au-delà, transcendant notre propre mort, la décadence et la disparition de notre propre corps.

Le crime

On peut dire de la sculpture architecturale figurative montréalaise des édifices publics qu'elle est traversée par une ligne de fracture plus ou moins rigide qui oppose une sculpture ornementale "évocatrice" ou traditionnelle à une sculpture ornementale qu'on dira "réaliste" ou moderne. Chronologiquement, le passage se fait vers les

ment le préfixe "néo" (dont l'étymologie grecque signifie "nouveau") aux appellations consacrées par l'histoire de l'architecture pour qualifier les styles utilisés pendant cette période : néo-classique, néo-gothique, néo-Renaissance, néo-roman, néo-baroque, néo-Tudor...

Pourtant, si une nouvelle esthétique tarde à s'installer, cette sculpture ornementale traditionnelle reste confrontée à la modernité. Et comme moyen d'expression, elle demeure encore à la croisée des chemins, n'osant encore s'aventurer sur de nouvelles avenues, répondant aux exigences stylistiques de la révolution industrielle par une solution mitoyenne, blasphématoire. Ainsi l'hydre de l'anachronisme lève la tête et fait son lit parmi les toges, caducées, cornes d'abondance, déesses et dieux. Le Mercure de l'École des Hautes Études Commerciales (1908-1910) repose appuyé sur un ballot de marchandises tout à fait contemporain de la date de construction de l'édifice. L'un des surplis de la toge d'une des

et l'infirmière d'Henri Hébert au Private Patients Pavillon du Montreal General Hospital (1934) restent "modernes" parce que les références qu'ils introduisent ne se rapportent qu'à leur fonction (toujours idéalisée). En somme, la sculpture ornementale se rapproche de l'homme moderne en mettant en scène le travail, les métiers et les professions. Elle rompt aussi avec une certaine symbolique. L'objet saisi par la main ne possède plus la même profondeur symbolique comme dans la sculpture traditionnelle. Une torche électrique, une vertèbre, une lentille de microscope, bien qu'elles soient évocatrices, ont avant tout une valeur utilitaire. Ce qui n'est pas le cas des



années 1920-1930. Avant ces dates, la sculpture ornementale est un art de la trace, elle évoque et invoque les styles architecturaux classiques, elle est en perpétuelle référence avec la tradition. Elle semble vouloir être une récréation, une mimésis. Elle fait penser à ce qu'écrivait Madame de Staël : «Après avoir vu les ruines romaines, on croit aux antiques romains comme si l'on avait vécu de leur temps».

Il semble qu'on n'ait pu inventer pendant cette période (1850-1920) de nouveaux mythes, de nouvelles ornementsations qui traduiraient esthétiquement les bouleversements profonds issus alors de la révolution industrielle. La sculpture ornementale traditionnelle est une fête des genres, une balkanisation des styles. On puise allégrement dans l'histoire de l'architecture, c'est le sac de Rome, un pillage invétéré. Sont entre autres mis à profit l'antiquité gréco-romaine, le roman et le gothique, la Renaissance, le baroque et le classicisme français. Ces styles classiques reviennent réactualisés, évoqués, connotés au travers de l'éclectisme propre au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Il est d'ailleurs significatif et assez ironique que bien souvent on ajoute simple-

muses du Dominion Express Building (1912) dévoile une roue de locomotive.¹⁵ Cette hybridation du style où la modernité est présente mais à l'état d'artefact, encadrée par un traitement et un esprit traditionnel, est le symptôme d'un essoufflement, de l'impossibilité de fonder à l'intérieur de cette tradition un nouveau mythe à la mesure de la technique, de la mécanisation, de l'ère de la marchandise et de sa production de masse.

