

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

**Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans
l'émergence du design au Québec**

Par Martin Racine

Faculté de l'aménagement

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiæ Doctor (Ph.D.) en aménagement

Juin 2007

© Martin Racine, 2007



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée

**Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans
l'émergence du design au Québec**

présentée par

Martin Racine

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

DIANE BISSON

président-rapporteur

ALAIN FIDELI

directeur de recherche

PHILIPPE GAUTHIER

membre du jury

FRANÇOIS-MARC GAGNON

examineur externe

RABAT BOUSBACI

représentant du doyen de la FES

Résumé

Avant d'être une pratique impliquant la création de formes à la fois fonctionnelles et esthétiques, le design peut être considéré comme une idée. Pour les protagonistes qui ont cherché à la définir, cette idée sous-entend un projet global, qui va au-delà de la conception d'objets utilitaires, pour proposer une vision du monde aux niveaux éthique, esthétique, économique, culturel, social et politique. Associée au projet de la modernité, l'idée du design a été promue par différents acteurs internationaux selon le contexte de l'émergence de la profession, de la fin du XIXe siècle à nos jours. L'œuvre de ces acteurs, ainsi que leurs écrits, font figure de référence pour tout le milieu associé de près ou de loin au design.

Dans cette mouvance internationale, on ignore trop souvent qu'au Québec, un pionnier dans le domaine, Julien Hébert (1917-1994), a lui aussi cherché à promouvoir une certaine idée du design et à définir sa propre conception de la discipline. L'étude de son œuvre de praticien, de pédagogue et de théoricien nous fait découvrir une vision originale, spécifique au contexte du Québec, au moment de son émancipation vers la modernité à partir des années cinquante. En rupture avec les idées de son époque, Julien Hébert, a cherché avant tout à intégrer les arts au domaine du design et il a consacré son œuvre à l'amélioration de notre environnement visuel et physique. Il s'est démarqué dans plusieurs domaines, autant en graphisme, en design de mobilier et de structures d'exposition que dans l'aménagement d'espaces publics. Il fut par ailleurs un acteur central en tant que responsable de plusieurs sections au sein des pavillons du Québec et du Canada à l'Exposition universelle de Montréal. C'est également lui qui dessina le symbole pour identifier le thème de l'*Expo'67*, « *Terre des Hommes* ».

En tant que praticien, Julien Hébert a fait partie des fondateurs de l'Associations des designers industriels du Canada ainsi que celle du Québec. Outre ces contributions, il a été un des premiers à enseigner le design au sein d'écoles vouées avant tout aux domaines des beaux-arts et à l'artisanat (École des beaux-arts de Montréal, École du meuble et Institut des arts appliqués). On lui doit d'avoir formé plusieurs générations de designers. Par ailleurs, c'est en grande partie grâce à ses efforts que la discipline du design a été introduite au niveau universitaire à la fin des années 60, lors des grandes réformes de l'enseignement au Québec.

La question au centre de cette thèse est la suivante : quelle vision du design Julien Hébert a-t-il cherchée à promouvoir, à travers sa pratique, ses écrits et son enseignement ? Pour arriver à bien saisir cette vision, il faut d'abord situer son œuvre dans son contexte historique et social. C'est ce qui fait l'objet de la première partie de ce travail. La deuxième partie approfondit de manière plus précise le point de vue de Julien Hébert sur les différentes facettes liées au design: l'éthique de la profession, la dimension socioculturelle, l'aspect esthétique ainsi que la pédagogie liée à l'enseignement du design.

En conclusion, un modèle théorique relatif au processus d'émergence du design au Québec a été développé afin d'illustrer les conditions qui ont favorisé la naissance du domaine et le rôle joué par Julien Hébert. Enfin, nous proposons de réfléchir à la valeur des idées du designer dans le contexte actuel et nous cherchons à dégager les éléments que l'on peut retirer de sa pratique et de sa réflexion. En somme, cette thèse permet de mieux comprendre le considérable héritage laissé par Julien Hébert pour la pratique et l'enseignement du design au Québec.

Mots clés : Histoire et théorie du design, Design au Canada, Design au Québec, Expo'67, Éthique du design, Esthétique du design, Pédagogie du design.

Abstract

Design is an activity related to the creation of functional objects. Beyond this definition, design can be referred to as an 'Idea', which implies a world view regarding aesthetical, economical, social, cultural, ethical and political values. Closely linked to the rise of modernity during the twentieth century, the « Idea of Design » has been defined by a number of key figures on the international scene. The production and the writings of those figures, considered as pioneers of modern design, are still regarded as theoretical benchmarks for the design community.

In parallel to the rising of the design profession in Europe and in the United States, we tend to forget that in Québec, a pioneer in the field named Julien Hébert (1917-1994) has also defined his own 'Idea of design', and contributed to promote this activity according to his vision. The study of his career as designer, pedagogue and theoretician, reveals a unique point of view, closely linked with the context of Québec in the early fifties. Contrary to a majority of artists of his generation, he oriented his art practice towards design, as he was concerned about improving the everyday objects as well as the physical environment.

Julien Hébert was recognized for his work in the area of graphic design, furniture design, exhibition displays, as well as for his interventions in the public landscape. As the head designer responsible for many sections within the Canadian and Québec pavilions, Hébert was an important figure during Expo'67. He is also the one who designed the graphic symbol of the World Fair, known as "Man and his World".

The work of Hébert comprise the first contingent of Canadian designs that have received local and international recognition. He served as a founding member of the design profession in Canada and in Quebec and is considered to be one of the first design educator, teaching in institutions focusing primarily on the Fine-Arts and the crafts (“Montréal School of Fine-Arts”, the “École du meuble” and the “Institute of Applied Arts”). Moreover, thanks to his efforts, the design discipline has been introduced at the university level in the late sixties, while Québec was going through major reforms in the education system.

The research question at the center of this thesis is: What vision did Julien Hébert try to promote through his practice, his writings and his teaching ? In the first part of the research, in order to deepen this question, we situate his career in its historical and social context. The second part of this dissertation addresses more closely Hébert's point of view regarding the different facets of design: the professional ethic, the social and cultural aspects, the aesthetical issues and design education.

