

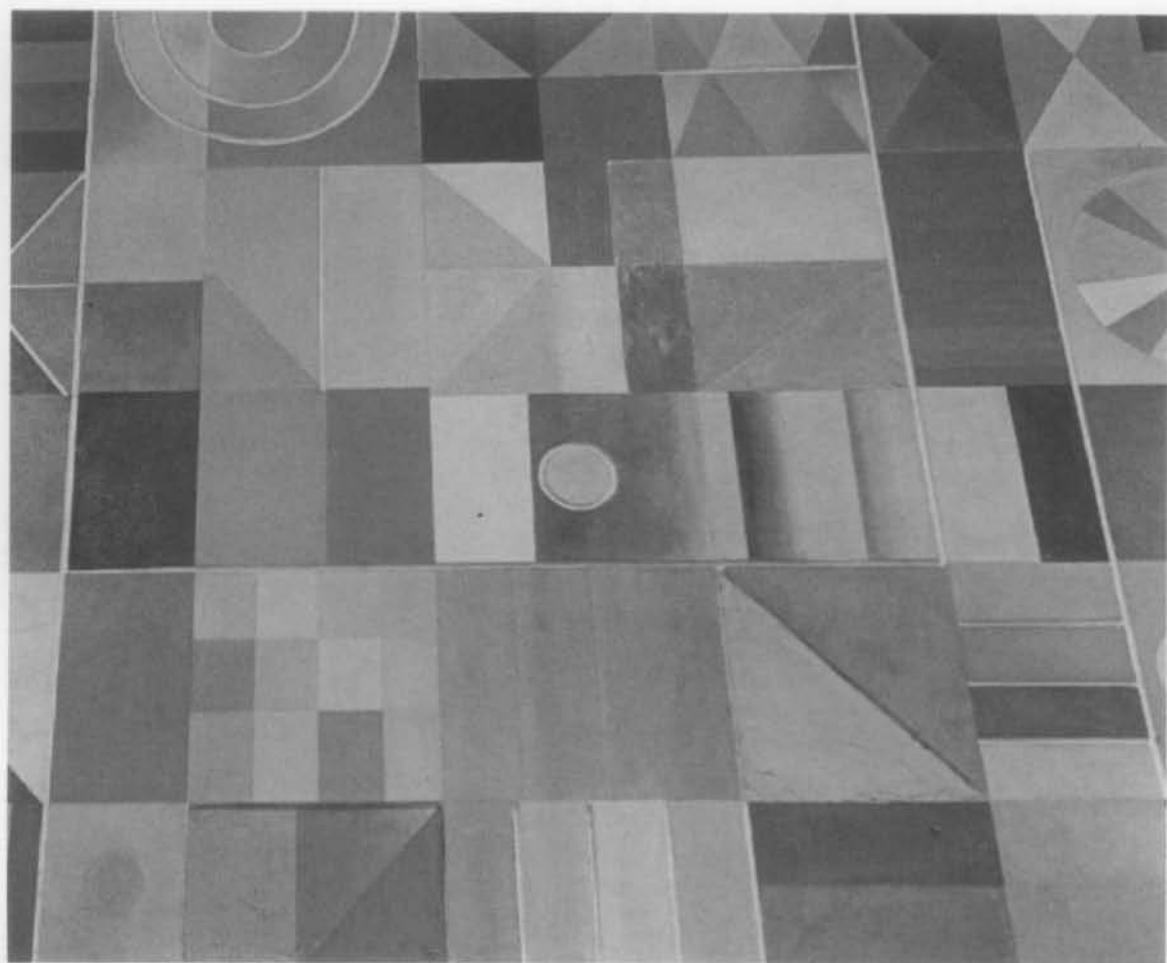


*fig. 15* Mario Merola, murale du Centre sportif Maisonneuve (détail), 1960, peinture acrylique sur béton et reliefs en creux, 3 x 12 m. 3000 Viau, Montréal. Paul Lambert, architecte. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

# ART PUBLIC MODERNE AU QUÉBEC SOUS MAURICE DUPLESSIS

## Les œuvres murales non commémoratives

L'étude que j'ai effectuée<sup>1</sup> sur l'émergence des œuvres murales publiques non commémoratives au Québec de 1950 à 1962 a démontré que cette émergence s'inscrit dans un contexte de modernisation de la société québécoise et de son architecture. Le développement démographique et celui des divers secteurs d'activité socio-économique dans les années cinquante au Québec a suscité une construction effervescente de bâtiments, surtout dans les banlieues montréalaises. Cela a permis à des architectes modernes de renouveler l'esthétique architecturale et de faire appel à des artistes qui défendaient, eux aussi, une vision moderne de l'art, afin d'intégrer des œuvres murales aux édifices qu'ils érigeaient.

Alors qu'on connaît les œuvres d'art acceptées par le programme «du 1%» qui a force de loi depuis 1981, ma recherche a mis en lumière un pan lacunaire de l'histoire de l'art québécois puisque les œuvres murales de 1950 à 1962 répertoriées à ce jour constituent un corpus inédit composé de cent vingt-quatre œuvres<sup>2</sup>. Celles-ci ont été produites avant l'application, en 1962, de la première législation de l'État québécois en matière d'art public, qui date de 1961. Les vingt-sept artistes<sup>3</sup>, dont quatre femmes, qui ont conçu ces œuvres murales intégrées à l'architecture ont collaboré avec une quarantaine de bureaux d'architectes et quelques décorateurs<sup>4</sup>. Ils ont alors employé une variété de techniques et de matériaux. À cet égard, les résultats de cette première enquête, qui se poursuivra au doctorat, montrent que les techniques les plus employées à l'époque s'avèrent la mosaïque, la céramique et la sculpture (relief et claustra) alors que la peinture, le vitrail et la tapisserie le sont moins. Les matériaux utilisés sont multiples: le bois, la pierre, la terre cuite, le verre, la brique, les métaux (laiton, aluminium et cuivre), l'acrylique, la fibre de verre et le béton. D'ailleurs, l'appellation «œuvre murale» rend compte de cette diversité. Les œuvres murales publiques sont ici définies comme étant des œuvres de grandes dimensions, de catégories artistiques et de matériaux divers, commandées par le secteur privé ou public, situées dans des lieux publics intérieurs ou extérieurs et conçues en fonction de ceux-ci.

Quant au choix du terme «non commémoratif», il pose qu'à l'instar de la sculpture, le passage à l'œuvre murale moderne de ce type est caractérisé par la rupture d'avec la fonction de représentation tant de l'histoire que de l'activité du lieu attribuée à la commémoration. Les œuvres murales retenues marquent ainsi l'espace public québécois d'un signe de modernité. Ceci ne signifie toutefois pas

que les nombreuses murales exclues à cause de leur fonction commémorative trop explicite ne présentaient pas des aspects formels liés à l'esthétique moderne.

### **Les œuvres murales non commémoratives et la modernisation du Québec**

Les œuvres murales publiques non commémoratives réalisées au Québec entre 1950 et 1962 installent progressivement la modernité artistique sur des murs d'édifices publics modernes d'une majorité de secteurs d'activité socio-économique, en concordance avec la modernisation de la société, de l'art et de l'architecture dans l'après-guerre. Les historiens Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard affirment que: «La croissance démographique et économique qui caractérise la période apporte au Québec une prospérité nouvelle<sup>5</sup>». Celle-ci se traduit, notamment, par l'érection des nombreux édifices où prennent place les œuvres murales répertoriées. Cette croissance économique se répercute dans les secteurs d'activité socio-économique primaire et secondaire, mais surtout dans le secteur tertiaire. C'est précisément au sein de ce dernier que se trouvent la très grande majorité des œuvres murales.

Liée à cette prospérité économique, la croissance démographique désignée sous le terme de *baby boom* est telle qu'en 1961 plus de 44% de la population a dix-neuf ans ou moins<sup>6</sup>. L'ampleur du phénomène fait dire aux historiens que: «les années 1950 [sont] une époque au cours de laquelle les enfants occupent une place centrale dans la vie sociale et économique<sup>7</sup>». Dans ce contexte, on assiste à une meilleure organisation des loisirs, à la construction d'édifices liés à ceux-ci, de même qu'à l'érection d'écoles primaires et secondaires. Or, c'est dans ces types d'édifices qu'il y a le plus grand nombre d'œuvres murales. De plus, cette population grandit surtout à Montréal et dans ses banlieues qui connaissent une augmentation phénoménale. Par conséquent, c'est dans la grande région montréalaise, qui occupe la place centrale dans le développement démographique, que se situent la majorité des œuvres murales. Dans ce grand Montréal prospère, la consommation et le bien-être des enfants polarisent l'attention de tous les intervenants, tant privés que publics.

Cette expansion économique et démographique survient, pour la plus grande part, sous l'ère duplessiste. Les nombreuses œuvres murales repérées dans le secteur public durant cette période témoignent d'une intervention étatique significative qui favorise à la fois la modernisation du secteur d'activité, de l'équipement bâti et de l'art public. Lorsque Maurice Duplessis décède en 1959, la réalisation de la très grande majorité de ces murales est déjà autorisée. La mise à jour de cette présence incontestable de l'art moderniste remet en question l'idée reçue à l'effet que la modernité artistique dans l'espace public fut totalement étouffée sous sa gouverne.

Les architectes qui conçoivent les équipements requis pour répondre aux différents besoins de l'activité socio-économique effervescente, le font dans une esthé-

tique architecturale moderne. Cette architecture moderne québécoise s'élabore dans un contexte architectural nord-américain en transformation, où le style international prévaut dans la création de nouveaux types de bâtiments pour la banlieue. Pour l'historien de l'architecture Claude Bergeron, l'architecture moderne de style international trouve dans la multiplication des banlieues un «contexte idéal où elle pouvait s'épanouir<sup>8</sup>». La très grande majorité des édifices qui accueillent les œuvres murales cadrent bien avec cette modernité architecturale, puisqu'ils souscrivent, chacun à leur façon, aux principales caractéristiques du style international soulignées par cet auteur: fonctionnalisme, formes géométriques pures, asymétriques, irrégulières et variées, matériaux nouveaux, tels le verre, le plastique et la feuille de métal, techniques modernes de construction, telles la préfabrication et la standardisation. Ces principes fondateurs de l'architecture moderne trouvent un écho au Québec surtout à travers l'enseignement de l'École d'architecture de l'université McGill qui, dès 1941, implante les méthodes d'enseignement du Bauhaus<sup>9</sup>. Toutefois, à l'instar de l'architecture moderne internationale, où, comme le souligne Kenneth Frampton, «l'apparente homogénéité était trompeuse, car [la] planéité dénudée fut subtilement modulée en fonction des divers contextes climatiques et culturels<sup>10</sup>», les architectes d'ici adaptent ces principes au contexte québécois. En ce sens, l'historien de l'architecture Yves Deschamps parle «des» architectures du Québec<sup>11</sup>. D'ailleurs, des chercheurs québécois adoptent la désignation «mouvement moderne» plutôt que «style international<sup>12</sup>». Malgré ses particularités, le nouveau modèle se conforme au credo du style international par sa hauteur réduite et l'aménagement de vastes espaces ouverts<sup>13</sup>.

À cet égard, les supermarchés et les centres commerciaux qui intègrent des œuvres murales sont deux nouveaux types de bâtiments qui transforment les anciens types, tels le bâtiment industriel, la banque, l'édifice public, l'école et l'église. Ces derniers reprennent leur conception horizontale d'un ou deux étages, se rapprochant ainsi des populations desservies<sup>14</sup>. La modernisation de la société québécoise s'accompagne ainsi de la modernisation des équipements bâtis, tant du point de vue esthétique que fonctionnel.

Les artistes qui œuvrent pour les édifices modernes évoluent également dans un contexte artistique en transformation. Ils soutiennent surtout l'esthétique de l'avant-garde montante qui est alors l'abstraction géométrique. En fait, à partir de 1955, deux courants abstraits dominent la scène artistique au Québec: l'abstraction lyrique ou gestuelle, avec les post-automatistes, et l'abstraction géométrique, avec les premiers et seconds plasticiens, ainsi que des indépendants<sup>15</sup>. Or, la majorité des œuvres murales retrouvées correspondent à l'esthétique de l'avant-garde montante, puisque plus des trois quarts des murales sont des abstractions géométriques, alors que seulement quelques-unes sont des abstractions lyriques. Le dernier quart se compose d'œuvres figuratives. Examinons maintenant les œuvres murales publiques non commémoratives, en fonction des activités écono-

miques et sociales des secteurs privé et public au sein desquels on les retrouve.

Entre 1950 et 1962, le secteur privé québécois génère sensiblement plus d'œuvres murales publiques non commémoratives que le secteur public. De ce fait, il s'avère être le principal promoteur de la murale moderne au Québec durant cette période. Ma recherche révèle que, conformément à la tertiarisation accrue que connaît l'économie québécoise, c'est surtout dans ce secteur qu'on note la présence dominante de murales, même si le secteur secondaire en compte quelques-unes. En fait, le secteur tertiaire de commerce de gros et de détail a promu fortement le courant de l'œuvre murale, lors de la création des lieux emblématiques de la modernité socio-économique et architecturale que sont le supermarché et le centre commercial. D'autres secteurs du tertiaire, tels ceux des services personnels et professionnels, de la finance, de l'assurance et de l'immobilier, ainsi que celui des communications ont aussi favorisé l'inscription de la modernité artistique dans l'espace public, lors de la construction d'édifices redéfinis à l'aune de l'architecture moderne. Bien que je ne puisse l'affirmer de manière définitive, une telle implication du secteur privé s'inscrit probablement dans une stratégie de marketing visant à actualiser l'image des entreprises.

Dans le secteur secondaire de la fabrication, au moins deux des dix industries manufacturières les plus importantes à la fin des années cinquante<sup>16</sup> ont participé au développement de l'œuvre murale abstraite, soit l'industrie du textile, représentée par la Textile Co. de Ville Mont-Royal, et celle des produits chimiques, représentée par la Canadian Technical Tape Ltd. de Ville Saint-Laurent et par Ciba de Dorval. Ces compagnies se sont installées en banlieue sur l'île de Montréal, le long de grandes voies de communication routière. En fait, la Canadian Technical Tape Ltd. a construit son usine près de l'autoroute des Laurentides, et Ciba a établi la sienne sur l'autoroute Montréal-Toronto. L'artiste Gordon Webber a conçu une murale abstraite et géométrique en mosaïque de céramique pour la Textile Co. (c.1962)<sup>17</sup>, Adrien Vilandré en a proposé une en mosaïque de minéraux divers à la Canadian Technical Tape Ltd. (c.1957), alors que Jean-Paul Mousseau<sup>18</sup> et Claude Vermette ont réalisé une abstraction géométrique en carreaux de céramique aux couleurs primaires vives et à la verticalité affirmée pour Ciba (1960). Dans cet immeuble, le fonctionnalisme, associé à l'esthétique architecturale moderne, est manifeste. En effet, les aires de travail et de repos sont divisées en deux volumes géométriques: un espace rectangulaire pour l'usine et un espace circulaire pour la cafétéria qui intègre la murale. Par ailleurs, l'ensemble est lié visuellement par l'emploi de surfaces de verre.