Une réponse finira par être donnée, et c'est d'une certaine manière un profond renouvellement qui est opéré autour des années 1920-30 par la sculpture ornementale réaliste ou moderne. Ici, le style ne renvoie plus au passé, il renvoie directement au présent. C'est un peu comme si, à sa manière, la sculpture ornementale avait entendu la diatribe d'Adolf Loos se gaussant de l'ornementation. La sculpture architecturale figurative se "désornemente", se déshabille des costumes et des symboles du passé, des fioritures de mauvais goût. Le médecin, l'infirmière, ne proposent que ce qu'ils sont (idéalement). Demeurant malgré tout magnifiés, "rhétorisés" par leurs corps et leurs attitudes, la hauteur où ils sont situés par rapport à la rue, le médecin

purs symboles comme le sont par exemple un caducée, une corne d'abondance ou une chouette qui tous renvoient à des vertus, des qualités ou des significations bien connues (dans l'ordre : concordance, prospérité, sagesse).

Mais cet aggiornamento tardif de la sculpture architecturale figurative sera son chant du cygne. Un chant du signe muselé, refoulé par l'architecture moderne et postmoderne. La sculpture architecturale figurative disparaît des façades des édifices publics montréalais à la fin des années cinquante. La ville est désormais "adulte" et "moderne", elle réprime ses pulsions primitives, elle s'aseptise et se guérit de

Gare Jean-Talon (C.P.R. Park Avenue Station), 1931. Architecte : C. Drewitt. Photo : Jean-Claude Bustros.



cette pathologie qui consiste à offrir aux passants le plaisir de regarder ce qui dépasse une simple ornementation (comme dans l'architecture post-moderne), une ornementation figurative qui raconte, fait récit, évoque le monde réel et imaginaire. Cette absence d'ornementation figurative persiste d'autant plus que nous sommes en cette fin de millénaire à l'ère du "zapping", de la fragmentation, de l'éclatement où, semble-t-il, le regard sensible à la lecture linéaire, à l'allégorie n'a plus sa place.

Ce refoulement de l'ornementation architecturale figurative dans l'architecture de notre époque est peut-être à déplorer. Je ne peux répondre à cette question et ne sais ce qu'en pensent les architectes aujourd'hui, s'il est possible d'imaginer sous une forme ou une autre un retour de ce mode d'expression qui serait conséquent avec notre modernité? Il n'en demeure pas moins que ce refoulement semble aussi faire partie de notre inconscient collectif. Ainsi, tout en reconnaissant l'effort de restauration de plusieurs propriétaires d'édifices qui préservent amoureusement la sculpture architecturale, il reste, qu'à juger de l'état global de cet héritage à Montréal, de ce patrimoine merveilleux, on vient à penser que la ville est prise d'une amnésie par rapport à son passé.

S'amenuisant avec le temps, érodée par la pollution et les mauvaises restaurations, disparaissant avec les destructions des immeubles qui l'abritent, la sculpture ornementale figurative montréalaise n'est pas protégée comme une oeuvre dans une galerie et dans un musée. Elle est publique et ses artisans sont la plupart inconnus. Elle est rarement défendue pour elle-même. Ainsi, pour ne donner qu'un exemple, jusqu'à ce jour, la façade en morceaux de l'Hôtel Queen's (1892), recueillie et entreposée après sa démolition inutile en 1988, a été, malgré son intérêt évident, conservée pendant toutes ces années dans des conditions qui n'ont fait qu'accélérer sa déprédation.¹⁶ Comment se fait-il qu'aucune institution muséale ou un parc n'ait consenti à accueillir de façon permanente et après restauration cet héritage comme le fait le "Frieda Schiff Warburg Memorial Sculpture Garden" du Brooklyn Museum à New York, qui expose des sculptures architecturales provenant de tout le territoire américain?

Ne pourrait-on penser à une solution s'inspirant de ce modèle pour Montréal? Ou continuerions-nous à laisser partir par morceaux ces pièces captivantes, ces souvenirs irremplaçables de notre mémoire collective? ◆

Montréal General Hospital, Western Division, Private Patients Pavillon, 1934. Actuellement Montréal Children Hospital.
Architecte : James Cecil McDougal. Photo : Jean-Claude Bustros.