To conclude, a theoretical model representing the emergence of design in Québec has been developed to illustrate the conditions that have favored the birth of design as well as Hébert's role in this process. Finally, we discuss the pertinence of Hébert's vision regarding today's context and we try to establish the key elements, which emanate from his practice and his reflection on design issues. Overall, this thesis analyzes Hébert's legacy for the design practice and design education in Québec.

Key words: History of Design in Québec and Canada, Expo'67, Design Issues, Design Education, Design Ethics, Design aesthetics.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	I
<i>Abstract</i>	III
Liste des figures	IX
Remerciements	X
Introduction	1

PREMIÈRE PARTIE Cadre théorique et méthodologique

Chapitre 1 : La recherche de type historique en aménagement – enjeux épistémologiques

1.1	Introduction	7
1.2	La spécificité de la recherche en aménagement	8
1.3	Épistémologie de l'histoire	10
1.3.1	L'influence du positivisme d'Auguste Comte	10
1.3.2	<i>L'École des annales</i>	11
1.3.3	La réflexion épistémologique de H.I. Marrou	13
1.3.4	Le débat au sein de la philosophie analytique anglo-saxonne	17
1.4	<i>L'idée du design</i> et ses différentes dimensions	25
1.4.1	La dimension éthique	26
1.4.2	La dimension socioculturelle	28
1.4.3	La dimension esthétique	29
1.4.4	La dimension pédagogique	31
1.5	Conclusion	33

Chapitre 2 : Méthodes de recherche

2.1	Introduction	35
2.2	Les étapes de la recherche	35
2.2.1	Les objectifs poursuivis	36
2.2.2	Les limites chronologiques	36
2.2.3	Les sources documentaires	38
2.2.3.1	Premier volet : les conditions d'émergence du design	38
	A) Les conditions technologiques	38
	B) Les conditions politico-économiques	39
	C) Les conditions culturelles	42
2.2.3.2	Deuxième volet : Le rôle de Julien Hébert	44
2.2.4	La validité des sources	45
2.2.5	Élaboration d'une grille de questions	47
2.3	Stratégies méthodologiques : conclusion	48

DEUXIÈME PARTIE Repères biographiques et contexte historique

Chapitre 3 : La carrière de Julien Hébert (1917-1994)

3.1	L'héritage d'un bâtisseur	49
3.2	Première rencontre avec Borduas au Collège André-Grasset	50
3.3	La question du rôle de l'art dans la société – études en philosophie à l'Université de Montréal	52
3.4	L'influence du philosophe Jacques Maritain	59
3.5	La piqûre de l'enseignement à l'École des beaux-arts	61
3.6	L'appel de l'Europe, Zadkine et l'art moderne	65
3.7	Retour d'Europe – Borduas et le « Refus global »	69
3.8	Le contexte de l'émergence du design au Canada dans l'après-guerre	72
3.9	Le contexte particulier du Québec – Gauvreau et l'École du meuble	77
3.10	Un concours marquant	80
3.11	La naissance du design au Québec	84
3.12	La triennale de Milan en 1954	87
3.13	Les années 50, un lent départ pour le design	89
3.14	Julien Hébert, Président de l'Association canadienne des designers industriels	94
3.15	Un premier pas vers une formation en design à l'École des beaux-arts de Montréal	96
3.16	Julien Hébert à l'École du meuble	99
3.17	Une pratique multidisciplinaire	101
3.18	Les années 60 : les chantiers et ses turbulences – En route vers une formation spécialisée en design	104
3.19	Le projet d'un Institut de design à Montréal	107
3.20	Un créateur en demande	111
3.21	Les préparatifs de l'Expo'67	113
3.22	Hébert s'associe avec un architecte	114
3.23	L'impact de l'Expo'67	118
3.24	L'art intégré à l'architecture	118
3.25	La création du Centre Design Canada à la Place Bonaventure	125
3.26	Une situation économique favorable pour l'émergence du design	127
3.27	Plaidoyer pour une formation universitaire en design	129
3.28	Julien Hébert, Prix de Rome	131
3.29	Les désillusions du début des années 70	132
3.30	Un retour à l'enseignement	135
3.31	Le Prix Borduas : la reconnaissance du design	136
3.32	Le désarroi face au postmodernisme	140
3.33	Le design : un domaine qui prend sa place	141
3.34	Conclusion	144

TROISIÈME PARTIE Étude des dimensions liées au design

Chapitre 4 : La dimension éthique

Design et éthique : la vision idéaliste de Julien Hébert

4.1	Introduction	145
4.2	Le projet d'un Institut de design à Montréal	146
4.3	La structure projetée de l'Institut	148
4.3.1	La formation des designers	148
4.3.2	La promotion de l'esthétique industrielle	150
4.4	Le « Projet de récupération de travail chez les déshérités »	154
4.5	Conclusion	159

Chapitre 5 : La dimension socioculturelle du design

De Borduas à Gauvreau, la modernité ambiguë du designer Julien Hébert

5.1	Introduction – Entre universalité et spécificité, le symbole graphique de « Terre des Hommes » pour l'Expo'67	164
5.2	Une démarche d'intégration	167
5.3	Un lien entre le design moderne et l'artisanat	168
5.4	Le design moderne - vers une démarche de continuité	171
5.5	Borduas et Hébert, des visions incompatibles	174
5.6	Hébert, anti-Borduas ?	176
5.7	Gauvreau et Hébert, deux approches qui s'affrontent	181
5.8	Les arts visuels au Québec, vers un changement de perspective	183
5.9	Le design accède à un nouveau « statut social » à l'Expo'67	184
5.10	Design et politique : la controverse du symbole de l'Expo	187
5.11	Conclusion	193

Chapitre 6 : La dimension esthétique du design

L'esthétique et le design : l'approche fonctionnaliste de Julien Hébert et l'artisanat moderne

6.1	Introduction	195
6.2	Le graphisme	205
6.3	Le mobilier en tube d'aluminium (1950-1960)	212
6.4	Le mobilier de bureau – La série « Grébert »	217
6.5	Étude des normes au Service de la planification du ministère de l'Éducation	221
6.6	Systèmes d'exposition	223
6.7	Conclusion	224