Des œuvres murales occupent également les murs d'immeubles du secteur tertiaire de commerce de gros ou de détail, qui a connu une forte croissance dans les années cinquante. On en compte surtout dans les domaines de l'alimentation et de la vente de vêtements et de chaussures, qui étaient alors deux des trois domaines de la consommation où les ventes avaient le plus augmenté<sup>19</sup>.

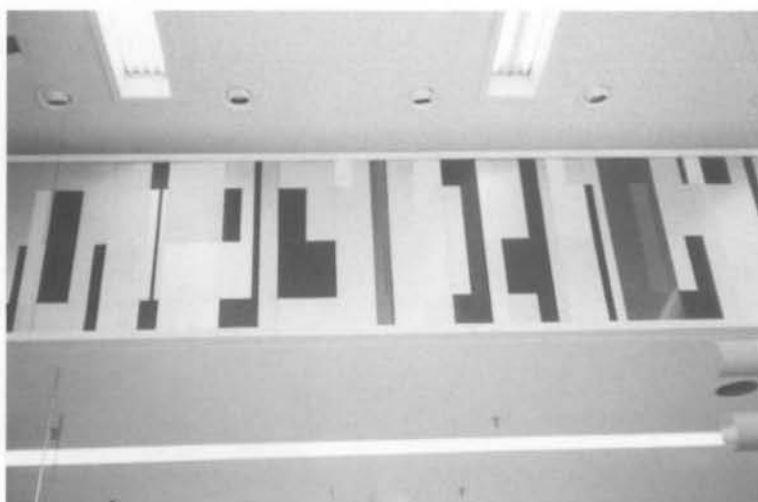


fig. 1 Anonyme, murale du supermarché Steinberg (détail), 1958, métal peint. 1955 Sainte-Catherine Est, Montréal. Eliasoph et Berkowitz, architectes. (Photo: Danielle Doucet)

Dans le domaine de l'alimentation, huit œuvres murales prenaient place sur autant de supermarchés Steinberg. La compagnie Steinberg a encouragé l'innovation artistique en concordance avec son développement économique avant-gardiste. En effet, alors que la majorité des points de vente appartenaient encore à de petits propriétaires indépendants, les magasins à succursales, dont la chaîne d'alimentation Steinberg était l'une des deux plus importantes, représentaient «la voie de l'avenir<sup>20</sup>». Parmi ces huit supermarchés Steinberg, quatre se situaient à Montréal et offraient des murales abstraites et géométriques à la vue de leurs clients. Ce sont des supermarchés des quartiers Hochelaga-Maisonneuve et Ahuntsic, ouverts en 1955, où Joseph Iliu a réalisé en façade des mosaïques de céramique. Il a ainsi proposé l'abstraction géométrique dans l'espace public au moment même où les premiers plasticiens apparaissaient sur la scène artistique montréalaise. D'ailleurs, signalons que le critique d'art et plasticien Rodolphe de Repentigny [un de ceux-là], écrivait à cette date que ces supermarchés Steinberg des rues Morgan et Saint-Laurent (coin Crémazie) correspondaient à sa conception de la murale comme «signe d'une ville». S'accordant avec «le caractère de la vie urbaine actuelle, c'est la peinture (*sic*) proprement abstraite, signale-t-il, dont les éléments sont de nature manifestement géométriques, qui [s'y] prête le mieux», ajoutant que dans ces mosaïques, «les carrés d'une même couleur ont des textures et des tonalités légèrement variées» afin d'éviter un effet trop massif<sup>21</sup>. Quant à l'œuvre en métal peint dont on ne connaît pas l'artiste et qui est située au-dessus des caisses enregistreuses d'un supermarché du quartier centre-sud, elle révèle la

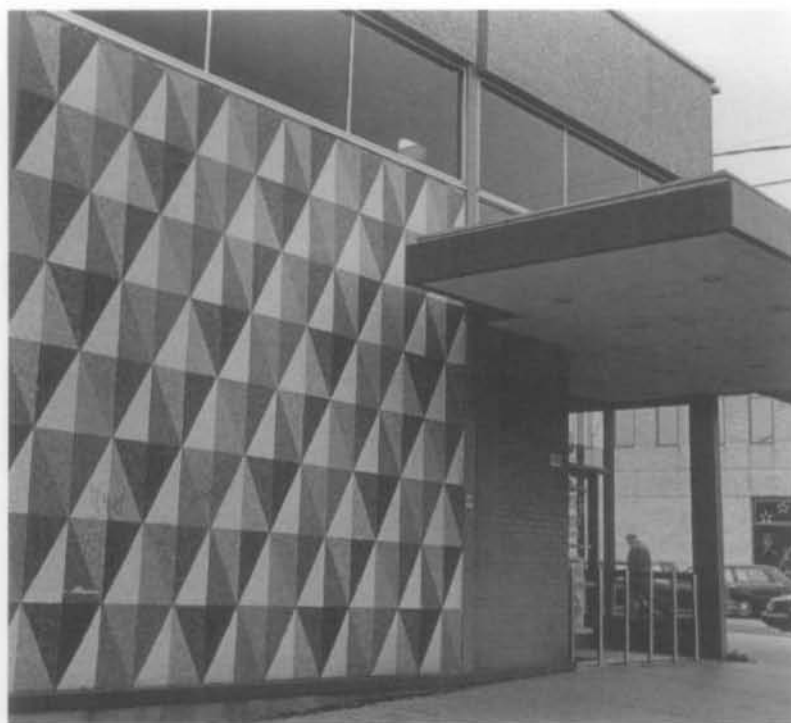


fig. 2 Anonyme, murale du supermarché Steinberg, c.1962, mosaïque de céramique. 5000 Beaubien, Montréal. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

présence, en 1958, d'une esthétique plasticienne radicale (fig.1). Celle-ci est marquée par l'organisation frontale et orthogonale de la surface, ainsi que par l'emploi des seules couleurs rouge, jaune, noir, gris et blanc au tracé nettement délimité. Ce courant, incarné par les seconds plasticiens en 1959, était donc déjà présent en art public à ce moment. S'ajoute à ces œuvres celle d'un supermarché du quartier Rosemont érigé avant 1962, qui égaie encore la façade avec sa mosaïque de céramique vivement colorée (fig.2). Trois autres supermarchés se trouvaient en banlieue: un à LaSalle, où Sarah Jackson (1957) a exécuté la sculpture murale extérieure en fibre de verre *Family Group*, et deux à Côte Saint-Luc, dont un supermarché où l'on trouve une œuvre de Joseph Iliu (c.1959) et un autre situé au centre commercial Côte Saint-Luc, qui comporte une mosaïque de céramique en façade (c.1961). En Estrie, un supermarché sherbrookoïse comprenait, vers 1955, une murale extérieure abstraite et géométrique. Ces édifices témoignent de l'expansion fulgurante de la chaîne de supermarchés Steinberg au Québec<sup>22</sup>. L'architecture de ces supermarchés reprend la silhouette basse et largement ouverte vers

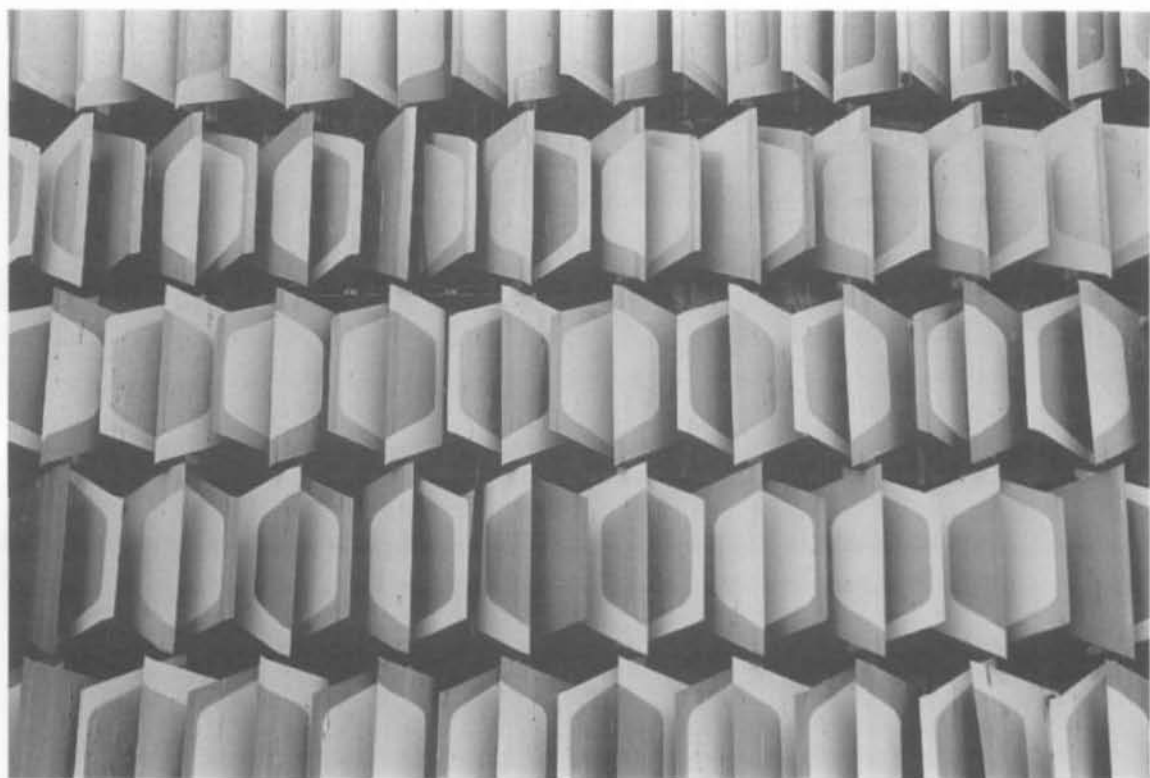


fig. 3 Norman Slater, murale Est du grand magasin Morgan au centre commercial Rockland (détail), 1959, relief d'aluminium anodisé et émail blanc, 7 x 15 m. 2305 Rockland, Ville Mont-Royal. Martin et Prus, architectes. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

l'extérieur du nouveau modèle architectural, où les denrées étaient offertes sur une très grande superficie et où l'ajout d'un stationnement facilitait l'accès<sup>23</sup>. Ces bâtiments présentent également les caractéristiques spécifiques aux supermarchés Steinberg définies par l'architecte Gilles Prud'homme: une identité propre à chaque succursale et une vision moderne unique reconnaissable à travers la chaîne par l'emploi de transparences et par l'autonomie des éléments constructifs<sup>24</sup>.

Dans le domaine de la vente de vêtements et de chaussures, également florissant à l'époque, deux grands magasins situés dans des centres commerciaux de la banlieue proposaient des murales. Woodward-Steinberg<sup>25</sup> (1961), au centre commercial de Greenfield Park, comptait une œuvre intérieure, alors que chez Morgan (1959), au centre commercial Rockland à Ville Mont-Royal, comportait, à chaque extrémité, un relief extérieur de Norman Slater. Ces reliefs d'aluminium anodisé

de Slater correspondent à l'esthétique plasticienne par la répétition d'un motif géométrique ordonné horizontalement et par l'emploi des seules couleurs or, argent et blanc (fig.3). On pouvait aussi voir, en vitrine d'une des arcades du centre commercial Rockland, une œuvre en fibre de verre colorée de Jean-Paul Mousseau. Les entreprises Steinberg et Morgan poursuivaient donc leur expansion en marquant de murales modernes certaines de leurs nouvelles succursales. Selon Bergeron, ces chaînes de magasins Morgan et Steinberg étaient parmi les premiers promoteurs des centres commerciaux: leurs «magasins constituaient immanquablement les deux pôles [des] premiers centres car [...] il est essentiel au bon fonctionnement d'un centre commercial qu'il soit encadré par deux grands magasins qui entraînent les clients d'une extrémité à l'autre<sup>26</sup>». L'architecture du centre commercial Rockland, élaborée par les architectes Ian Martin et Victor Prus, est considérée par Bergeron et Prud'homme comme un modèle<sup>27</sup> et mérite qu'on s'y attarde. En 1959, Ian Martin parle ainsi de la fonction sociale du bâtiment: «le centre d'achat doit avoir une signification sociale et psychologique dans la vie de la communauté<sup>28</sup>», et il ajoute:

Quant aux qualités architecturales<sup>29</sup>, pour conserver un caractère gai, stimulant et provoquant, nous avons utilisé l'éclairage incandescent, la couleur pure, des matériaux comme le plastique translucide des marquises et la brique émaillée. Pour maintenir les valeurs humaines dans un climat émotionnel sympathique, nous avons utilisé des matériaux essentiellement simples, tel que (*sic*) la brique, l'acier, les surfaces de bois naturel, les pavages avec agrégats apparents. Pour la dignité, nous avons exercé un contrôle rigoureux sur les enseignes, chaque devanture étant soumise à une ordonnance d'ensemble. Pour appuyer l'aspect civique, nous avons fait appel à la sculpture et à l'architecture paysagiste, nous avons ajouté des fontaines et avons poussé la minutie du détail jusqu'à dessiner l'ameublement de la rue et la typographie extérieure.

Mais ce n'était là qu'éléments secondaires. Le plus important était de créer un groupe d'édifices [...] reliés entre eux [...] à échelle humaine, et disposés de façon à ménager une suite de jardins individuels et de promenades, qui fussent parties d'un tout, tout en étant individuellement distincts [...]. Il ne devait exister aucune barrière physique entre l'un ou l'autre commerce et pourtant l'on devait se rendre compte du caractère particulier de chacun. Il ne devait y avoir aucune perspective ouverte, sans fond de scène. On devait y éprouver cette sensation d'espace clos et bien défini qui donnait à l'ancienne place publique son aspect rassurant et en faisait non seulement un endroit géographique et commercial important mais le cadre même de la vie citadine, un endroit où le citoyen était content et heureux de se retrouver<sup>30</sup>.

Cette vision idyllique exprime le désir de ces créateurs d'architecture moderne d'humaniser la rigueur fonctionnaliste. En cela, ils s'accordent avec leurs pairs

canadiens qui, selon l'historien de l'architecture Alan Gowans, recherchaient un nouveau sens de l'espace et de la lumière et redonnaient place aux valeurs humaines et culturelles<sup>31</sup>. Soulignons enfin qu'à Montréal, Mario Merola a réalisé, en 1959, une murale en mosaïque de céramique abstraite géométrique au centre commercial Maisonneuve, que Gordon Webber en a conçu une en mosaïque de verre au centre commercial Notre-Dame, en 1960, et que des reliefs abstraits en métal exécutés par Joseph Iliu ont orné quelques autres centres commerciaux vers 1962.

Les domaines de la vente de matériaux de construction et de produits du tabac ont, eux aussi, contribué à l'insertion de murales dans des édifices montréalais modernes. Joseph Iliu a intégré, en 1958, une œuvre abstraite extérieure en mosaïque de céramique à l'atelier World Mosaic et une seconde en mosaïque de matériaux divers à l'intérieur. Cette entreprise importait d'ailleurs, selon l'artiste Mario Merola, «des matériaux de revêtement italiens très intéressants: de la céramique, de la mosaïque de verre, des éléments modulaires; des choses standard mais qui étaient fines et belles<sup>32</sup>». Ce commerce de la rue Saint-Laurent reprend le modèle de la maison de banlieue, le *bungalow*, avec une petite porte d'entrée et une porte de garage en façade. Gordon Webber, quant à lui, a conçu une murale en plastique à la cafétéria de la United Cigar Stores en 1962.