Montréal Children Hospital. Détail. Photo : Jean-Claude Bustros.

Jardin botanique de Montréal (Pavillon principal), 1932-1937.
Sculpteur : Henri Hébert. Architectes : (1932) D. Beaupré;
(1937) L. F. Kéroack, E. A. Doucet. Photo : Jean-Claude Bustros.

- 1 Adolf Loos, trad. "Ornement et crime" (1908), *Traverse* #7, Paris, 1977.
- 2 École des Hautes Études Commerciales, 1908-1910. Architectes: L. Z. Gauthier et T. Daoust, 535 avenue Viger.
- 3 Jardin Botanique de Montréal (Pavillon principal), 1932, 1937 (agrandissements), sculpteur: Henri Hébert, architectes: (1932) D. Beaupré, (1937) L. F. Kéroack & E. A. Doucet, 4477-5605 boulevard Pie IX.
- 4 Southam Building, 1916. Architectes: D. R. Brown et H. Vallance, 107 rue de Bleury.
- 5 Gare Jean-Talou (C.P.R. Park Avenue Station), 1931. Architecte: C. Drewitt, 7255 rue Hutchison.
- 6 Canada Life Assurance Building, 1895. Sculpteur: Henry Beaumont; architecte: R. A. Waite, 275 rue St-Jacques. Je remercie Robert Lemire qui m'a aimablement fourni des informations sur Henry Beaumont.
- 7 Walter Benjamin, "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée" (1936), trad. sous la dir. de Jean-Maurice Monnoyer in *Écrits français*, Gallimard, Paris, 1991.
- 8 John Ruskin, "Les sept lampes de l'architecture" (1848), cité in Bernard Hamburger, Alain Thiebaut, *Ornement, architecture et industrie*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1983, p. 14.
- 9 Banque de Montréal (siège social), 1845-1847, 1867: installation dans le fronton de la sculpture ornementale. Sculpteur: John Steel, architecte: J. Wells, 119 rue Saint-Jacques.
- 10 Bain et gymnase Maisonneuve, 1914-1916. Sculpteur: Arthur Dubord, actuellement: Bain Morgan. Architectes: Marius Dufresne & W. L. Vandal, 1875 boulevard Morgan.
- 11 Molson's Bank, 1866, actuellement: Banque de Montréal. Architectes: G. et J. J. Browne, 288 rue Saint-Jacques.
- 12 École Saint Augustin de Canterbury, 1924. Architecte: inconnu, 5619 Côte-St-Antoine.
- 13 Royal Bank of Canada, 1907, actuellement: projet d'hôtel/vacant. Architecte: Howard C. Stone, 221 rue St-Jacques.
- 14 Montreal General Hospital, Western Division, Private Patients Pavillon, 1934, actuellement: Montreal Children Hospital. Sculpteur: Henri Hébert, architecte: C. McDougall, 2300 rue Tupper.
- 15 Dominion Express Building, 1912. Sculpture: Bromsgrove Guild (Montréal), architectes: Edward et William S. Maxwell, 201 rue St-Jacques.
- 16 Hôtel Queen's, 1892. Architecte: A. F. Dunlop, 700 rue Peel, démolé en 1988.

The author expands reflections on a century of figurative architectural sculpture from public Montreal buildings (1850-1950). The subject of the exhibition, and of this discussion, is the photography exhibition "Reliefs", by Jean-Claude Bustros (photographs) and Emmanuel M. Décarie (texts and research), held at the Palais de la Civilisation de Montréal in the summer of 1992.

Having disappeared in Montreal at the end of the 1950's, figurative architectural sculpture is totally absent in Modern and Postmodern architecture. Whether in an individual work of art, or as part of a series, this form of sculpture features the human body, as it assumes an attitude of rhetoric both through proud stances, and through the symbolism that surrounds the human body.

Moving from a celebration of diverse styles through realism, figurative architectural sculpture raises the problem of our modernity; of the evolution of our urban environment.