Chapitre 7 : La dimension pédagogique

Julien Hébert, un enseignant avant tout

7.1	Introduction – La transmission des valeurs	226
7.2	La stratégie pédagogique de Julien Hébert	229
7.3	À quel(s) modèle(s) pédagogique(s) peut-on associer Julien Hébert ?	233
7.4	Conclusion	243

Chapitre 8 : Conclusion

8.1	Vers un modèle décrivant le processus d'émergence du design	244
8.2	Modèle synthèse	
8.3	Réflexion sur le modèle	
8.4	Valeur du modèle et retombées de la recherche	
8.5	La valeur des idées de Julien Hébert aujourd'hui	

Bibliographie

LISTE DES FIGURES

Figure 1 :	Projet de siège, retenu lors du premier concours de design au Canada, 1951.	81
Figure 2 :	Chaise longue « Contour », réalisée en 1953.	83
Figure 3 :	Chaise « Nylon », créée par Jacques Guillon, 1953.	87
Figure 4 :	Article du <i>Financial Post</i> sur la Triennale de Milan, 1954.	88
Figure 5 :	Julien Hébert recevant un prix du <i>National Industrial Design Council (NIDC)</i> , 1957.	93
Figure 6 :	Dessin d'une médaille pour l'Institut royale d'architecture, 1953.	102
Figure 7 :	Murale à la station de métro « Place Saint-Henri ».	117
Figure 8 :	Détail d'une murale en aluminium à la Place des arts, 1963.	120
Figure 9 :	Maquette d'une fontaine créée par Julien Hébert et Ossip Zadkine pour le Centre national des arts à Ottawa, 1960.	123
Figure 10 :	Plafond du Centre national des arts.	124
Figure 11 :	Système d'exposition pour le <i>Centre Design Canada</i> , 1966.	126
Figure 12 :	Symbole pour l' <i>Expo'67</i> .	165
Figure 13 :	Représentation d'un flocon de neige agrandi.	165
Figure 14 :	Table pour le restaurant du Pavillon du Canada à l' <i>Expo'67</i> .	167
Figure 15 :	Vue intérieure du restaurant au Pavillon du Canada.	168
Figure 16 :	Modèle d'orgue soumis par <i>Casavant</i> pour la salle de spectacle du Pavillon du Canada.	169
Figure 17 :	Sketch préliminaire de Julien Hébert pour un nouvel orgue.	170
Figure 18 :	Installation de l'orgue au Pavillon du Canada.	171
Figure 19 :	Article, « <i>L'esthétique industrielle sera le visage de l'Expo'67</i> » <i>Journal En ville</i> , 15 février 1964.	185

LISTE DES FIGURES

Figure 20 :	« Art et politique », article de Claude Jasmin dans <i>La Presse</i> , le 28 décembre 1963.	191
Figure 21 :	« <i>L'Expo pourra conserver son emblème</i> », article du journal <i>La Presse</i> , le 8 janvier 1964.	192
Figure 22 :	« <i>Monstrous Fair Symbol Now An Award Winner</i> » Journal « <i>The Gazette</i> », le 30 mai 1964.	193
Figure 23 :	Esquisses préliminaires de Julien Hébert.	205
Figure 24 :	Sigle final pour les « <i>Consultants en aéroports internationaux</i> », élaboré en 1965.	206
Figure 25 :	Le sigle de « <i>Terre des Hommes</i> » (1963), celui de la « <i>Commission de la Capitale nationale</i> » (1969)	207
Figure 26 :	Sigle créé pour le Collège du Vieux-Montréal, 1969.	207
Figure 27 :	Graphisme pour la « <i>Conférence canadienne sur l'Église et le monde</i> », 1968.	208
Figure 28 :	Signalisation et abris pour la <i>Commission de transport de la Communauté urbaine de Montréal</i> .	211
Figure 29 :	Une chaise longue, une chaise droite et un lit empilable, Mobilier conçu en tube d'aluminium cintré.	213
Figure 30 :	Modèles de chaises pliantes dessinées par Julien Hébert au début des années 50.	214
Figure 31 :	Modèles dessinés pour « <i>Sun-Lite</i> », démontrant les efforts de J. Hébert pour développer des solutions innovatrices pour créer du mobilier pliable.	215
Figure 32 :	« <i>100 Ways to Fold a Chair</i> », article sur Julien Hébert dans la revue « <i>Industrial Canada</i> », Août 1962.	216
Figure 33 :	Différentes possibilités de configuration du mobilier de bureau « <i>Grébert</i> », conçu en 1958.	218
Figure 34 :	Catalogue du mobilier « <i>Grébert</i> ».	219

LISTE DES FIGURES

Figure 35 :	Prototype de chaise de bureau réalisé en 1962.	220
Figure 36:	Modèle de pupitre scolaire créé pour le ministère de l'Éducation en 1963.	222
Figure 37:	Détail du système d'exposition conçu pour le <i>Centre Design Canada</i> .	223
Figure 38 :	Modèles pédagogiques de l'enseignement du design selon Nigel Whiteley (1997).	234
Figure 39 :	Projets de Michel Dallaire.	244
Figure 40 :	Modèle synthèse décrivant le rôle de Julien Hébert dans l'émergence du design au Québec.	
Figure 41 :	Modèle d'émergence du design.	

*Je dédie cette thèse à la famille de Julien Hébert.
J'espère avoir rendu justice à l'œuvre de votre père.*

Remerciements

Je tiens à exprimer ma plus sincère gratitude envers mon directeur de recherche, le professeur Alain Findeli. Dans mon parcours académique, Alain Findeli aura été une figure marquante. Je tiens à souligner son apport intellectuel pour cette thèse et dire à quel point il a été généreux de son temps pour me permettre de rendre ce projet à terme. Son support a été indéfectible, malgré mon parcours tumultueux et surtout fort long ! C'est Alain Findeli qui m'a suggéré ce sujet de thèse et qui me stimula à découvrir ce pionnier du design que fut Julien Hébert. Je le remercie pour la confiance qu'il m'a témoignée et pour avoir partagé son point de vue sur mon travail. C'est également grâce à Alain si j'ai pu obtenir une bourse de l'*Institut de recherche en histoire de l'architecture* offerte par le CCA (*Centre canadien d'architecture*). Cette bourse m'a permis de présenter mon travail à Istanbul à la « *3rd International Conference on Design History and Design Studies* ». Les suites de ce colloque m'ont amené à publier, avec sa collaboration, un article sur Julien Hébert dans la revue « *Design Issues* ».