Le secteur tertiaire des services personnels et professionnels a souscrit, lui aussi, à l'intégration d'œuvres murales. La demande de services personnels s'est intensifiée surtout dans l'hôtellerie et la restauration, qui dominaient le secteur<sup>33</sup>. C'est précisément dans ce type de services qu'au moins dix propriétaires de bars, de restaurants ou d'hôtels ont «décoré» leur établissement de murales. Certaines de celles-ci occupaient des immeubles du centre-ville de Montréal. C'était le cas d'œuvres abstraites géométriques, comme celle de la taverne St-Régis (c.1951) avec ses formes lumineuses et ses reliefs aux couleurs primaires et secondaires saturées, celle en tuiles de céramique du restaurant Coffee House de l'hôtel Le Reine Élisabeth (1957), exécutée par Claude Vermette, ainsi que la peinture murale du bar Le Pompon Rouge de l'hôtel Windsor (1958) et la mosaïque de verre du restaurant Cosy (1959), réalisées toutes deux par Mario Merola. On pouvait également voir des tuiles d'ardoises gravées par Adrien Vilandré en façade du restaurant Pam-Pam (c.1957) et une murale en carreaux de céramique de Jordi Bonet à l'intérieur de l'hôtel Sheraton-Mount Royal (1962). D'autres œuvres étaient plutôt situées dans des restaurants en banlieue, telles les peintures murales et mosaïques abstraites de Giuseppe Fiore à Dorval et à l'île Bizard en 1962. À Québec, Paul Lacroix a orné la façade de l'immeuble LaFayette (1960) d'un ensemble de quatre surfaces de mosaïque de céramique aux formes géométriques irrégulières de couleur bleu foncé sur fond blanc (fig.4). Celles-ci contrastent fortement avec les surfaces orange de cet édifice surnommé le *Big Orange*<sup>34</sup>. Cet artiste a également conçu la murale du bar à l'intérieur de l'immeuble. Exceptionnellement, plusieurs de ces œuvres murales s'inscrivent dans le cadre



fig. 4 Paul Lacroix, murale de l'immeuble LaFayette, 1960, mosaïque de céramique. 585-587 boul. Charest Est, Québec. André Robitaille, architecte. (Photo: Danielle Doucet)

d'une nouvelle «décoration» intérieure ou extérieure, comme on disait à l'époque, d'un bâtiment existant. Toutefois, les nouvelles constructions, telles l'hôtel Le Reine Élisabeth et l'immeuble LaFayette, présentent un vocabulaire architectural moderne.

Le secteur des services professionnels aux entreprises, qui augmentait et se diversifiait<sup>35</sup>, a aussi favorisé l'œuvre murale, puisque, dans l'état actuel de la recherche, on en compte dans dix nouveaux immeubles, tous localisés dans la grande région montréalaise. Ceci coïncide avec la tertiarisation accrue de l'économie à l'époque. Certains professionnels, tels des architectes, travaillaient dans de petits bâtiments. C'était le cas de Charles-Émile Charbonneau, à Saint-Bruno, qui a engagé Mario Merola, en 1961, pour exécuter une mosaïque de céramique à l'extérieur de son bureau d'architecte. D'autres professionnels ont plutôt installé leur lieu de travail dans de grands immeubles de bureaux fonctionnels et modernes, où prenaient place des murales modernes. À Montréal, j'ai répertorié l'immeuble de bureaux Professional Arts Building, dont les mosaïques de céramique de Joseph Iliu en façade, et plus encore dans le hall d'entrée (fig.5), témoignent, une fois de plus, de la présence de l'abstraction géométrique dans

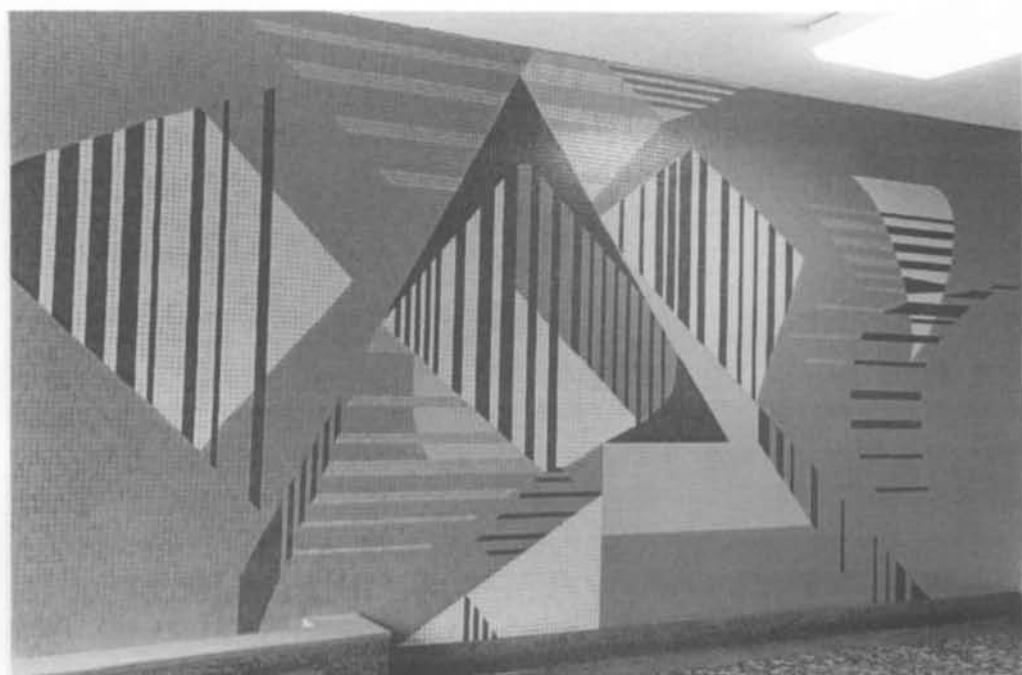


fig. 5 Joseph Iliu, murale du hall d'entrée du Professional Arts Building, 1955, mosaïque de céramique. 5890 Monkland, Montréal. De Belle et White, architectes. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

l'environnement architectural dès 1955, ainsi que l'immeuble Peel Centre (1957), avec le relief abstrait en cuivre et laiton d'Iliu, et l'immeuble Air Liquide (1959), avec la mosaïque de verre de Mario Merola. À Westmount, l'immeuble Madikap (1960) accueille, en façade, la murale abstraite en tuiles de céramique de Claude Vermette. De plus, à Montréal, la sculpture murale figurative en bois *Façade* d'Anne Kahane, installée dans le hall d'entrée d'un immeuble de la rue Victoria (1956), accroche encore aujourd'hui le regard. De même, la mosaïque de céramique d'Alfred Pellan *Le temps*, dans le hall d'entrée de l'immeuble City Centre (1957), rend compte, elle aussi, d'une vision singulière et moderne de la figuration. Ces immeubles participent, d'une façon ou d'une autre, au renouveau de l'architecture commerciale. Mentionnons par exemple, que l'architecte Charles-Émile Charbonneau a construit son bureau en banlieue selon le modèle typique du *bungalow* et que les immeubles de bureaux signalés sont de hauts volumes rectangulaires de quatre à douze étages comportant une fenestration standardisée.

La finance et l'assurance, qui connaissaient « la plus forte hausse de la valeur

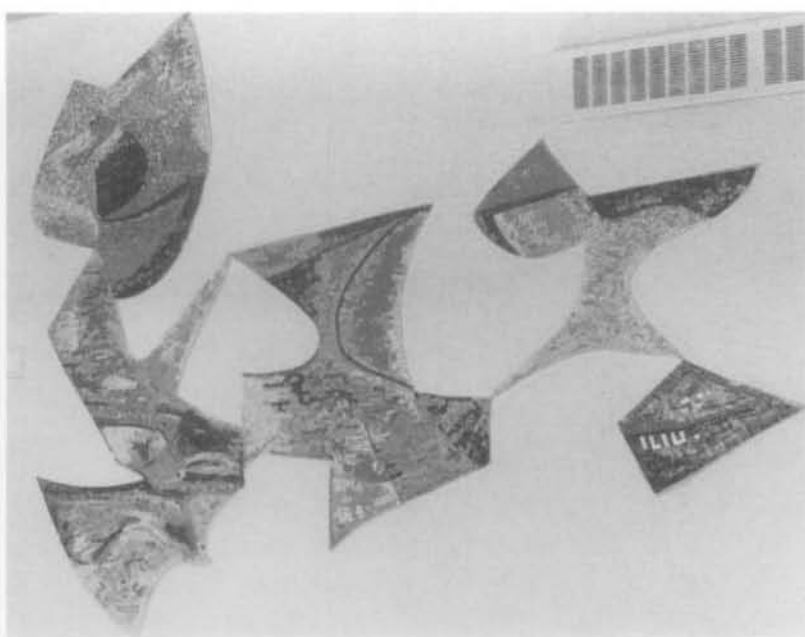


fig. 6 Joseph Iliu, murale de l'immeuble résidentiel Le Blueridge Plaza (détail), c.1958, mosaïque de céramique. 4125 Blueridge Crescent, Montréal. William J. Rosenberg, architecte. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

de la production<sup>36</sup> du tertiaire à la fin des années cinquante, générèrent également la production d'œuvres murales. Dans le secteur des activités financières, le réseau coopératif des caisses a adhéré à l'art moderne, lors de l'érection d'au moins deux caisses populaires et d'une caisse «syndicale». Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette ont réalisé une murale abstraite en carreaux de céramique dans le hall d'entrée de l'Union régionale des caisses populaires du Lac St-Jean (1958), à Saint-Jérôme de Métabetchouan. Joseph Iliu, quant à lui, a œuvré à la caisse populaire St-Zotique (c.1959) à Montréal. Pour sa part, Maurice Savoie a intégré une murale abstraite en briques naturelles et en briques émaillées bleues ainsi qu'un plancher de couleurs concordantes, au hall d'entrée de la caisse d'économie des employés d'avionnerie de Canadair (1959) à Ville Saint-Laurent. La conception de ces nouveaux édifices bancaires troque la monumentalité pour l'accessibilité, au moyen d'une entrée au niveau de la rue et de l'emploi de grandes parois de verre qui permettent de voir à l'intérieur<sup>37</sup>. Cela accentue, de plus, la visibilité des murales. Au sein du réseau des banques, le siège social de l'importante Banque canadienne impériale de commerce<sup>38</sup>, érigé au centre-ville de Montréal en 1962, exposait un

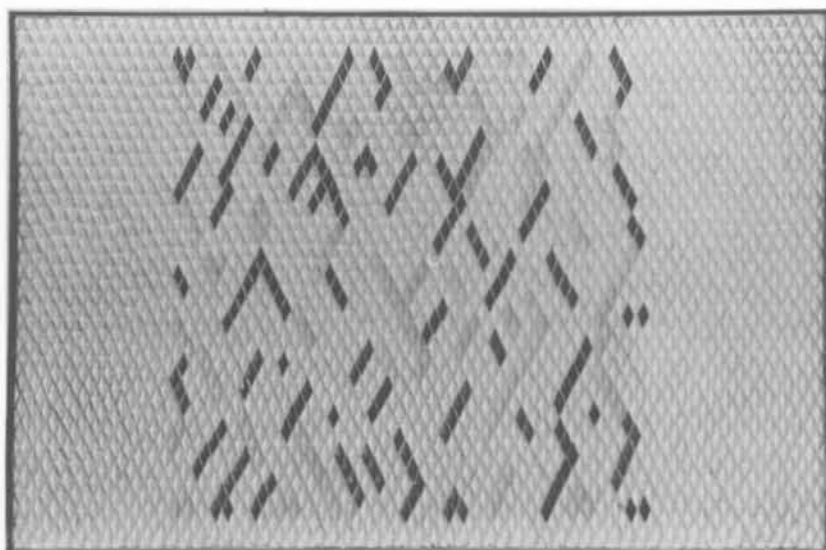


fig. 7 Anonyme, murale d'un immeuble résidentiel, c.1962, mosaïque de céramique en relief. 30 Stanton, Westmount. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

relief de laiton de Joseph Iliu et une mosaïque de verre de Sydney H. Watson. Avec ses quarante-trois étages, cet édifice est un des trois premiers gratte-ciel construits à Montréal en 1962. Malgré son impressionnante verticalité, on y accède aussi directement de la rue. Le mur rideau en verre allège l'édifice, alors que les pierres dans le bas «révèlent encore une certaine intervention manuelle dans un type de bâtiment hautement industrialisé et standardisé<sup>39</sup>». Dans le secteur de l'assurance, la construction à Québec du siège social de la compagnie Les Prévoyants du Canada, en 1958, a donné lieu à la réalisation, dans le hall d'entrée, d'une peinture murale figurative par Paul Lacroix.

Le contexte économique a aussi stimulé l'investissement dans des immeubles résidentiels à Montréal. Certains intègrent encore aujourd'hui des œuvres murales datant de cette époque comme les reliefs en brique et ciment de Charles Daudelin à l'extérieur d'un immeuble du chemin de la Côte Saint-Luc (1950), la mosaïque de céramique de Louis Archambault en façade du Fourwinds (c.1955) et celle, multicolore et aux formes irrégulières, de Joseph Iliu qui parcourt le hall d'entrée (fig.6) du Blueridge Plaza (c.1958). À Westmount, on retrouve une mosaïque extérieure en céramique dont les modules en relief rouges, jaunes, noirs et surtout blancs (fig.7) s'harmonisent avec le marbre d'un immeu-

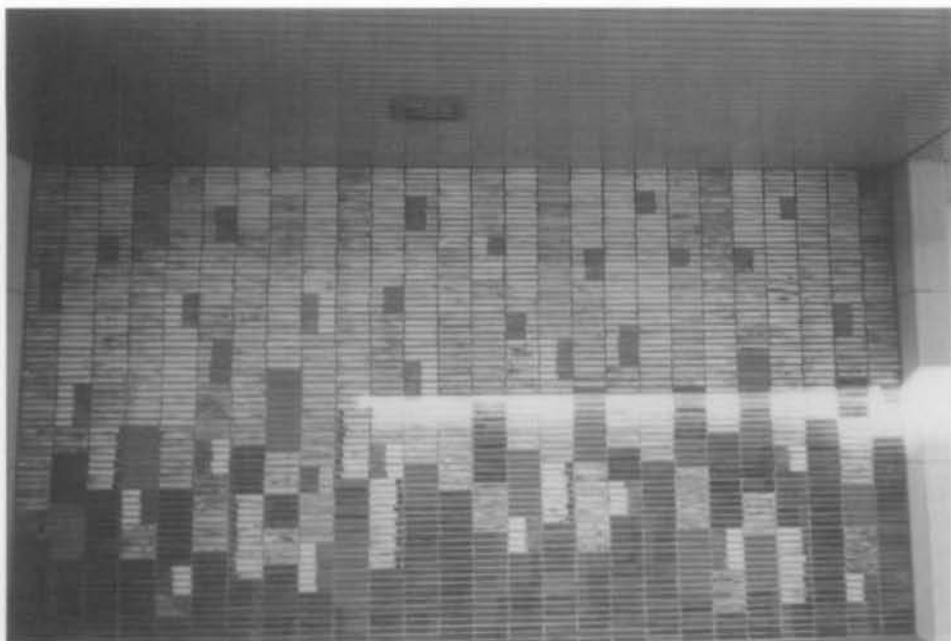


fig. 8 Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette, murale de l'aéroport international de Montréal (côté gauche), 1960, tuiles de céramique, 3 x 6 m. Dorval. Illsley, Templeton et Archibald, Larose et Larose, architectes. (Photo: Danielle Doucet)

ble de la rue Stanton (c.1962). À l'intérieur, deux autres murales ornent le hall d'entrée.