Je remercie les gens qui m'ont accordé des entretiens: François Hébert, Michel Hébert, Madeleine Arbour, Michel Dallaire, Albert Leclerc, François-Marc Gagnon, Philippe Lalande et tous ceux qui ont aimablement partagé leurs souvenirs... J'ai une pensée particulière pour Charles Daudelin, Jean-Louis Lalonde et André Jarry, des amis de Julien Hébert, disparus récemment.

Je tiens absolument à remercier mon père Claude et ma mère Denise, des professeurs émérites qui ont également apporté leur généreuse contribution à mon travail. Merci à mon frère, François, qui a lui-même relevé le défi de réaliser un doctorat en aménagement et qui m'a grandement soutenu dans ce projet à longue haleine. Enfin, je ne pourrais passer sous silence le soutien et la compréhension de ma conjointe Pascale et de ma fille Léonie. Merci de tout cœur.

Introduction

« L'esthétique industrielle a pour objet la création de formes utiles, la création de l'équipement de l'homme. L'esthétique industrielle est à l'équipement ce que l'architecture est à l'abri. Jadis cet équipement était produit par l'artiste en quantité très limitée et à la main. L'industrie était alors artisanale. La révolution industrielle du siècle dernier amena la production en grande série, la création de marchés massifs, la possibilité pour tous de s'équiper convenablement et à bas prix.

Mais cette industrie transformée ne s'est guère préoccupée d'esthétique : la machine reproduisant le plus souvent les formes mêmes du produit artisanal de jadis. Il y avait là un anachronisme qui ne pouvait durer et dont les derniers vestiges disparaissent rapidement. Une esthétique propre à l'industrie est apparue et l'artiste retrouve son rôle de créateur de formes, il retrouve ce rôle dans une perspective nouvelle et merveilleuse. Il n'est plus l'exécutant de quelques œuvres mais le créateur de modèles reproduits mille ou dix mille fois et reproduits avec une précision que les artistes les plus habiles n'ont jamais pu atteindre : l'artiste n'est plus limité aux matériaux et techniques traditionnelles mais il voit constamment apparaître quantité de techniques et matériaux nouveaux grâce précisément à l'activité industrielle ».¹

En 1994, la communauté du design du Québec et, dans une certaine mesure celle du Canada, perdent un de ses pionniers les plus marquants. En effet, plusieurs designers ayant côtoyé Julien Hébert (1917-1994), de même que ceux qui l'ont connu comme professeur, n'hésitèrent pas à avancer que l'on venait de perdre le "fondateur" de la discipline du design au Québec². En effet, Julien Hébert a été l'un des premiers à s'imposer comme designer industriel professionnel au Québec au début des années 50, dans un contexte où cette profession, que l'on appelait alors esthétique industrielle, était pratiquement inconnue. Couronné de nombreux prix (dont le prix « Borduas »), membre fondateur des associations professionnelles des designers industriels du Canada et du Québec, il a fait une carrière remarquable, à la fois comme praticien et

¹ Extrait d'une lettre de Julien Hébert adressée au Directeur de l'École des beaux-arts de Montréal, pour le convaincre d'introduire le domaine du design au sein de l'École. Elle fut rédigée le 14 juin 1953. Fonds d'archives de Julien Hébert, Musée national des beaux-arts du Québec.

² En 1990, le journaliste Raymond Bernatchez écrivait un article rétrospectif sur la carrière du designer et l'intitulait "Julien Hébert, l'un des pères du design québécois". Voir *La Presse*, édition du jeudi 15 mars 1990.

comme pédagogue. À travers son œuvre multidisciplinaire dans les domaines du design de mobilier, du graphisme, de l'aménagement d'espaces, de la création de systèmes d'expositions (à l'Expo'67 notamment), il a contribué à imposer le domaine du design au Québec et à former plusieurs générations de designers et d'enseignants.

En constatant l'influence exercée par Julien Hébert sur les personnes qui l'ont côtoyé, il est apparu évident que la démarche créative du designer ainsi que la richesse de sa réflexion sur le design méritaient qu'on s'y penche de manière approfondie. Voilà donc le point de départ de cette recherche. Les questions qui se sont posées dès le début sont les suivantes : en quoi peut-on attribuer à Julien Hébert un rôle de fondateur, lorsque l'on parle du design industriel au Québec ? comment a-t-il cherché à introduire la notion du design dans son discours, sa pratique et son enseignement ?

Notre hypothèse de travail soutient que Julien Hébert a contribué à imposer sa vision du design, une vision qui allait remettre en question l'enseignement promulgué dans les institutions axées sur les domaines de l'artisanat. En effet, Julien Hébert a lutté pour introduire l'idée du design³ que ce soit à l'École des beaux-arts de Montréal ou à l'École du meuble, alors dirigée par Jean-Marie Gauvreau. Nous verrons d'ailleurs que l'École du meuble, pourtant reconnue comme une institution originale et ouverte, s'est montrée plutôt réfractaire vis-à-vis du design, un domaine pourtant en essor en Europe et plus particulièrement aux États-Unis dès les années 30.

En tant que discipline, le design industriel impose un nouveau mode de conception et de production par rapport à la fabrication artisanale. En cherchant à instaurer cette pratique au Québec, Hébert allait induire un changement dans ce que l'on peut nommer un « paradigme de production ». Du paradigme de

³ « L'idée du design », introduite au début du XXe siècle, par des penseurs comme Henri Van de Velde, Adolf Loos, Walter Gropius et Moholy-Nagy entre autres, visait à engendrer un changement de paradigme par rapport à la production artisanale et à développer un nouveau langage esthétique fondé sur les principes de la mécanisation. De manière plus ambitieuse, l'idée du design sous-entendait également la remise en cause des structures sociales établies. Voir à ce sujet Siegfried Giedion (1948), « *La mécanisation au pouvoir* », Nikolaus Pevsner (1936), « *Pioneers of Modern Design* » et plus récemment, sous la direction Victor Margolin et Richard Buchanan (2000) « *The Idea of Design* ».

l'artisanat, du "fait main", on passe, avec Hébert, à un autre niveau, celui de l'industrie et du progrès technique. Les rapports du concepteur face à son "objet" s'en trouvent ainsi modifiés puisque le processus de conception s'oriente vers la production en série et non vers la pièce unique. Le design, du moins l'idée « originale » du design moderne telle qu'elle est apparue, en particulier au Bauhaus dans les années 20, implique la démocratisation de la consommation et une esthétique adaptée aux possibilités des techniques industrielles de mise en forme. C'est une démarche de conception qui prend en compte non plus les désirs d'une clientèle fortunée comme cela pouvait être le cas à l'époque du mobilier artisanal, mais plutôt les besoins d'une masse d'utilisateurs potentiels. Il semble d'ailleurs que ce soit précisément cette dimension sociale qui ait attiré Julien Hébert vers le domaine du design. Cette recherche a pour objectif d'approfondir nos connaissances sur ce pionnier et de découvrir comment il a contribué à faire évoluer les pratiques et les structures en place. Julien Hébert a cherché en effet à changer le rapport des créateurs face à l'industrie et, d'autre part, il a lutté pour transformer les instituts d'enseignement, alors ancrés dans la tradition artisanale.

Cette thèse étudiant le rôle de Julien Hébert dans l'émergence du design au Québec nous a amené à élaborer une problématique englobant deux thématiques imbriquées :

- 1) Quel est le parcours de Julien Hébert, au point de vue académique et professionnel ? Quel rôle Julien Hébert occupe-t-il dans l'histoire des arts visuels et appliqués au Québec, par rapport à Jean-Marie Gauvreau ou à Paul-Émile Borduas par exemple ? Quelle est sa contribution face ce que l'on nomme la « Révolution tranquille », cette étape marquant l'évolution du Québec vers la modernité ? Un tel travail de recherche n'a jamais été effectué auparavant et il vise à comprendre l'importance du rôle joué par le designer dans la transformation de la société québécoise. **Cette partie de la thèse propose de contribuer à l'évolution des connaissances liée à l'histoire de l'art, à l'histoire culturelle et à l'histoire du design au Québec et au Canada.**

- 2) Quels sont les fondements de la pensée de Julien Hébert concernant les dimensions éthiques, socioculturelles, esthétiques et pédagogiques du design ? Cette partie de la thèse cherche à enrichir l'état des connaissances concernant les théories du design de manière plus générale et permet de situer la pensée du designer par rapport à celle d'autres pionniers du domaine. Les objectifs sont ainsi de mettre en lumière l'héritage laissé par Julien Hébert. **En approfondissant la philosophie et la vision du designer, nous visons à contribuer à faire avancer les connaissances sur la façon de pratiquer et d'enseigner le design.**

Précisons que cette recherche est réalisée dans le cadre d'études liées au champ de l'aménagement⁴. Par conséquent, les objectifs sont d'aller au-delà de la présentation du contexte historique pour réfléchir à la contribution de la pensée de Julien Hébert au domaine du design. La communauté liée aux pratiques de l'aménagement bénéficie, encore aujourd'hui, de l'apport théorique de la réflexion de pionniers comme Adolf Loos, Le Corbusier ou Walter Gropius. En ce sens, il semble essentiel de voir comment la vision de Julien Hébert peut elle aussi contribuer à enrichir nos connaissances sur le design.

Pour élaborer l'ensemble de notre travail de recherche, cette thèse comporte trois parties : le cadre théorique et méthodologique, le parcours biographique présentant la carrière de Julien Hébert et sa vision par rapport aux différentes dimensions du design.

1) Le cadre théorique et méthodologique

Dans la première partie de cette thèse, il est question de l'approche de recherche et de la démarche méthodologique qui a été élaborée pour ce travail. Dans le premier chapitre, nous précisons notre posture épistémologique et approfondissons notre réflexion quant à la spécificité de la recherche en

⁴ Le domaine de l'aménagement couvre l'ensemble des activités liées au cadre bâti, de l'urbanisme à l'architecture, en passant par l'architecture du paysage, le design d'intérieur et le design industriel. Le programme de doctorat en aménagement à l'Université de Montréal regroupe les recherches effectuées dans chacune de ces dimensions.

aménagement par rapport à une étude à caractère strictement historique. Au chapitre suivant, nous détaillons les méthodes de recherche de manière plus circonstanciée ainsi que les documents sur lesquels s'est appuyée notre étude.

2) Le parcours biographique présentant la carrière de Julien Hébert

Dans la deuxième partie, nous abordons le parcours biographique et le contexte historique entourant l'oeuvre et la carrière de Julien Hébert. Nous y évoquons les « conditions » qui ont permis au design industriel d'émerger au Canada et plus spécifiquement au Québec : les conditions technologiques, soit l'infrastructure manufacturière et industrielle rendant possible une fabrication en série selon des procédés mécanisés; les conditions politico-économiques, soit la volonté politique des gouvernements et dirigeants de promouvoir et exploiter le potentiel du design et enfin, les conditions culturelles, c'est-à-dire la volonté de certains artistes d'orienter leur pratique de création vers le design. Nous examinons comment Julien Hébert, d'abord formé en sculpture à l'École des beaux-arts, va être l'un des principaux protagonistes à prendre conscience des conditions en place et à favoriser l'émergence de la profession du design au Québec.

3) La vision de Julien Hébert par rapport aux dimensions du design

La troisième partie constitue le cœur de notre recherche. Elle traite plus spécifiquement de la vision particulière de Julien Hébert et de son point de vue sur les aspects entourant le design, c'est-à-dire les dimensions éthique, socioculturelle, esthétique et pédagogique. Chacune de ces dimensions fait l'objet d'un chapitre distinct. Le chapitre sur l'éthique nous fait découvrir la vision idéaliste de Julien Hébert grâce à laquelle il souhaitait faire du design, non seulement un pôle pour le développement économique, mais également un vecteur de progrès humain de façon plus large. Dans le chapitre sur l'aspect socioculturel du design nous mettons en évidence une certaine ambivalence dans la vision de la modernité exprimée par Julien Hébert. On observe également à quel point la philosophie du designer a eu du mal à s'arrimer à celle

de certaines figures de proue de la modernité, tels Paul-Émile Borduas et, dans une certaine mesure, Jean-Marie Gauvreau, le directeur de l'École du meuble.