Des entreprises privées et des institutions publiques fédérales et provinciales du secteur tertiaire du transport, des communications et de la distribution ont participé, elles aussi, à la mise en place d'œuvres murales. Après la guerre, dans le transport, c'est l'aviation civile qui a connu les avancées technologiques les plus importantes. Les liaisons régulières nationales et internationales se sont alors multipliées<sup>40</sup>. En ce sens, la construction de l'aéroport international de Montréal, en banlieue, à Dorval, en 1960, affirmait la vocation internationale de Montréal. Les concepteurs de cet édifice public fédéral y ont fort bien associé la géométrie, la fonctionnalité et l'accessibilité, car les divers espaces de l'aéroport s'organisent, selon leur fonction, en rectangles asymétriques, alors que l'entrée basse et les vastes aires d'accueil le rendent invitant. À cet effet, les architectes ont favorisé l'intégration de surfaces extérieures abstraites en céramique réalisées par Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette de part et d'autre de l'entrée principale (fig.8). Les modules rectangulaires rouges, noirs et blancs y sont agencés en bandes verticales, mais le dynamisme des couleurs perturbe l'orthogonalité. En outre, la tapisserie murale *Icare* de Micheline Beauchemin décorait le salon VIP.

De plus, au moins une institution publique et quatre entreprises de communication ont soutenu le courant des murales. Dans le domaine de l'imprimé, l'entrée du bureau de poste (fédéral), à Ville Mont-Royal, comprend, depuis 1955, un relief en brique, la façade de l'imprimerie Drummond Business Forms Ltd. à Drummondville (c.1959) inclut une murale en porcelaine émaillée de Pierre Clerk et le journal *The Montreal Star* (1961) compte une œuvre en fibre de verre de Jean-Paul Mousseau. Dans le domaine de la téléphonie, la compagnie Northern (c.1959), à Montréal, a accepté un relief en laiton de Joseph Iliu dans son hall d'entrée, alors que Bell Téléphone fournissait par deux fois l'occasion à Art Price de créer des sculptures murales, lors de la construction d'immeubles à Chicoutimi (1959, *Sound Communication Symbol* ou *Symbol of Sound Travel*) et à Saint-Lambert (c.1962). En façade de ce dernier, Price a réalisé le triptyque abstrait en aluminium *Sound Symbols*, ou *Sound Pods*. La modernité de cette œuvre s'accorde avec celle du bâtiment de banlieue qui est bas et sans ostentation, contrairement aux immeubles construits auparavant par Bell; pensons au siège social situé sur la Côte du Beaver Hall à Montréal. Signalons également que, dans le secteur de la distribution, la municipalité de Lachute a accueilli des reliefs de béton exécutés par Charles Daudelin sur le toit jardin de son usine de filtration en 1962.

Le secteur public québécois, financé en tout ou en partie par le gouvernement provincial, s'avère aussi un promoteur important de la murale moderne au Québec durant cette période. En effet, des œuvres murales publiques non commémoratives ont pris place dans tous les secteurs d'activité du grand secteur tertiaire de l'administration publique québécoise, alors en croissance. On en retrouve surtout dans le secteur de l'éducation, au sein d'écoles primaires et secondaires, ainsi que dans le secteur des activités sportives et culturelles, au sein de centres de loisirs. Ces œuvres sont situées dans les lieux emblématiques du développement social de l'époque et dans des édifices dont l'architecture relève du mouvement moderne. Dans une moindre mesure, on compte aussi des murales dans le secteur de l'administration municipale et dans le réseau hospitalier. De plus, on trouve des œuvres murales tant dans le secteur public francophone qu'anglophone. Les historiens signalent que l'Église catholique conservait alors la main haute sur l'éducation, la santé et les services sociaux destinés aux francophones, mais que, malgré son «apparent triomphalisme», on assistait à une laïcisation grandissante de ces activités. Les anglophones, quant à eux, disposaient de leur propre réseau d'écoles, d'hôpitaux, de services sociaux et d'institutions culturelles<sup>41</sup>.

Ma recherche révèle que la construction de la majorité des immeubles qui intègrent les œuvres murales a été décidée sous l'ère duplessiste. En fait, lors du décès de Maurice Duplessis, des murales occupaient déjà les murs de plusieurs bâtiments. Quant aux immeubles érigés entre 1960 et 1961 qui proposent des murales, ils ont aussi été planifiés sous Duplessis, car il se passait au moins deux ans, et même souvent plus, entre la décision de construire un bâtiment et sa réali-

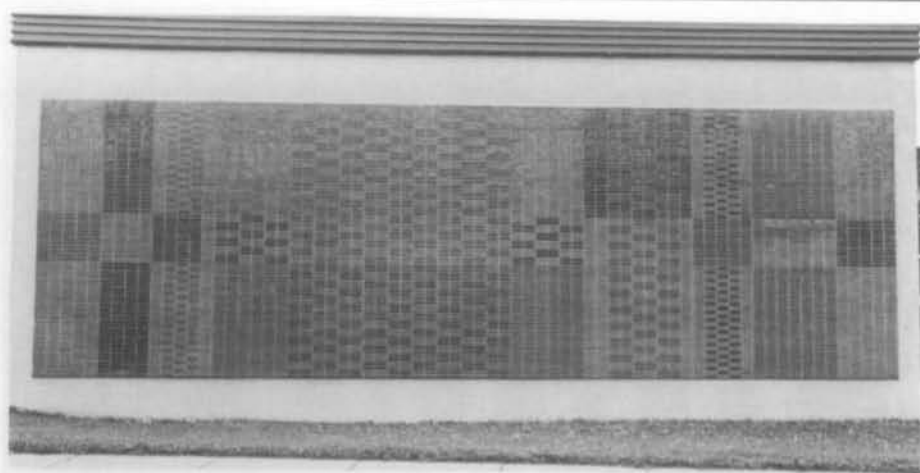


fig. 9 Gordon Webber, murale de l'école Saint-Bernardin, 1958, brique. 7900, 8e avenue, Saint- Michel (Montréal). Louis J. LaPierre, architecte. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

sation. De sorte qu'en 1961, au moins une quarantaine de murales ont émergé sur une trentaine d'immeubles autorisés au moment où sévissait encore le régime duplessiste et où n'existait aucune législation en matière d'art public. Cela suggère que la majorité des œuvres murales du secteur public étaient une manifestation du projet de modernisation de la société québécoise déjà amorcé sous Duplessis, donc avant l'arrivée au pouvoir de Jean Lesage en 1960 et le début de la Révolution tranquille.

Le secteur de l'éducation comprend des œuvres murales dans l'ensemble du réseau scolaire: de l'enseignement primaire à universitaire, en passant par l'enseignement secondaire et collégial ainsi que technique et professionnel. *L'enseignement primaire* s'est développé plus fortement que les autres secteurs de l'éducation au cours des années cinquante, afin de répondre au besoin pressant d'éducation des enfants du *baby boom*. C'est précisément un des secteurs où l'on trouve le plus d'œuvres murales. Il y en a au moins quinze dans treize nouvelles écoles primaires, majoritairement en banlieue. Plusieurs artistes ont réalisé des murales dans ces écoles primaires de la grande région montréalaise. Parmi eux, soulignons l'apport exceptionnel de Mario Merola qui en a créé pas moins de cinq. En effet, il a peint à l'acrylique des abstractions géométriques très colorées à l'intérieur des écoles Louis-Hippolyte Lafontaine à Boucherville (1960) et Saint-Vincent à Saint-Césaire (1961), ainsi qu'à l'extérieur des écoles Otterburn Park (1961) à Otterburn Park et Marie-Victorin à Varennes (1961). De plus, il a exécuté une œuvre géométrique en mosaïque de verre aux couleurs vives à l'entrée de



fig. 10 Anonyme, murale de l'école Côte Saint-Luc, 1958, mosaïque de céramique. 7450 Côte Saint-Luc, Côte Saint-Luc. Dufresne et Boulva, architectes. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

l'école Saint-Barthélemy à Montréal (1962). Joseph Iliu, quant à lui, a travaillé sur les murs d'écoles situées à Westmount (1956), Montréal (1959) et Laval-des-Rapides (c.1959). Gordon Webber, pour sa part, a conçu une murale en brique (fig.9) à l'extérieur de l'école Saint-Bernardin à Ville Saint-Michel (1958). L'organisation orthogonale des briques beiges, brunes et rouges par Webber témoigne de la présence, dès 1958, d'une esthétique plasticienne intégrée à un bâtiment scolaire au parti architectural résolument moderne. L'architecte de cet édifice, Louis J. LaPierre, était alors un ancien élève de Webber, qui enseignait le design à l'École d'architecture de l'université McGill<sup>42</sup> où, rappelons-le, l'esprit du Bauhaus était à l'honneur. Webber avait d'ailleurs été formé à Chicago auprès d'un des piliers du Bauhaus en exil Lazlo Moholy-Nagy<sup>43</sup>. D'autres artistes ont aussi marqué d'abstractions géométriques les murs d'écoles à Côte Saint-Luc, dont celle en tuiles de céramique, à l'extérieur, et celle, peinte à l'intérieur, de l'école Edinburg en 1959, de même que celle en mosaïque de céramique à l'extérieur de l'école Côte Saint-Luc en 1958 (fig.10). Les formes carrées et rectangulaires de cette dernière, où dominent le rouge, le jaune et l'orange sur le fond beige, rendent également compte d'une esthétique plasticienne radicale qui s'instaure, à l'époque, en art public comme en peinture. En région, Armand Vaillancourt et Claude Vermette ont respectivement installé un claustra en bois et une surface de tuiles de céramique, tous deux abstraits, à l'école Quen à l'Isle-Maligne au Saguenay-Lac-Saint-Jean (1959). Jordi Bonet, quant à lui, a intégré une œuvre

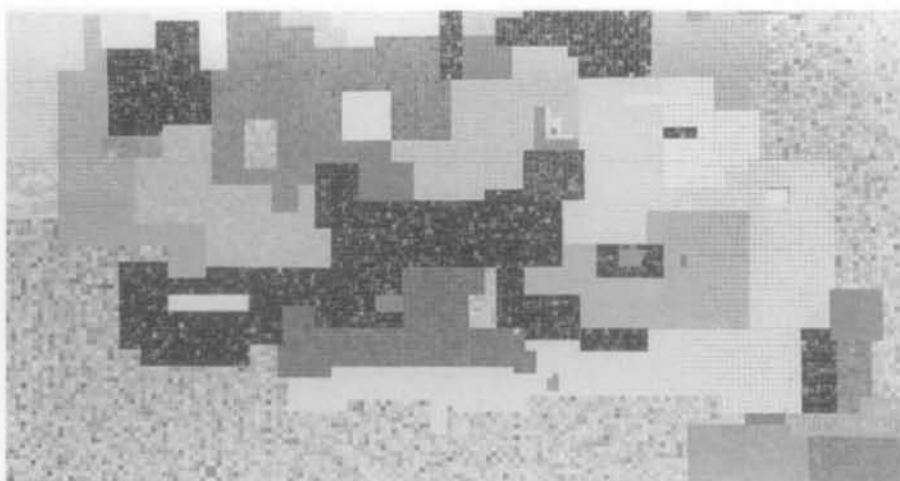


fig. 11 Joseph Iliu, murale du collège Cardinal Newman (détail), 1957, mosaïque de céramique. 4835 Christophe Colomb, Montréal. Jolicoeur et Ouellette, architectes. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

figurative en carreaux de céramique à l'école Marymount à Sherbrooke (1961).

Ces écoles primaires d'au plus deux étages souscrivent aux nouvelles caractéristiques du bâtiment scolaire établies non seulement par des architectes, mais aussi par des urbanistes, des pédagogues et des psychologues, soit: une école de petites dimensions, d'au plus un étage au-dessus du rez-de-chaussée, pour éviter les accidents, située près du lieu de résidence et entourée de grandes étendues de terrain pour les jeux et les sports<sup>44</sup>. Signalons que l'école Côte Saint-Luc, par exemple, correspond fort bien à ce modèle avec, en plus, une entrée principale basse qui s'apparente à celle d'une maison de banlieue, la rendant ainsi familière à la population enfantine.

L'enseignement secondaire et collégial, quant à lui, a beaucoup progressé lorsque les enfants du *baby boom* entreprirent leurs études secondaires. Ce secteur soutenait alors grandement le courant des œuvres murales, car on y dénombre au moins quinze œuvres réalisées dans onze collèges et écoles secondaires. À l'instar du primaire, il est un des secteurs d'activité où il y a le plus de murales. Les collèges classiques privés, surtout masculins et gérés par le clergé, se multipliaient à l'époque. Toutefois, les œuvres murales identifiées s'inscrivaient au sein de nouvelles constructions annexées à d'anciens collèges, telles la chapelle ajoutée au Petit séminaire de Chicoutimi, où Claude Vermette a recouvert l'abside et l'immense voûte de tuiles de céramique, en 1954, et la chapelle du séminaire de Joliette, pour laquelle Jean-Paul Mousseau a conçu un vitrail en verre coloré, en 1959. De plus, l'in-