Au chapitre suivant, il est question de la dimension esthétique et de ses différentes conceptions dans le milieu du design. Nous présentons un certain nombre de projets réalisés par Julien Hébert et mettons en évidence le lien entre son discours à caractère fonctionnaliste et ses créations dans les domaines du graphisme, du mobilier et du design d'exposition. Enfin, au dernier chapitre, nous nous intéressons à Julien Hébert l'enseignant. Nous étudions sa pédagogie et sa didactique et nous tentons de caractériser le modèle pédagogique qu'il a valorisé au cours de sa carrière de professeur.

En conclusion, nous proposons un modèle synthèse permettant de saisir le rôle de Julien Hébert en tant que protagoniste favorisant l'émergence de la discipline au Québec. Nous soulignons comment un tel modèle pourrait être utilisé comme outil pour d'autres recherches portant sur l'émergence du design dans d'autres pays. Enfin, nous proposons une réflexion quant à la valeur des idées de Julien Hébert dans le contexte actuel et pour l'avenir de la pratique. Nous tentons d'évaluer les éléments qui, selon la vision de Julien Hébert, gardent toujours leur pertinence et leur fécondité aujourd'hui. Il s'agit, somme toute, de saisir la valeur de l'héritage considérable légué par le « père » du design au Québec, tant au niveau intellectuel que pédagogique.

PREMIÈRE PARTIE : Cadre Théorique et méthodologique

Chapitre 1 : La recherche de type historique en aménagement – enjeux épistémologiques

1.1 Introduction

Le texte qui suit présente la façon dont la recherche a été entreprise et dans quels cadres théorique et épistémologique elle s'est effectuée. La thèse s'attarde en particulier au contexte historique dans lequel le designer Julien Hébert a évolué. Il apparaît en effet essentiel de présenter les conditions qui ont permis au design de s'imposer en tant que nouveau paradigme de conception et de production. Cependant, comme on l'a évoqué en introduction, au-delà de l'étude de la description du contexte et de l'étude biographique, l'objectif de cette thèse est aussi d'aborder les fondements de la pensée de Julien Hébert. Ce questionnement constitue le coeur de la recherche puisqu'il s'intéresse aux idées théoriques du designer en rapport avec les notions fondamentales liées à l'aménagement, par exemple : quelle définition du design a-t-il cherché à valoriser ? Est-ce l'idée du projet social - comme au Bauhaus par exemple ? Ou plutôt la notion du potentiel du design industriel en tant que moteur économique - à la manière des précurseurs américains ? Quel langage esthétique a-t-il développé ? En somme, quel rôle attribuait-il au design et cherchait-il à valoriser à travers sa pratique et son enseignement ?

Malgré cette distinction entre l'aspect historique, c'est-à-dire la biographie professionnelle de Julien Hébert, et l'aspect critique, soit l'étude de la vision de Julien Hébert vis-à-vis des dimensions théoriques du design, il faut préciser que

ceux-ci sont intimement liés. Pour comprendre la mise en place du "paradigme" du design, il faut à la fois comprendre les circonstances qui ont favorisé l'émergence de la profession, tout comme il est fondamental de saisir les idées du pionnier fondateur de la discipline afin de mettre en lumière notre héritage et d'être en mesure de comprendre l'évolution actuelle du domaine au Québec.

1.2 La spécificité de la recherche en aménagement

En quoi une recherche de type historique s'insère-t-elle dans le champ d'études liées à l'aménagement ? Il est permis d'avancer que la spécificité de la recherche en aménagement se situe dans son objectif de nourrir nos connaissances afin de mieux guider la pratique et son enseignement. Cross (2000) indique que le rôle de la recherche en aménagement est de favoriser une meilleure compréhension du processus de design et de favoriser une plus grande maîtrise des différents aspects liés à notre domaine, que ce soit la démarche de conception, la notion esthétique ou la dimension éthique⁵.

Le champ du design est caractérisé par sa démarche d'intervention sur le monde. Cette démarche est distincte de l'ensemble des domaines scientifiques. Citons à ce propos Herbert Simon (1969) : « *Natural sciences are concerned with how things are... Design on the other hand is concerned with how things ought to be* ». ⁶

Il y a en somme une intentionnalité intrinsèque, un dessein, lié à la notion de design auquel la plupart des disciplines de recherche traditionnelles demeurent éloignées. Orienter la recherche dans l'optique d'éclairer le

⁵ Voir à ce sujet Cross, N 'Design as a Discipline' in D. Durling and K. Friedman (eds.) *Doctoral Education in Design: Foundations for the Future*. Rappelons que le domaine du design est évoqué ici de manière assez large et englobe l'ensemble des pratiques liées à l'aménagement, tant au niveau théorique que pratique.

⁶ Herbert Simon (1969) *The Sciences of the Artificial*, p.27.

processus de réalisation de projets est ainsi une des conséquences liée au fait de se réclamer du champ de l'aménagement. C'est en ce sens que notre travail d'historien est teinté par des questions de recherche liées spécifiquement au champ du design afin de nourrir nos connaissances sur le sujet.

Quant aux conditions épistémologiques associées à une telle orientation, elles méritent réflexion. Dans ce projet de recherche, la démarche principale est d'étudier le rôle de Julien Hébert en tant que pionnier du design et de comprendre la pensée d'un des plus importants promoteur de la discipline au Québec. Ce type de questionnement s'éloigne de la démarche positiviste et des sciences explicatives, pour s'orienter davantage vers les sciences descriptives et interprétatives. Par ailleurs, le cadre épistémologique de notre recherche est lié au mode de connaissance historique et aux méthodes d'interprétation critiques. En effet, face à un sujet lié au passé, nous demeurons soumis aux mêmes critères de rigueur que ceux des historiens et nous sommes contraint en partie aux mêmes méthodes, soit : retracer les documents liés à l'objet d'étude, interpréter les textes, réaliser des entrevues, créer des liens entre des événements, etc... C'est en ce sens que les questions épistémologiques liées au travail d'interprétation historique se posent. Il s'agit en effet de déterminer comment se fait la démarche d'interprétation critique vis-à-vis des documents et d'envisager comment il est possible de se fixer des critères d'analyse objectifs.