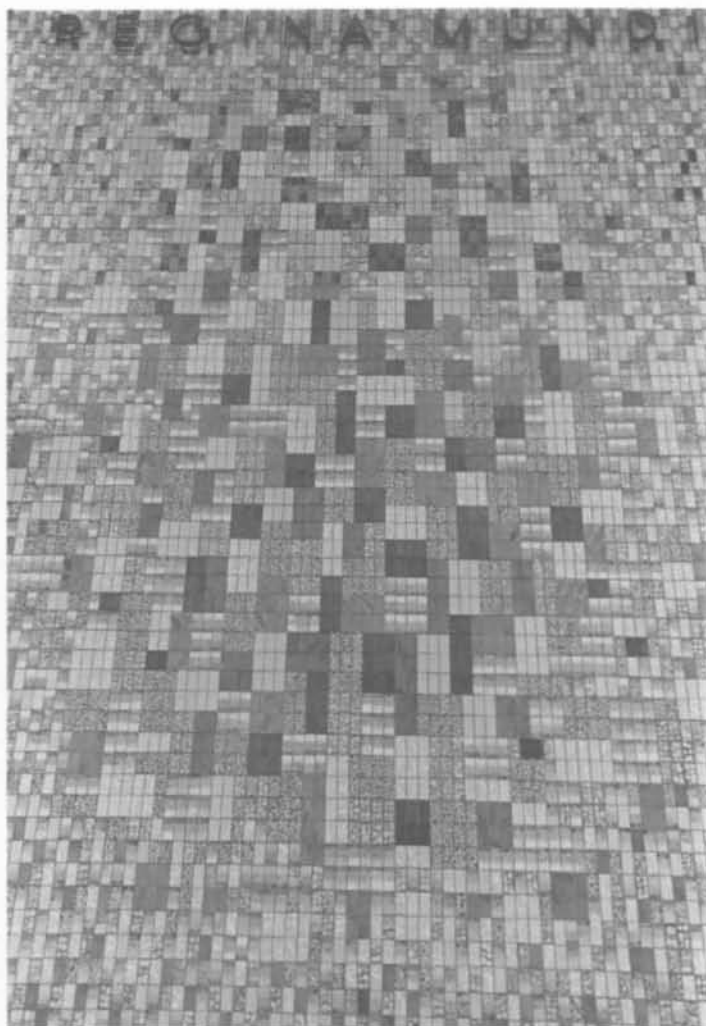


fig. 12 Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette, murale de l'école secondaire Regina Mundi, 1959, tuiles de céramique, 7 x 7 m. 1050 boul. Côte Vertu, Saint-Laurent. Dufresne et Boulva, architectes. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

térêt croissant pour le sport et la culture se manifestait également dans les collèges, où les frères se préoccupaient de plus en plus d'organiser ce type d'activités. À Montréal, cela a donné lieu à l'ajout d'un gymnase au collège Cardinal Newman (1957), en façade duquel Joseph Iliu a réalisé une mosaïque de céramique abstraite aux formes rectangulaires et aux nombreuses couleurs saturées (fig.11). Cette géométrisation formelle concorde avec celle du nouveau bâtiment. De même, au collège Notre-Dame (1958), Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette ont exécuté

une murale abstraite en carreaux de céramique aux formes orthogonales et aux couleurs primaires vives pour l'extérieur du nouveau centre de loisirs. Mousseau y a aussi réalisé un relief en blocs de ciment pour l'intérieur. En autorisant ces équipements, les religieux des collèges Cardinal Newman et Notre-Dame ont adhéré à l'architecture moderne, malgré le fort contraste visuel créé. En effet, les nouvelles sections très géométriques, plus basses et qui proposent un mur rideau en façade divisent l'ensemble plus qu'elles ne l'unifient. Cette avancée architecturale audacieuse se révèle toutefois plus intégrée au séminaire de Saint-Jean-sur-Richelieu (1961), où la hauteur du nouvel auditorium reprend celle de l'édifice existant. Pour l'occasion, Maurice Lemieux a imaginé une sculpture murale extérieure en acier de couleur cuivre qui s'harmonise avec les pierres en façade et aux grandes formes courbes qui animent la surface. Ces collèges classiques, qui refusaient de s'intégrer au système public, se sont regroupés au sein de la Fédération des collèges classiques, pour laquelle ils ont fait ériger un immeuble à Montréal, en 1962<sup>45</sup>, qui comprenait une œuvre en fibre de verre colorée de Mousseau.

Notons au passage que des communautés religieuses ont aussi donné leur aval à des murales abstraites dans leur résidence ou leur lieu de culte, comme la mosaïque *Saint Dominique vendant ses livres pour nourrir les pauvres* d'André Garant, dans le réfectoire de la Maison Montmorency de l'ordre des dominicains (1958) à Courville près de Québec<sup>46</sup>, le relief en laiton de Joseph Iliu en façade du temple juif Emanu-El Beth Sholom (1959) à Westmount et les claustras d'Yves Trudeau dans les chapelles de la Maison provinciale des Frères du Sacré-Coeur (1961), à Arthabaska, et des Soeurs Servites de Marie (1962) à Sherbrooke.

À l'opposé des collèges classiques, toutes les écoles secondaires qui incluent des œuvres murales étaient de nouveaux bâtiments. Cela s'explique, notamment, par le fait qu'à partir de 1956, le réseau public a instauré un cours secondaire avec les voies scientifique, commerciale et classique, qui a nécessité la construction d'immeubles<sup>47</sup>. Dans ces écoles secondaires modernes de deux ou trois étages, on peut encore voir de la mosaïque de céramique à l'intérieur du Outremont High School (1956), de même qu'en façade et à l'intérieur du Dunton High School à Montréal (1960), ainsi qu'un claustra en relief métallique à l'école Eulalie-Durocher (1961). De plus, l'agencement abstrait de tuiles de céramique rouges et jaunes par Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette (1959), à l'extérieur de l'école secondaire Regina Mundi à Ville Saint-Laurent, concorde avec l'esthétique géométrisante des architectes qui se manifeste avec éloquence dans la conception de l'entrée (fig.12). À Chicoutimi, Yvan Landry et Paulin Lessard ont exécuté, quant à eux, des abstractions géométriques extérieure et intérieure en céramique à l'école Dominique-Racine (1961).

Pour sa part, l'*enseignement technique et professionnel* a crû surtout grâce au secteur privé, bien que le réseau public d'enseignement technique et profession-



fig. 13 Joseph Iliu, murale de l'École des métiers de l'automobile de Montréal (détail), 1956, mosaïque de céramique. 3744 Saint-Denis, Montréal. Lapointe et Tremblay, architectes. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

nel, géré par le ministère de la Jeunesse et du Bien-être social, ait été lui aussi en expansion. Au moins deux artistes ont intégré des œuvres murales dans des écoles de métier. Ainsi, en 1956, Joseph Iliu a réalisé une mosaïque de céramique abstraite en façade de l'École des métiers de l'automobile de Montréal (fig.13). Cette école faisait partie, chose rare, du réseau public. Les professeurs y formaient la main-d'œuvre nécessaire à l'entretien de l'automobile qui était le moyen de transport marquant de la décennie<sup>48</sup>. L'œuvre d'Iliu se compose de formes géométriques de couleur turquoise, rose, orange, blanc, gris et noir qui organisent un espace dynamique connotant le mouvement de cet univers de la machine. Le turquoise dans l'œuvre rappelle celui de la fenestration et contribue à unifier le haut et le bas de l'édifice. Cette mosaïque est peut-être une des murales des années cinquante les plus vues par les Montréalais, car elle se situe dans un quartier très fréquenté, au coin des rues Saint-Denis et des Pins. Enfin, en 1961, Jean-Paul Mousseau a installé un retable en fibre de verre colorée dans la chapelle de la Boy's Farm & Training School de Shawbridge.

Quant à l'enseignement universitaire, en progression, il a aussi concouru au cou-



fig. 14 Maurice Savoie, murale du Centre de loisirs M<sup>re</sup> Pigeon, 1959, brique, 6 x 18 m. 5550 Angers, Montréal. Louis J. LaPierre, architecte. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

rant muraliste. Parmi les six universités financées surtout par le secteur privé<sup>49</sup>, ce sont les nouveaux pavillons des universités Laval et de Sherbrooke qui comptaient des murales. On peut encore voir les reliefs en pierre de Paul Lacroix et la mosaïque d'André Garant en façade du pavillon de la faculté de médecine (1957) de l'université Laval à Sainte-Foy, de même que l'imposante surface en carreaux de céramique avec reliefs de Jordi Bonet sur le corps avant très sculptural du pavillon des sciences (1962). En 1961, à l'université de Sherbrooke, Yves Trudeau a inséré une œuvre en céramique dans la chapelle d'un pavillon. Ces édifices modernes avec leur entrée au niveau de la rue et leur fenestration standardisée ont été construits en périphérie des villes, ce qui permettait de constituer de vastes ensembles entourés d'espaces verts, nommés «cités universitaires<sup>50</sup>».

Le secteur des activités sportives et culturelles a contribué à l'émergence d'œuvres murales lors de la création d'au moins six équipements collectifs. À cet effet, des intérêts privés anglophones ont financé la construction de la bibliothèque du Fraser-Hickson Institute (1958) à Montréal, où Louis Archambault a marqué l'œuvre extérieure en carreaux de céramique de son esthétique figurative singulière. L'Église catholique, pour sa part, s'est impliquée plus avant dans le loisir et a adopté le concept moderne de centre de loisirs, qui connaissait alors une certaine vogue<sup>51</sup>. D'ailleurs, l'érection du centre de loisirs «paroissial» M<sup>re</sup> Pigeon (1959) à Montréal en témoigne de belle façon. Maurice Savoie y a conçu une

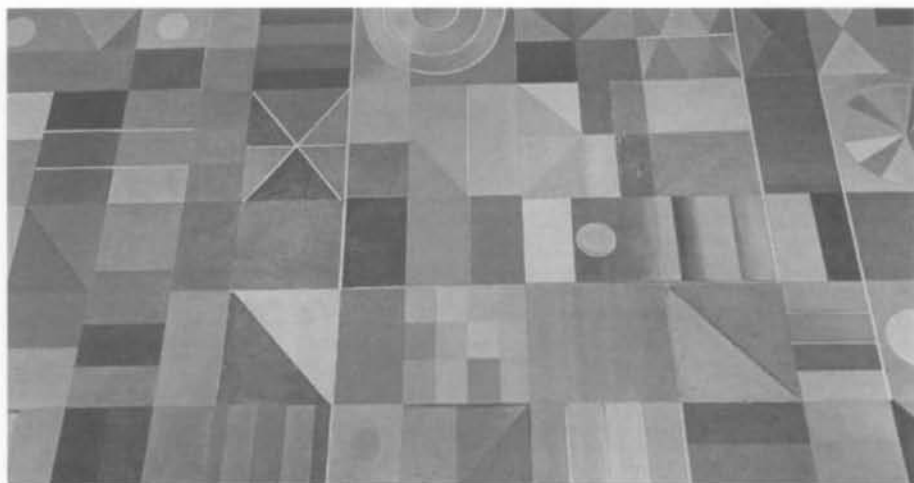


*fig. 15* Mario Merola, murale du Centre sportif Maisonneuve (détail), 1960, peinture acrylique sur béton et reliefs en creux, 3 x 12 m. 3000 Vau, Montréal. Paul Lambert, architecte. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)



*fig. 16* Maurice Savoie, murale extérieure du Centre récréatif Saint-Charles (détail), 1962, brique standard et estampée. 1055 Hibernia, Montréal. Louis J. LaPierre, architecte. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)



*fig. 17* Maurice Savoie,  
murale intérieure du  
Centre récréatif Saint-  
Charles (détail), 1962,  
bloc de béton estampé.  
1055 Hibernia, Montréal.  
Louis J. LaPierre, archi-  
tecte. (Photo: Claire  
Beaugrand-Champagne)

abstraction géométrique en briques beiges, brunes et rouges qu'on peut encore admirer en façade (fig.14). De plus, la Ville de Montréal a joué un rôle important dans ce secteur en construisant le pavillon restaurant du lac aux Castors sur le mont Royal (1958), que Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette ont ceinturé de surfaces de céramique, de même que le Centre sportif Maisonneuve (1960), où Mario Merola a peint une abstraction géométrique extrêmement colorée (fig.15), ainsi que le Centre récréatif Saint-Charles (1962), où Maurice Savoie a proposé, là aussi, des œuvres abstraites géométriques en brique et en béton (figs.16 et 17), tandis que Laure Major en concevait une en aluminium. Quant à la Ville de Sherbrooke, elle s'est équipée de la piscine extérieure À la Claire-Fontaine (1962), pour laquelle Yves Trudeau est intervenu en façade avec une abstraction lyrique en carreaux de céramique rouges, noirs et blancs. Là encore, les murales adoptent

un vocabulaire moderniste conforme à l'architecture moderne de ces bâtiments.

Des administrations municipales ont appuyé la réalisation de murales lors de l'érection de leur hôtel de ville. Ainsi, les nouveaux hôtels de ville de Waterloo (1960), de Greenfield Park (1961) et du Lac Mégantic (1962) donnaient respectivement à voir des mosaïques de céramique abstraites géométriques de Joseph Iliu, une abstraction géométrique peinte par Mario Merola et une murale en céramique d'Yves Trudeau. L'architecture moderne de ces édifice publics souscrit au nouveau modèle par leur accès facile pour le citoyen et leur hauteur réduite.

Les réseaux hospitaliers anglophone et francophone ont compté, eux aussi, des œuvres murales: l'Hôpital général de Montréal (1958) proposait une œuvre abstraite en fibre de verre colorée de Jean-Paul Mousseau et l'entrée de l'Hôpital Général LaSalle (1961), une murale abstraite en céramique de Maurice Lemieux.

En somme, entre 1950 et 1962, des œuvres murales en grande partie abstraites et géométriques ont été intégrées à des immeubles modernes financés par des entreprises privées et des institutions publiques d'une majorité de secteurs d'activité socio-économique. Ainsi, à travers la modernisation simultanée de la société québécoise, de l'architecture et de l'œuvre murale, l'esthétique moderne a déjà envahi l'espace public québécois au tournant des années soixante, et ce de façon manifeste dans la région montréalaise, mais également dans d'autres régions du Québec.

### **Deux études de cas: Mario Merola et Maurice Savoie**

Après avoir répertorié une production significative d'œuvres murales non commémoratives réalisées dans les années cinquante et au début des années soixante, il m'est apparu nécessaire de m'interroger sur la genèse de la production de ces murales. J'ai privilégié l'étude de deux artistes ayant contribué à l'intégration d'un certain nombre de murales durant cette période, et dont le travail de muraliste témoigne de deux figures d'artistes non conventionnelles: l'«artiste entrepreneur», qui organise et gère lui-même la totalité de la production, et l'«artiste designer», qui s'intègre au système de production industrielle. Les œuvres qui ont permis cette étude, à cause de la documentation disponible sur leur mode de réalisation, sont la murale exécutée par Mario Merola pour le Centre sportif Maisonneuve (1960) et les murales intérieure et extérieure conçues par Maurice Savoie pour le Centre récréatif Saint-Charles (1962). Ces murales sont intégrées à des immeubles à vocation sportive et culturelle appartenant à la Ville de Montréal. Leur analyse porte sur les conditions de la commande, sur la réalisation et l'organisation du travail artistique, mais inclut aussi une enquête sur la conception de l'art soutenue par l'artiste.

L'œuvre murale non commémorative peinte en 1960 par Mario Merola se situe au-dessus des portes d'entrée du grand hall du Centre sportif Maisonneuve construit par l'architecte Paul Lambert, souvent appelé à l'époque Centre d'en-

traînement de la police et maintenant nommé Centre Pierre-Charbonneau (fig.15). Mario Merola y a créé une abstraction géométrique où, dans un espace *all-over*, les multiples formes géométrisées mais surtout les couleurs variées et traitées en tonalités mettent fortement en tension l'organisation plasticienne en damier<sup>52</sup>. Cette murale est toutefois moins visible et plus petite que la murale commémorative en céramique représentant divers sports, exécutée également dans ce hall par Claude Théberge et Marcel Gendreau.

Le Centre sportif Maisonneuve se composait d'une piscine, d'un immense gymnase, de salles d'enseignement et de tir. Il était fréquenté par les policiers en formation ainsi que par la population en général. Le centre occupait un terrain du parc Maisonneuve qui, depuis 1910, faisait l'objet de divers aménagements récréatifs. Après la guerre, la première résolution municipale concernant le Centre sportif Maisonneuve, tel qu'on le connaît, date de 1951<sup>53</sup>. En décembre 1955, la Ville de Montréal a décidé de réaliser l'immeuble<sup>54</sup>. Ensuite, elle a engagé l'architecte Paul Lambert<sup>55</sup>. En juin 1957, l'architecte a déposé son «Cahier des charges générales et devis descriptif». En octobre suivant, la firme Oméga Construction a obtenu le contrat de construction avec une soumission de 3 943 210 \$ et les travaux ont débuté quelques semaines plus tard. Ces derniers se sont terminés en décembre 1959. Les Services de la police et des parcs de la Ville ont ouvert les portes de l'immeuble à l'été 1960, alors que l'inauguration eut lieu en novembre<sup>56</sup>.

Le «Cahier des charges générales et devis descriptif» de l'architecte Paul Lambert précise qu'il désirait intégrer des murales. Ce document prévoyait que l'architecte devait choisir l'artiste en consultation avec la Ville et qu'il déterminerait les matériaux et les dimensions de l'œuvre<sup>57</sup>. Il y eut cependant des modifications à ces prescriptions de l'architecte. Ainsi, ce n'est pas l'architecte qui a désigné les artistes mais plutôt le commanditaire. En effet, Paul Lambert affirme en entrevue qu'il n'a pas eu le choix des artistes au Centre sportif Maisonneuve, car c'est Claude Robillard, le directeur du Service des parcs, qui les a sélectionnés. Il ajoute qu'il a traité avec le fonctionnaire investi des pouvoirs de la Ville d'autant plus que «dans ce milieu-là, si tu voulais avoir des contrats, tu acceptais qui on te proposait<sup>58</sup>». Par ailleurs, il spécifie que Claude Robillard aimait l'art et les artistes. Ces affirmations concordent avec celles de Mario Merola recueillies en entrevue, qui relate ainsi sa rencontre avec le fonctionnaire: «Claude Robillard, un type formidable, m'avait téléphoné. J'étais allé à son bureau et il m'avait offert ce mur. Je m'attendais à ce qu'il mette des conditions, mais non! J'étais très libre. Il m'a dit: «Tu fais ce que tu veux. J'aime ce que tu fais». C'était peu de temps après la murale de l'Exposition universelle de Bruxelles [1958] dont on avait beaucoup parlé<sup>59</sup>». Claude Robillard<sup>60</sup> a donc engagé lui-même Merola, le laissant choisir, en plus, le matériau.

Ce dernier a reçu 4 000 \$<sup>61</sup> pour la réalisation de la murale, conformément

à l'estimation qu'il avait faite. Avec cela, Merola a organisé et payé la location de l'échafaudage, l'achat des pots de peinture et les honoraires du maçon, de même que ceux de l'artiste Hubert van de Walle qui l'aidait, alors que la Ville fournissait le ciment. Merola a ainsi estimé les coûts des matériaux et de la main-d'œuvre, a demandé son prix et a géré ensuite l'organisation du travail comme tout entrepreneur<sup>62</sup>. À la suite de cela, la Ville de Montréal a fait la promotion de l'œuvre et de l'artiste dans les médias<sup>63</sup>. Cette relation directe entre l'artiste et le commanditaire demeure toutefois exceptionnelle, selon Merola.

Dans le processus de production de l'œuvre murale du Centre sportif Maisonneuve, Mario Merola a côtoyé un fonctionnaire, un ouvrier de la construction et un artiste, traitant ainsi avec des milieux artistiques et non artistiques. De plus, il a mis en place une organisation collective du travail artistique lors des trois étapes de réalisation de l'œuvre.

Dans un premier temps, Merola a conçu la murale. Pour ce faire, il a visité le site et repéré l'emplacement du mur ainsi que la structure des portes en dessous. Après, en atelier, il a dessiné les motifs grandeur nature sur du papier kraft. Il a alors tenu compte de la verticalité des portes dans l'organisation formelle en damier. Ensuite, il a produit la maquette en plâtre colorée à la gouache, en marquant bien les creux linéaires et de surface, et l'a montrée à Claude Robillard.

Dans un deuxième temps, l'artiste a supervisé la première phase d'exécution de la murale. Sur le chantier, il a indiqué les creux à tracer dans le ciment à l'ouvrier, à côté de lui sur les échafaudages. Le maçon roulait le ciment de surface et, avant qu'il ne soit sec, le creusait avec un outil courbé utilisé pour faire les joints de brique. Merola mentionne qu'il a employé ce procédé pour des raisons non seulement esthétiques mais également fonctionnelles. Car, à l'instar des raies des trottoirs, ces creux devaient canaliser les fissures lors de l'inévitable affaissement de l'édifice. Cela s'avéra efficace puisque les petites craquelures s'y retrouvent maintenant. L'artiste a donc adapté avec succès à son travail artistique une technique utilisée en construction.

Dans un troisième temps, Merola a réalisé la seconde phase d'exécution de l'œuvre. Il a peint la murale d'après la maquette, avec la collaboration d'Hubert van de Walle. À cet effet, lorsque le ciment a été sec, il l'a recouvert d'une couche de gesso blanc. Ensuite, il a appliqué la peinture à l'acrylique de marque Liquitex. Il a modifié légèrement la coloration en cours de réalisation, l'ajustant au phénomène d'expansion de la couleur. Avec le temps, le choix de ce nouveau matériau s'est révélé judicieux, car les couleurs d'origine de la murale tiennent bon sans retouche. Toutefois, la peinture acrylique a réagi différemment sur d'autres murs réalisés à l'époque par Merola. Ainsi, seules les œuvres intérieures ont conservé leur éclat. En fait, Merola travaillait alors avec un matériau synthétique récent dont il ne connaissait pas encore la résistance. Il confirme d'ailleurs qu'il procédait à «des essais» avec le Liquitex en l'appliquant sur le béton.

Cette expérimentation de la peinture acrylique Liquitex par Merola participait d'un vaste courant de recherche sur les nouveaux médiums picturaux synthétiques par des artistes mexicains, américains, canadiens et québécois<sup>64</sup>. Merola signale qu'il cherchait, dès 1957, de nouveaux produits picturaux pour ses murales, mais qu'il n'a appris qu'en 1959 l'existence du Liquitex, dans une publicité du distributeur montréalais situé sur l'avenue du Parc<sup>65</sup>. En 1965, l'artiste explique au critique d'art Claude Jasmin: «on ne peut pas dissocier la pensée actuelle d'avec les matériaux actuels<sup>66</sup>». En cela, il s'insère dans une pensée continentale américaine qui investissait l'emploi des nouveaux produits synthétiques de l'«aura» du progrès scientifique et l'associait à l'innovation et à la modernité des pratiques artistiques<sup>67</sup>.

Cette modernité s'incarne aussi chez Mario Merola<sup>68</sup> par l'abstraction géométrique et son intégration à l'architecture. Sa conception de l'art est fortement tributaire de sa formation académique et de sa fréquentation de certains peintres abstraits<sup>69</sup>. En effet, ses études à l'École des beaux-arts de Montréal, de 1946 à 1952, déterminent son intérêt pour l'intégration de l'art à l'architecture en lui permettant de l'expérimenter. «Avec Stanley Cosgrove, disait-il en entrevue, j'ai étudié la technique de la fresque alors qu'avec Maurice Raymond, j'ai fait de vrais projets d'intégration dans son cours appelé: *Décoration I et II*. Mes préoccupations datent de ce moment-là». Merola se réfère ici à la position qu'il avait développée en faveur de l'art public et qui l'inscrivait dans un courant de démocratisation de l'art. Il résume ainsi son engagement social: «Je ne pouvais dissocier la fonction sociale de l'œuvre, sa fonction dans un lieu public, l'utilité de l'artiste dans un milieu social». Son modèle privilégié en art public était le travail d'intégration des sculpteurs québécois dans les églises. Pour lui, «ces décorateurs traditionnels réalisaient des œuvres très intégrées à l'architecture. Ils étaient sculpteurs, mais aussi menuisiers et charpentiers. Ils faisaient toujours de l'art qui avait une fonction sociale. C'était dans cet esprit-là que je travaillais». Ainsi, le sculpteur traditionnel exploitait aussi ses compétences dans les pratiques non artistiques que sont les métiers de la construction, sans pour autant perdre à ses yeux le statut d'artiste. En accord avec ses convictions, Merola a débuté dans la carrière en tant que muraliste et s'est d'ailleurs fait connaître à ce titre.

Merola signale qu'il fréquentait régulièrement les premiers plasticiens, Belzile, Jauran, Jérôme et Toupin, avec qui il a alors établi des liens personnels. Ceci permet de comprendre son choix de l'abstraction géométrique. Cependant, il affirme aussi que la structure en damier de la murale était inspirée de la peinture de Paul Klee qu'il admirait beaucoup. Cependant, Merola a inscrit cette esthétique au sein du projet social auquel il souscrivait, à savoir l'intégration de l'art à l'architecture.

Enfin, Mario Merola a imaginé la murale du Centre sportif Maisonneuve, en a négocié les conditions de réalisation et, par la suite, a organisé collectivement le

travail. Cela correspond assez bien au modèle ancien du sculpteur polyvalent et témoigne d'une figure d'«artiste entrepreneur».

L'autre exemple que j'ai choisi d'étudier constitue un type différent de figure d'artiste, l'«artiste designer». Cet exemple s'appuie sur l'analyse de la réalisation des œuvres murales conçues en 1962 par Maurice Savoie au Centre récréatif Saint-Charles à Montréal. Celles-ci comprennent un premier ensemble formé par les quatre faces extérieures en brique du bâtiment, ainsi qu'un second ensemble composé par deux murs intérieurs de l'aréna en blocs de béton (figs.16 et 17) et, à l'époque, par un mur similaire de la piscine<sup>70</sup>. Savoie y a créé des abstractions géométriques où l'expressivité gestuelle se manifeste à travers la texture des reliefs des briques et des blocs de béton, malgré leur fabrication industrielle, mettant ainsi sous tension la structure plasticienne de l'œuvre.

Le Centre récréatif Saint-Charles comprenait une piscine, un gymnase, un aréna et trois salles de jeux. La première résolution municipale le concernant date de 1951<sup>71</sup>. En 1959, le conseil municipal de Montréal a voté en faveur de l'exécution des travaux et l'architecte Louis J. LaPierre a été engagé. En juin 1960, l'architecte a déposé son «Cahier des charges et devis descriptif». En septembre, la firme Douglas Bremner Contractors and Builders a obtenu le contrat de construction avec une soumission de 731 297 \$ et les travaux ont débuté en octobre. Le Service des travaux publics de la Ville a accepté le Centre en février 1962 et celui des parcs l'a ouvert à l'automne<sup>72</sup>. Soulignons que quelques mois avant la remise du «Cahier des charges et devis descriptif» par l'architecte, une lettre de Claude Robillard, toujours directeur du Service des parcs, à Lucien Hétu, directeur des services à l'hôtel de ville, rend compte de son souci de l'esthétique du bâtiment à construire. Robillard écrit en effet: «j'espère que l'architecte en préparant ses plans d'exécution, parviendra à améliorer l'apparence extérieure du bâtiment qui, selon les plans préliminaires, présente, avec tous ces murs aveugles, un aspect assez rébarbatif<sup>73</sup>».

Le «Cahier des charges et devis descriptif» de Louis J. LaPierre définit les conditions de la commande des murales de Maurice Savoie. On y apprend que l'architecte choisissait seul l'artiste, mais que le représentant du commanditaire approuvait la maquette. Le rôle de l'artiste y était clairement établi: il devait préparer les dessins, les maquettes et les moules en bronze requis pour la fabrication des briques et des blocs de béton estampés. Ensuite, il devait émailler quatre cents briques parmi celles produites. Pour cela, les honoraires totalisaient 2 100 \$<sup>74</sup>. Les propos tenus par LaPierre en entrevue révèlent que tout s'est passé comme prévu et que «l'architecte de la Ville responsable d'approuver les dessins, M. Masson, ne mettait pas d'embûches<sup>75</sup>». Dans ce cas-ci, la figure reconnue par le commanditaire était celle de l'architecte.

En plus de l'architecte, Maurice Savoie a côtoyé d'autres professionnels et des ouvriers, lors du processus de production des murales du Centre récréatif

Saint-Charles. Après la conception de son dessin et son approbation par l'architecte, il est entré en relation avec les ingénieurs et les ouvriers de l'usine qui produisait le matériau, puis avec les ouvriers de la construction, lors de la réalisation de l'œuvre. En collaborant ainsi avec les milieux non artistiques des secteurs industriel et de la construction, l'artiste s'est intégré à une organisation collective du travail artistique et a fait œuvre de designer. Cela correspondait fort bien aux attentes de l'architecte.

Avant d'aborder la réalisation proprement dite des murales, examinons l'influence primordiale exercée par l'architecte Louis J. LaPierre sur ce processus. Ce dernier avait développé un réel intérêt pour l'intégration de l'art à l'architecture lors de ses études à l'École d'architecture de l'université McGill, où il a obtenu un baccalauréat en 1952<sup>76</sup>. «McGill, disait-il, était à fond de train dans l'art et l'architecture modernes». Arthur Lismer y enseignait le dessin et l'histoire de l'art, alors que Gordon Webber y donnait le cours de design. «On faisait beaucoup d'expériences d'art moderne, ajoute-t-il. C'était le Bauhaus où l'intégration des arts était quasiment la sainte Bible. C'était travailler avec les ouvriers, les usines et les produits utilitaires. Le design industriel était aussi important que l'architecture». Cette formation a déterminé le type de relation entretenue avec l'artiste et les principes qui ont régi le processus de production des murales, soit: l'apport de la créativité de l'artiste pour la conception et l'expérimentation de techniques et de matériaux nouveaux, ainsi que la collaboration avec les ouvriers et le personnel de l'usine pour la réalisation des murales qui avaient une fonction structurale<sup>77</sup>. Maurice Savoie soutient en entrevue que l'esthétique des œuvres relevait de lui, mais qu'elle était assortie de contraintes de dimensions, de matériaux et de budget<sup>78</sup>. Cependant, d'autres contraintes s'y ajoutaient car l'architecte désirait l'emploi de techniques inusitées et le montage des œuvres par des ouvriers. De ce fait, le céramiste Savoie devait travailler d'une manière et dans un médium différents des siens et laisser l'exécution à d'autres. Par ailleurs, tant dans les propos de l'artiste que dans ceux de l'architecte, j'ai constaté qu'il s'était alors établi entre eux un rapport de collaboration, de bonne entente et de respect mutuel. Cette relation privilégiée s'apparente à ce que Marianne-Û Strom nomme le «copinage» et qui, selon elle, représente la formule traditionnelle de relation entre l'architecte et l'artiste<sup>79</sup>. Voyons maintenant les trois étapes de production des murales.

Dans un premier temps, Savoie a dessiné le motif des façades et fabriqué les deux moules en plâtre; un pour la brique et un pour le béton. Après cela, l'architecte a pris le relais. LaPierre explique: «il fallait faire une élévation séparée en indiquant la position de chacune des briques pour que les maçons puissent les poser. Ça représentait beaucoup de travail et c'était coûteux».

Dans un deuxième temps, l'artiste est intervenu auprès des fabricants de briques et de blocs de béton qui usinaient ces matériaux avec les matrices de bronze qu'il avait coulées à partir des moules de plâtre. Quelques années aupa-

vant, il était entré en contact avec le milieu industriel, lors de la conception de la murale du Centre Mgr Pigeon (fig.14), en allant voir les briques fabriquées par l'usine qui, comme il le dit, sont aussi de la céramique. Il avait alors observé le processus de fabrication et de cuisson industrielles de la brique<sup>80</sup>. Cela l'a incité à élaborer une nouvelle technique d'estampage de la brique et du bloc de béton inspirée de la brique mésopotamienne<sup>81</sup>. Il a appliqué ce procédé aux briques créées pour le Centre récréatif Saint-Charles, et ce à l'encontre des avis des ingénieurs de l'usine Domtar à LaPrairie, qui les fabriquait. Il a aussi adapté cette technique pour l'estampage des blocs de béton produits à la compagnie Pressure Pipe<sup>82</sup>.