La recherche en histoire, tout comme le domaine des sciences humaines d'ailleurs, est polarisée entre deux orientations, l'une positiviste, l'autre relativiste. Voyons à présent l'évolution du débat épistémologique dans le champ de l'histoire, ceci permettra de préciser avec plus de nuances la posture épistémologique adoptée vis-à-vis de cette recherche.

1.3 Épistémologie de l'histoire

1.3.1 L'influence du positivisme d'Auguste Comte

"La doctrine qui aura suffisamment expliqué l'ensemble du passé obtiendra inévitablement, par suite de cette seule preuve, la présidence mentale de l'avenir".⁷

En histoire comme ailleurs, le dix-neuvième siècle est fortement marqué par le positivisme d'Auguste Comte. Avec Barthold Georg Niebuhr (1776-1831), Jean-François Champollion (1790-1832) et Leopold von Ranke (1795-1886), les disciplines élaborant la connaissance du passé ont pris un développement extraordinaire et suscitent une admiration nouvelle. Des historiens tels Charles-Victor Langlois (1863-1929) et Charles Seignobos (1854-1942), marqués par l'école historique allemande, adoptent d'emblée la démarche et l'esprit positivistes⁸. Évacuant la réflexion métaphysique de leur travail, ils s'attardent essentiellement à l'histoire événementielle en appuyant leurs recherches sur la stricte analyse des documents officiels⁹.

Le positivisme en histoire prône la méthode critique : en face d'un document, on pose les questions assurant sa validité (qui l'a écrit ? quand ? comment ? où ?) ; le témoin unique d'un fait n'est pas valable ; d'autre part, la copie doit être l'originale pour assurer l'authenticité du document. Par ailleurs, dans sa démarche, l'historien demeure un instrument passif qui enregistre, met en oeuvre et révèle une histoire qui est par essence "déjà là", voilà pourquoi on dira que l'exigence fondamentale consiste à ne pas interpréter les faits. Cette vision postule par définition l'existence d'une réalité accessible à travers la mise

⁷ Tiré de A. Comte (1842), *Discours de l'esprit positif*, p. 73.

⁸ Voir C.-V. Langlois, et Ch. Seignobos (1897) *Introduction aux études historiques*.

⁹ Voir à ce sujet G.Thuillier et J.Tulard (1986) *La méthode en histoire*.

en oeuvre des documents. En ce sens, l'histoire est définie par le récit d'événements vrais, par opposition au roman; par cette norme de vérité, l'histoire, comme discipline, s'apparente à la science et possède un caractère scientifique puisqu'elle se donne comme le miroir du réel.

Jugée simpliste, cette forme de positivisme sera fort critiquée à partir du vingtième siècle. En effet, la méthode positiviste réduit en une seule définition le fait brut et l'histoire ; par ailleurs, elle simplifie la complexité des événements en se limitant à décrire la succession des faits selon un récit chronologiquement ordonné. Enfin, cette approche postule des relations simples de causes à effets, ce qui correspond à une conception pour le moins déterministe de l'histoire.

1.3.2 L'École des Annales

À partir des années vingt, de nouvelles exigences vont être formulées. Tout d'abord, on en vient à élargir le champ des recherches historiques en ne se limitant plus à ce qu'on appelle la "Grande" histoire, soit les événements politiques majeurs. On débordera ainsi du champ de l'histoire événementielle pour s'intéresser à l'histoire de la vie économique, à celle des activités culturelles, des moeurs, des entités politiques, des techniques, etc. Or, bien que le schéma de la méthode critique puisse s'appliquer à une approche de type historisante en s'appuyant sur des documents "officiels", il n'est guère adapté à des recherches qui exigent une démarche plus globale, où les relations sont plus complexes et l'enchaînement des faits moins linéaire. Lucien Febvre et Marc Bloch font partie des historiens qui ont remis en question le causalisme en histoire et qui ont proposé de nouveaux critères de recherche¹⁰. En 1929, ceux-ci fondent ce qu'on appelle depuis l'École des Annales. Née avec la revue des

¹⁰ Voir à ce sujet Poirrier (2000) *Aborder l'histoire* et Bourdé et Martin (1997) *Les Écoles historiques*.

Annales d'histoire économique et sociale, cette école rejette l'histoire événementielle alors dominante et se concentre sur l'étude de la longue durée.

Dans les années trente, ces chercheurs s'ouvriront de plus en plus aux autres disciplines pour enrichir leurs travaux. Aux lendemains de la Deuxième guerre mondiale, Fernand Braudel prend la direction de la revue avec Ernest Labrousse et Charles Morazé. Sous leur impulsion, la recherche historique s'intéresse à la géographie et à l'économie, ce qui donne naissance à l'histoire quantitative¹¹. Pendant les années 1970, une nouvelle équipe prend place et donne une troisième évolution à ce mouvement interdisciplinaire. Désignée sous le nom de "nouvelle histoire", la démarche des chercheurs Émile Le Roy Ladurie, François Furet et Jacques Le Goff est caractérisée par un intérêt envers l'anthropologie et la sociologie et par des sujets de recherche orientés notamment vers l'histoire des mentalités¹².

L'approche novatrice de l'École des Annales a été de mettre l'accent sur une exigence méthodologique fondamentale, soit la vérification d'une hypothèse. Toute recherche trouve sa justification dans la mesure où le chercheur s'efforce de résoudre une question bien délimitée qui se situe elle-même dans une perspective exactement définie. En ce sens, nous verrons plus loin que notre démarche trouve des liens avec cette exigence. Comme le spécialiste des sciences physiques, l'historien doit procéder par hypothèse, en faisant une recherche documentaire de la preuve et en reconstituant les éléments de réponse. Cette démarche l'amène à vérifier ou infirmer la question du point de départ. Une telle approche exige une méthode globale et contextuelle et peut faire appel à des études statistiques, à des schémas démographiques, à des graphiques économiques, etc. Il s'agit d'une méthode qui s'est affirmée à partir des années 1940 et qui continue d'exercer son influence dans de nombreuses recherches historiques.

¹¹ Braudel, F. (1990) *Écrits sur l'histoire*.

¹² Le Goff, J. (1978) *La nouvelle histoire* (en collaboration avec Jacques Revel).