En 1960, il avait d'ailleurs remporté un prix et une mention aux concours artistiques de la province de Québec en arts décoratifs et en esthétique industrielle pour un design de brique. S'identifiant lui-même au designer, Savoie déclare: «techniquement, j'ai prouvé qu'on pouvait imprimer en grande quantité des briques et des blocs de béton avec un motif. Dans le design fait ici, c'était innovateur. J'ai fait œuvre de designer». Par ailleurs, il affirme que l'influence de l'architecte était capitale pour entrer dans les usines, car «on n'y parlait pas encore beaucoup des designers industriels, mais l'architecte, lui, avait un pouvoir d'achat». Louis J. LaPierre, quant à lui, souligne: «Il fallait que le manufacturier soit consentant parce qu'il absorbait des coûts: changer ses presses, les adapter pour fixer la plaque de bronze qui servait à estampiller les briques ou les blocs de béton. Le fabricant était intéressé, ajoute-t-il, car ça favorisait la vente».

Dans un troisième temps, Savoie a surveillé le travail des ouvriers de la construction aux côtés de l'architecte, lors de la réalisation. Toutefois, LaPierre signale que de telles murales ne peuvent être modifiées en cours d'exécution, car «les conditions qui prévalent sur un chantier ne permettent pas d'obtenir une vue d'ensemble de l'œuvre et d'y apporter des corrections<sup>83</sup>».

La formation académique de Maurice Savoie<sup>84</sup> ne le prépare pas à l'intégration de l'art à l'architecture. C'est plutôt au contact de l'architecte que l'artiste adapte sa pratique artisanale de céramiste à l'architecture et à l'industrie. Il explique d'ailleurs en entrevue que son intérêt personnel à ce sujet s'est concrétisé vers 1958: «C'est M. LaPierre qui a encouragé et favorisé le développement de mon œuvre vis-à-vis l'intégration de l'art à l'architecture». Car lors de ses études à l'École du meuble à Montréal, de 1948 à 1951, Pierre-Aimé Normandeau et Louis Archambault lui ont plutôt enseigné la céramique artisanale. «On avait des cours d'histoire de la céramique, disait-il. Le professeur nous montrait l'architecture mésopotamienne avec les briques imprimées et ça m'avait frappé. J'y ai appris mon métier de céramiste». Savoie reconnaît qu'il n'y a pas été formé en tant que designer industriel. Il ajoute: «Je viens du milieu des métiers d'art, c'est ma formation principale, mais j'ai aussi fait des beaux-arts». D'ailleurs, en 1965, il déclare que la céramique devrait: «être appréciée ou acceptée sur la même base que

les arts dits majeurs. Il n'y a pas d'art mineur ou majeur. Il n'y a que l'art<sup>85</sup>».

Enfin, Maurice Savoie a collaboré avec l'architecte et avec les divers intervenants d'une manière telle, lors de la création des briques et des blocs de béton estampés du Centre récréatif Saint-Charles, qu'on peut de nos jours l'identifier à une figure d'«artiste designer».

En somme, les études de cas révèlent des figures d'artistes peu habituelles. Merola, qui gérât lui-même la production de l'œuvre, propose une figure d'«artiste entrepreneur» et Savoie, qui travaillait avec l'industrie, joue plutôt un rôle d'«artiste designer». Merola a, de plus, mis en place une organisation collective du travail, alors que Savoie adhérerait volontiers à celle de l'industrie que prônait l'architecte. Ces artistes ont alors fréquenté avec plaisir des milieux non artistiques dans le cadre de leur pratique. Tous deux ont aussi fait preuve d'innovation dans leurs murales: Merola, en employant un nouveau matériau pictural, la peinture à l'acrylique Liquitex sur béton, et Savoie, en mettant au point une nouvelle technique industrielle d'estampage de la brique et du bloc de béton.

Sur le plan esthétique, Claude Robillard a imposé l'abstraction géométrique de Merola au Centre sportif Maisonneuve alors que plus tard, au Centre récréatif Saint-Charles, il n'approuvait que l'ensemble du projet, laissant ce volet à l'architecte de la Ville. Cet autre fonctionnaire cautionna alors les murales abstraites proches de l'esthétique de l'avant-garde montante de Savoie. Ces œuvres murales abstraites géométriques de Merola et de Savoie ont participé à la modernisation de la société québécoise, car elles se situent dans un lieu emblématique de cette modernité, le centre de loisirs. Elles s'intègrent à des immeubles renouvelés par le mouvement moderne en architecture. De plus, elles soutiennent *grosso modo* les principes qui guidaient cette architecture, puisque ce sont des œuvres fonctionnelles, de formes géométriques, exécutées dans un matériau synthétique nouveau, par Merola, et dans une technique nouvelle de préfabrication et de standardisation de la brique et du béton, par Savoie. En cela, ces artistes ont uni l'art et la technique.

En conclusion, les œuvres murales publiques non commémoratives de Mario Merola, au Centre sportif Maisonneuve, et de Maurice Savoie, au Centre récréatif Saint-Charles, témoignent de manière exemplaire de la modernisation simultanée de la société, de l'architecture et de l'art dans l'espace public québécois dans les années cinquante et au début des années soixante. Elles rendent compte de l'émergence dans des bâtiments planifiés sous le règne duplessiste, d'un art public novateur qui a surtout pris la forme de l'abstraction géométrique dans la majorité des secteurs d'activité socio-économique.

DANIELLE DOUCET

Étudiante au doctorat en histoire de l'art  
Université du Québec à Montréal

## Notes

- 1 Cette recherche a été réalisée dans le cadre d'un mémoire de maîtrise. Voir Danielle DOUCET, «L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec», mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998.
- 2 Ce corpus représentatif n'est toutefois pas exhaustif.
- 3 Ces artistes sont: Louis Archambault, Micheline Beauchemin, Jordi Bonet, Pierre Clerk, Charles Daudelin, Giuseppe Fiore, André Garant, Joseph Iliu, Sarah Jackson, Anne Kahane, Paul Lacroix, Yvan Landry, Maurice Lemieux, Paulin Lessard, Laure Major, Mario Merola, Jean-Paul Mousseau, Alfred Pellán, Art Price, Maurice Savoie, Norman Slater, Yves Trudeau, Armand Vaillancourt, Claude Vermette, Adrien Vilandré, Sydney H. Watson et Gordon Webber.
- 4 Ces bureaux d'architectes sont: Barott, Marshall, Merret et Barott; Bélanger et Tardif; John Bird; Percy Booth; Charles-Émile Charbonneau; Paul-Marie Côté; Jacques Coutu; De Belle et White; Dobush et Stewart; Dufresne et Boulva; Dupuis, Mathieu et Plante; Durnfold, Bolton, Chadwick et Ellwood; Eliasoph et Berkowitz; les ateliers d'architecture de Steinberg et du CNR; Reuben Fisher; Jean A. Gélinas; Philip Goodfellow; Keith Graham; Charles Greenberg; Greenspoon, Freedlander et Dunne; Illsley, Templeton et Archibald, Larose et Larose; Jolicoeur et Ouellette; Harold Kahn; Jean-Louis Lalonde; Paul Lambert; Lamontagne et Gravel; Louis J. LaPierre; Lapointe et Tremblay; David K. Linden; Longpré et Marchand; Luke, Little et Thibodeau; Lucien Mainguy; Martin et Prus; Mayerovitch et Bernstein; Michaud et Affleck; Gérard Notebaert; Parkin Architects; André Robitaille; William J. Rosenberg; Ross, Fish, Duchesnes et Barrett avec la collaboration de Dickinson; Max Roth; Rother, Bland, Trudeau; Roux, Morin et Langlois; Sise et Desbarats; Harry Stilman; Paul-O. Trépanier. Les décorateurs sont: M. Bélanger et Jacques Guillon.
- 5 Paul-André LINTEAU, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT et François RICARD, *Histoire du Québec contemporain: Le Québec depuis 1930*, éd. rev., tome 2, Coll. «Boréal Compact», n° 15, Montréal, Boréal, 1989, p.203.
- 6 *Ibid.*, p.223.
- 7 *Ibid.*, p.214.
- 8 Claude BERGERON, *Architectures du XX<sup>e</sup> siècle au Québec*, Québec et Montréal, Musée de la Civilisation-Méridien, 1989, p.151.
- 9 *Ibid.*, p.145-48.
- 10 Kenneth FRAMPTON, *Histoire critique de l'architecture moderne*, Paris, Philippe Sers, 1985, p.216.
- 11 Yves DESCHAMPS, «Laputa, Qc: une architecture qui refuse d'atterrir», dans *Les Arts et les années 60: Architecture, arts visuels, chanson, cinéma, danse, design, littérature, musique, théâtre*, sous la dir. de Francine Couture, p.89-94, Montréal, Triptyque, 1991, p.89.
- 12 Yves DESCHAMPS, «L'architecture, une œuvre continue?», p.12-13, et France VAN-LAETHEM, «Le style international n'est pas un style», p.7, dans *ARQ Architecture Québec*, n° 91, juin 1996.
- 13 BERGERON, *Architectures du XX<sup>e</sup> siècle au Québec*, p.151.
- 14 *Ibid.*, p.183-84.
- 15 Voir Rose-Marie ARBOUR, «L'apport des femmes peintres au courant post-automatiste: une représentation critique (1955-1965)», p.23-70, et Marie CARANI, «Le formalisme géométrique: positions des peintres formalistes québécois», p.71-130, dans *Les arts visuels au Québec*

dans les années soixante: *La reconnaissance de la modernité*, sous la dir. de Francine Couture, Montréal, VLB éditeur, 1993.

- 16 LINTEAU, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain*, p.240.
- 17 Dans ce texte, la date des œuvres correspond à l'année d'ouverture des bâtiments.
- 18 Voir également l'analyse des murales de Mousseau par Francine Couture dans «Mousseau et la modernité globale», Pierre LANDRY, Francine COUTURE et François-Marc GAGNON, *Mousseau*, Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 24 janvier au 27 avril 1997), p.41-58, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal-Méridien, 1996.
- 19 LINTEAU, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain*, p.252-53.
- 20 *Ibid.*, p.253.
- 21 Rodolphe de REPENTIGNY, «L'art au service de la cité», *La Presse* (Montréal), 5 novembre 1955.
- 22 Peter HADEKEL et Ann GIBBON, *Steinberg: Le démantèlement d'un empire familial*, Montréal, Libre Expression, 1990, p.79-91.
- 23 BERGERON, *Architectures du XX<sup>e</sup> siècle au Québec*, p.184.
- 24 Gilles PRUD'HOMME, «Architecture de la périphérie et volonté d'architecture», *ARQ La revue d'architecture*, n° 79, juin 1994, p.18.
- 25 La compagnie Steinberg a investi dans la vente de biens de consommation en s'associant, en 1961, à la Woodward Stores Ltd. qui exploitait des supermarchés et des grands magasins dans l'Ouest canadien. Les succursales se nommèrent par la suite les magasins Miracle Mart; dans: HADEKEL et GIBBON, *Steinberg*, p.97-98.
- 26 BERGERON, *Architectures du XX<sup>e</sup> siècle au Québec*, p.159.
- 27 *Ibid.*, p.160 et PRUD'HOMME, «Architecture de la périphérie et volonté d'architecture», p.18.
- 28 Ian MARTIN, «Le centre d'achats Rockland, à Ville Mont-Royal: une occasion de repenser la philosophie et le rôle des centres commerciaux dans la société contemporaine», *Architecture Bâtiment Construction*, vol.14, n° 164, décembre 1959, p.29.
- 29 Souligné par l'auteure.
- 30 MARTIN, «Le centre d'achats Rockland, à Ville Mont-Royal», p.31.
- 31 Alan GOWANS, *Building Canada an Architectural History of Canadian Life*, Toronto, Oxford University Press, 1966, p.161.
- 32 Entretien de Mario Merola avec l'auteure le 10 novembre 1995.
- 33 LINTEAU, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain*, p.257.
- 34 Paul TRÉPANIÉ, «L'immeuble LaFayette à Québec», *DOCOMOMO Québec*, Bulletin n° 3, automne 1994, p.2.
- 35 LINTEAU, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain*, p.257.
- 36 *Ibid.*, p.249.
- 37 BERGERON, *Architectures du XX<sup>e</sup> siècle au Québec*, p.174-76.
- 38 Cette institution financière était l'une des cinq plus grandes banques canadiennes à l'époque, dans: LINTEAU, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain*, p.250.
- 39 BERGERON, *Architectures du XX<sup>e</sup> siècle au Québec*, p.190-91.

- 40 LINTEAU, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain*, p.255-56.
- 41 *Ibid.*, p.205-10, 234.
- 42 Entretien de Louis J. LaPierre avec l'auteure le 3 novembre 1995.
- 43 BERGERON, *Architectures du XX<sup>e</sup> siècle au Québec*, p.146.
- 44 *Ibid.*, p.170.
- 45 LINTEAU, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain*, p.322, 340-41.
- 46 Sous la direction du Père Georges-Henri Lévesque, des rencontres sociales et culturelles y étaient organisées; dans: Réginald-Marie DUMAS, *La Maison Montmorency*, Brochure, 1960.
- 47 LINTEAU, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain*, p.340.
- 48 *Ibid.*, p.253, 340.
- 49 *Ibid.*, p.343-44.
- 50 BERGERON, *Architectures du XX<sup>e</sup> siècle au Québec*, p.168-69.
- 51 LINTEAU, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain*, p.322.
- 52 Cette œuvre de Mario Merola fait partie d'une série de six murales peintes à l'acrylique Liquitex sur le béton ou le plâtre entre 1960 et 1961. Les cinq autres murales ont été exécutées pour le compte du bureau d'architecte de Charles-Émile Charbonneau avec lequel il a alors développé une relation privilégiée. Ces œuvres s'intégraient aux écoles Louis-Hippolyte Lafontaine à Boucherville, Otterburn Park, Marie-Victorin à Varennes, Saint-Vincent à Saint-Césaire et à l'hôtel de ville de Greenfield Park.
- 53 Micro-fiches des centres récréatifs, Archives municipales de Montréal.
- 54 Paul LAMBERT, «Pavillon de bain et gymnase au Centre Sportif du parc Maisonneuve, à Montréal», *Architecture Bâtiment Construction*, vol.15, n° 166, février 1960, p.41.
- 55 Paul Lambert est né en 1910. Il a étudié l'architecture à l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM) de 1930 à 1936.
- 56 Dossier historique du 3000 Viau et administratif 10001.8-2-2/1, 4<sup>e</sup> série, Centre sportif Maisonneuve, Archives municipales de Montréal.
- 57 Dossier adm 10001.8-2-2/1, 4<sup>e</sup> série, Centre sportif Maisonneuve, «Cahier des charges générales et devis descriptif», Archives municipales de Montréal.
- 58 Entretien téléphonique de Paul Lambert avec l'auteure le 30 octobre 1995.
- 59 Sauf indication contraire, les propos de Mario Merola relatés dans ce texte ont été recueillis lors d'un entretien avec l'auteure le 10 novembre 1995.
- 60 Cette implication de Claude Robillard (1911-1968) en art public est un exemple probant de son intérêt pour la diffusion de l'art durant son mandat à la Ville de Montréal. Ingénieur de profession, il est entré au Service des travaux publics en 1945. De 1953 à 1961, il est devenu le premier directeur du Service des parcs. Ce service a alors stimulé la vie artistique montréalaise en développant le théâtre, la danse et les arts visuels. À cet effet, ce service organisait régulièrement des expositions au restaurant Hélène de Champlain, au musée du Fort de l'île Sainte-Hélène et au Carré Dominion. En 1956, par exemple, se tenait la première exposition de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal au Hélène de Champlain ainsi qu'une exposition de sculpture dans l'enceinte des casernes. Plus tard, Robillard a dirigé le Service d'urbanisme. Il est également l'auteur de sketches radio-phoniques et de livres pour enfants. Ces informations proviennent du Dossier historique du 1000 Émile-Journault, Centre Claude-Robillard, et du «Rapport annuel 1958» du Service des parcs de Montréal, Archives municipales de Montréal.

- 61 Dossier adm 10001.8-2-2/1, 4<sup>e</sup> série, Centre sportif Maisonneuve, lettre de Donat Beaupré à Lucien L'Allier, 17 novembre 1960, Archives municipales de Montréal.
- 62 En plus, Mario Merola a diffusé lui-même sa production en organisant, en 1961, dans son atelier, une exposition de photographies et de cartons de treize murales. Cela démontre à quel point cette figure d'«artiste entrepreneur» est complexe, car il exerce le contrôle tant de la production que de la diffusion de ses œuvres; carton d'invitation «Mario Merola expose 13 murales du 13 au 20 octobre 1961», dossier Mario Merola, Bibliothèque des arts de l'UQAM.
- 63 Certains journaux ont publié des photographies: celle du *Devoir* montre Merola et Hubert van de Walle tenant la maquette, alors que celles du *Montréal-Matin* et de *The Gazette* les présentent grimpés sur l'échafaudage au Centre sportif Maisonneuve; dans: «...», *Le Devoir* (Montréal), 1960; «Murale moderne pour un véritable temple du sport», *Montréal-Matin*, 19 septembre 1960; Jim FERRABEE, «Swimming Pool, Gymnasium Completed, Hockey Arena Next», *The Gazette* (Montréal), 25 juillet 1960.
- 64 Voir l'analyse de la production des nouvelles peintures synthétiques dans les années cinquante, dont le Liquitex, de Janet Lee Ann MARONTATE, «Synthetic Media and Modern Painting: A Case Study in the Sociology of Innovation», thèse de doctorat, Département de sociologie, Montréal, Université de Montréal, 1996.
- 65 Entretien téléphonique de Mario Merola avec l'auteure le 4 novembre 1997.
- 66 Claude JASMIN, «Mario Merola: du Sault-au-Récollet à la Place Ville-Marie», *La Presse*, 14 août 1965.
- 67 MARONTATE, «Synthetic Media and Modern Painting», p.307.
- 68 Mario Merola est né en 1931. En plus de sa pratique muraliste, il a poursuivi une carrière de professeur à l'ÉBAM (l'UQAM), de 1960 jusqu'à sa retraite en 1994, ainsi que celle de sculpteur.
- 69 Il me semble pertinent d'analyser ces enjeux importants dans la pratique muraliste de Mario Merola à l'aune du concept d'*habitus* de Pierre Bourdieu. Dans mon mémoire, j'ai amorcé cette réflexion à propos de la production de Merola ainsi qu'à propos de celle de Maurice Savoie. Voir DOUCET, «L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec».
- 70 En plus, Laure Major y a exécuté le croquis abstrait du fond de la piscine, en aluminium coloré, et Maurice Lemieux y a réalisé deux tremples sculpturaux.  
Par ailleurs, ces œuvres de Maurice Savoie font partie d'une série de murales créées en 1959 et 1962 en collaboration avec l'architecte Louis J. LaPierre. Elles étaient intégrées au Centre Mgr Pigeon à Montréal (fig.14) et à la Caisse d'économie des employés d'avionnerie à Ville Saint-Laurent.
- 71 Micro-fiches des centres récréatifs, Archives municipales de Montréal.
- 72 Dossier historique du 1055 Hibernia et administratif 182.2-2/2 et 2/3, 4<sup>e</sup> série, Centre récréatif Saint-Charles, Archives municipales de Montréal; et Dollard MORIN, «Au nouveau centre St-Charles», *La Presse*, 25 octobre 1962.
- 73 Dossier adm 182.2-2/2, 4<sup>e</sup> série, Centre récréatif Saint-Charles, lettre de Claude Robillard à Lucien Hétu, 10 février 1960, Archives municipales de Montréal.
- 74 Dossier adm 182.2-2/3, 4<sup>e</sup> série, Centre récréatif Saint-Charles, «Cahier des charges et devis descriptif», Archives municipales de Montréal.
- 75 Les propos de Louis J. LaPierre relatés dans ce texte ont été recueillis lors d'un entretien avec l'auteure le 3 novembre 1995.
- 76 Louis J. LaPierre est né en 1924. Il a pratiqué l'architecture de 1954 à 1974 à Montréal et à Ottawa. De 1975 à 1991, il a travaillé pour le ministère fédéral des Travaux Publics. Ces informations proviennent de: Louis J. LAPIERRE, «Des œuvres d'intégration art/architecture de Louis J. LaPierre, architecte», texte non publié remis à Rose-Marie Arbour le 19 octobre 1993; et Laure Major

*peintre muraliste: exposition 1969*, Catalogue d'exposition (Montréal, Galerie Denyse Delrue, juin 1969), Montréal, Galerie Denyse Delrue, 1969.

77 Louis J. LAPIERRE, «Particularités des expériences d'intégration art/architecture», texte non publié remis à l'auteure le 3 novembre 1995.

78 Les propos de Maurice Savoie relatés dans ce texte ont été recueillis lors d'un entretien avec l'auteure le 21 novembre 1995.

79 Marianne-Û STROM, *L'art public: Intégration des arts plastiques à l'espace public: Étude appliquée à la région de Stockholm*, Paris, Dunod, 1980, p.16.

80 Maurice Savoie en fait une description fort intéressante citée dans: DOUCET, «L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec», p.123-24.

81 En collaboration avec Louis J. LaPierre, Maurice Savoie a effectivement travaillé avec la brique comme l'avaient fait les Mésopotamiens, mais à l'intérieur d'un processus de production industriel et contemporain de la brique. Voir cette analyse dans: *Ibid.*, p.128.

82 Dossier adm 182.2-2/3, 4e série, Centre récréatif Saint-Charles, «Cahier des charges et devis descriptif», Archives municipales de Montréal.

83 LAPIERRE, «Des œuvres d'intégration art/architecture de Louis J. LaPierre, architecte».

84 Maurice Savoie est né en 1930. Depuis 1951, il poursuit concurremment à sa pratique muraliste, une carrière de céramiste et d'enseignant.

85 Traduction libre de: «ceramics are a form of expression and should be accepted or appreciated on the same basis as the so-called major arts. There is no minor or major art. There is only art», dans: Michael BALLANTYNE, «Savoie and Dassel in Gallery XII», *The Montreal Star*, 24 juillet 1965.

## MODERNIST PUBLIC ART IN QUÉBEC UNDER PREMIER MAURICE DUPLESSIS

### Non-commemorative mural art

This study shows that between 1950 and 1962 in Québec, non-commemorative public mural art was integrated into those new buildings being constructed to respond to the growing needs of a changing society. The modernization of society in the post-war era was characterized by a demographic explosion that favoured urbanization and the development of suburbs, especially in the greater Montréal area, and by economic growth, particularly in the service industry. It is precisely within the private and public sectors of the service industry, located in Montréal and its suburbs, that private sector entrepreneurs and civil servants embraced the integration of mural art into the architectural context, often choosing to work with architects whose aesthetic had been redefined by modernism. At least forty architectural firms and a handful of decorators, collaborating with at least twenty-seven artists, (four of whom were women), were involved in the production of modernist murals. These artists produced more than one hundred works, the majority of which espoused geometric abstraction, a reflection of the current avant-garde aesthetic. The murals used a variety of techniques and materials. Mosaic, ceramics and sculpture (relief and claustra), were especially favoured, while painting, stained glass and tapestry were used less frequently. Materials were varied and numerous: wood, stone, terracotta, glass, brick, metals (brass, aluminum and copper), acrylic, fibreglass and concrete.

The private sector was the major motivating force behind the commissioning and production of modernist mural art in Québec during the fifties and early sixties. In fact, the wholesale and retail service industries, which were experiencing a period of intense growth, strongly encouraged murals in the construction of supermarkets and shopping malls — spaces which symbolized socio-economic and architectural modernity. At least eight murals were produced for Steinberg supermarkets. Among these, four were located in Montréal, with abstract and geometric murals in full view of incoming shoppers. These supermarkets, catering to the Hochelaga-Maisonneuve and Ahuntsic districts and opened in 1955, had ceramic works by Joseph Iliu on the main façades. Iliu introduced geometric abstraction to public spaces at the same time as the *Premiers Plasticiens* were making their mark in the Montréal art milieu. One work, of red, yellow, black, grey and white painted metal, located above the cash registers in a south-central Montréal neighborhood supermarket, shows a radical *Plasticien* aesthetic. The

work's frontal and orthogonal surface organization and the clear delimitation of line are evidence of this influence. This aesthetic approach, embodied by the Second Plasticiens movement in 1959, was thus already present in public art a year earlier. Another of the murals, with a vibrantly colored mosaic is still attached to the façade of a supermarket built before 1962 in the Rosemount district. Thus the Steinberg company encouraged artistic innovation in accord with its own forward-looking business development. Many commercial shopping centres also integrated murals into their architectural spaces. For instance, Rockland Centre in the Town of Mount Royal included at each extremity of the Morgan's department store (later the Bay), a Norman Slater exterior relief from 1959. These anodized aluminum reliefs present a horizontally-ordered geometric motif in gold, silver and white. In one of the centre arcade windows, a Jean-Paul Mousseau fibreglass work was installed.

Other sectors of the growing service industry, such as personal and professional services, also favoured artistic modernity, notably through the mosaics of Paul Lacroix on the façade of the LaFayette building in Quebec City (1960), and those of Joseph Iliu in the lobby of the Professional Arts Building in Montréal (1955). The financial, insurance and real estate industries also commissioned mosaics from about 1958 for the residential buildings of Blueridge Plaza in Montréal, done by Joseph Iliu, and on Stanton St. in Westmount by an unknown artist. The transport, communications and distributions industries participated in this programme as well.

The Québec public sector, both French and English, financed completely or in part by the provincial government, was also active in promoting modernist murals during this period. In fact, mural works were included in all public administration service sector projects — an area of government which was experiencing rapid growth. Murals in this category can be found mostly in the educational sector, in primary and secondary schools, as well as in sports and cultural centres. These works are often located in sites that represent the progress of social development at the time. Many artists produced murals in Montréal area primary schools, among them Gordon Webber, who created a brick mural for the exterior of the Saint-Bernardin school in Ville Saint-Michel in 1958. The orthogonal organization of the beige, brown and red bricks bears witness to the integration of the Plasticien aesthetic in a school building. The exterior mosaic of the Côte Saint-Luc school, with its predominantly red, yellow and orange square and rectangular forms on a beige ground, created in 1958 by an unknown artist, also supports this approach. Mario Merola's exceptional contribution must also be emphasized. Between 1960 and 1962, he painted colourful geometric acrylic abstractions in four suburban schools, as well as a geometric mosaic in a Montréal school. The *collèges classiques* and secondary schools also had numerous murals. In 1957 Joseph Iliu created an abstract mosaic of rectangular forms and saturated colours

on the façade of the new athletics annex of Cardinal Newman College. As well, the 1959 abstract composition of red and yellow ceramic tiles by Jean-Paul Mousseau and Claude Vermette, on the exterior of the Regina Mundi secondary school in Ville Saint-Laurent, attests to a geometric aesthetic that reinforces the stylistic approach of the architects. The abstract mosaic made by Joseph Iliu, as early as 1956, for the façade of the École des métiers de l'automobile de Montréal is worthy of mention, for it may be one of the most viewed murals in Montréal due to its location at the busy intersection of Saint-Denis Street and Pine Avenue. Composed of turquoise, pink, orange, white, grey and black geometric forms, it defines a space that evokes a mechanical universe. In the athletic sector, murals were especially popular in many sports centres, including the Mgr. Pigeon parish centre in Montréal, where in 1959 Maurice Savoie produced a beige, brown and red brick geometric abstraction that graces the building's façade today. To a lesser degree murals were also integrated into municipal administration buildings, and hospitals.

The construction of the majority of buildings that integrated mural art took place during the Duplessis era (1944-59). Buildings with murals, erected between 1960 and 1961 can also be seen as part of the Duplessis period, as at least two years would pass between the decision to build and the beginning of construction. In 1961, at least forty murals appeared on approximately thirty buildings that can be associated with the Duplessis *régime* at a time when there was no existing legislation in matters of public art. The indisputable presence of modernist art during this period questions the assumption that the modernist impulse in public artwork was stifled during the Duplessis era. It suggests that most public sector mural art was a manifestation of the modernization of Québec society that began under Duplessis, well before Jean Lesage's rise to power in 1960 and the beginning of the Quiet Revolution.

After having catalogued a significant number of non-commemorative mural works created between 1950 and 1962 this text focuses on two case studies of buildings owned by the City of Montreal. The colourful painting on concrete created by Mario Merola in 1960 for the lobby of the Centre sportif Maisonneuve, and the concrete interior mural and the beige, brown and red brick exterior mural produced by Maurice Savoie for the Centre récréatif Saint-Charles. An analysis of the production of these geometric-abstract murals reveals that the two artists worked within the social context and were highly innovative despite the restrictions imposed by public commissions. In fact, Merola organized and oversaw the entire production by promoting group participation in the artistic process — a notion which was in line with his position on the social function of art and the artist's role in society. He used Liquitex acrylic paint, which was then a new synthetic medium, and in so doing also aligned his materials with his modernist aesthetic. The participation of Claude Robillard, then Director of Park Services,

must also be noted: Robillard himself hired Merola, against the advice of architect Paul Lambert, and gave the artist free rein. Maurice Savoie, for his part, complied with the vision of collective artistic participation endorsed by the architect Louis J. LaPierre. The latter, who adhered to the principles of the Bauhaus, worked in close collaboration with Savoie who also functioned as a designer and developed a new industrial stamping process for brick and concrete blocks, against the advice of the project's engineers. The work of Mario Merola and Maurice Savoie brings to light two unconventional forms of artistic process: the artist as entrepreneur, who organizes and manages production; and the artist as designer, who integrates his work into the industrial production system.

The non-commemorative public murals at the Centre sportif Maisonneuve and the Centre récréatif Saint-Charles, attest in an exemplary manner to the simultaneous modernization of society, architecture and art in the public context between 1950 and 1962, both in the Montréal area and other regions of Québec. They testify to the emergence, in buildings planned during the Duplessis era, of an innovative approach to public art: geometric abstraction.

Translation: Louise Moreau