L'École des Annales se distingue par l'originalité de ses méthodes et par son aspect interdisciplinaire ; elle se démarque par ses efforts d'élargissement du contexte et des problématiques de recherche. On ne saurait la qualifier de positiviste, puisqu'elle a cherché à remettre en cause l'approche causaliste et déterministe qui dominait les recherches en histoire au dix-neuvième siècle. Henri-Irénée Marrou fait partie des auteurs qui ont cherché à approfondir la réflexion épistémologique au sein de la discipline. Dans son ouvrage "*De la connaissance historique*" (1954), l'auteur traite des questions épistémologiques fondamentales en histoire et présente sa position liée en partie à celle de Raymond Aron. En présentant la réflexion de Marrou, on pourra établir des liens avec la posture épistémologique de compréhension qui a été évoquée plus tôt par rapport à ce projet de recherche.

1.3.3 La réflexion épistémologique de Henri-Irénée Marrou

C'est à partir de la réflexion philosophique de Wilhelm Dilthey que Marrou développe sa pensée. Critiquant le positivisme scientifique, Dilthey cherchait à substituer à la méthode explicative des sciences de la nature (basée sur le déterminisme) la méthode « compréhensive » des sciences de l'homme. En adoptant ce parti pris, Marrou définit l'histoire comme la connaissance du passé humain¹³. Pour l'auteur, ce qui importe, c'est le résultat de la recherche : "*L'histoire se définit par la vérité qu'elle est capable d'élaborer. Car en disant connaissance, nous entendons connaissance valide, vraie.*"¹⁴ Marrou accepte de considérer l'histoire en tant que science, dans la mesure où l'on envisage la science non pas comme une *epistémè*, mais comme une *tekhnè*. Il voit dans la notion de *tekhnè* une connaissance élaborée en fonction d'une méthode

¹³H.I. Marrou (1954) *De la connaissance historique*, p.29.

¹⁴*Ibid*, p.30.

systematique et rigoureuse, celle qui pour lui représente l'accès au facteur optimum de vérité.

Malgré ces propos, il ne faudrait pas voir dans la pensée de Marrou une posture strictement réaliste, bien qu'il considère que l'objet de l'histoire se présente ontologiquement comme "noumène"¹⁵. Il est clair dans l'esprit de l'auteur que l'historien ne peut en aucun cas prétendre décrire objectivement le réel ; en ce sens, il s'oppose vivement à la thèse rationaliste de Robin G. Collingwood selon laquelle l'histoire devrait être la « ré-actualisation » de l'expérience du passé¹⁶. L'historien ne peut espérer être le contemporain de son objet, puisqu'il le saisit en tant que passé, en tant "qu'ayant été" ; l'intervalle temporel qui sépare le chercheur de son objet n'est pas un espace vide, les événements, actions et pensées qui le remplissent agissent inévitablement sur son point de vue. Par ailleurs, Marrou perçoit le passé comme il perçoit le présent, c'est-à-dire comme quelque chose de confus, de multiforme, de complexe et qu'il est impossible de saisir dans sa réalité authentique. Dès lors, le rôle de l'historien est fondamentalement de rendre compte du passé de façon intelligible et de profiter du recul temporel pour saisir la complexité du réel :

"La connaissance que l'historien veut élaborer de ce passé vise à une intelligibilité ; elle doit s'élever au-dessus de la poussière des petits faits, de ces molécules dont l'agitation en désordre a constitué le présent pour y substituer une vision ordonnée, qui dégage des lignes générales, des orientations

¹⁵ Le **noumène** (du grec "noûs" ou "noos", intellect, esprit, pensée, soit comme principe, soit comme faculté) est un terme employé à l'origine par Platon pour désigner les "Idées", c'est-à-dire la réalité intelligible (par opposition au monde sensible), accessible à la connaissance rationnelle. Chez Emmanuel Kant, auquel le terme de "noumène" est le plus souvent renvoyé (comme dans ce cas-ci avec Marrou), il s'agit de tout ce qui existe et que la sensibilité ne peut atteindre : la chose en soi, les faits tels qu'ils sont absolument et en eux-mêmes, restreignant par là les prétentions de la raison. Voir à ce sujet F. Alquié (1968) "*La critique kantienne de la métaphysique*" P.U.F.

¹⁶ « *History as re-enactment of past experience* », tel que cité dans R.G. Collingwood (1946), *The Idea of History*.

susceptibles d'être comprises ; des chaînes de relations causales ou finalistes, des significations, des valeurs" ¹⁷.

Dans notre travail, c'est en abordant l'œuvre de Julien Hébert selon différentes dimensions que nous en arrivons à rendre compte du passé de manière intelligible ; nous y reviendrons. Outre le problème de la transposition intelligible du passé, qu'en est-il de la position de Marrou en ce qui concerne la notion de l'objectivité en histoire ? Les positivistes du dix-neuvième siècle considéraient le rôle de l'historien comme étant passif, il s'agissait de rapporter les faits avec exactitude et vérité, comme si la réalité historique était préfabriquée. Au contraire, Marrou voit dans la démarche du chercheur une intervention active; pour lui, l'histoire est inséparable de l'historien. Il doit ainsi y avoir un effort créateur de la part du chercheur pour établir un rapport entre le passé qu'il évoque et le présent qui est le sien. Cependant, Marrou se garde d'adopter une posture idéaliste et relativiste comme celle de Raymond Aron ; il concède bien sûr qu'*"il n'existe pas une réalité historique, toute faite avant la science qu'il conviendrait simplement de reproduire avec fidélité"* ¹⁸ ; toutefois, il hésite à adopter une posture selon laquelle la connaissance historique reçoit sa forme, sinon même sa réalité toute entière, de l'activité de la pensée du sujet. Marrou adopte une posture nuancée, liée à la posture constructiviste¹⁹, où le rôle de l'historien est fondamental : c'est lui qui détermine son programme de recherche à travers la question qu'il pose à l'histoire. Ainsi, l'historien ne révèle pas une histoire fixée a priori, c'est la formulation des questions de recherche et des hypothèses qui détermine la connaissance à laquelle il aboutira. Les résultats atteints ne sont pas pure fabrication pour autant, il existe bel et bien une réalité nouménale dans l'esprit de Marrou.

¹⁷ Marrou (1954) p. 44.

¹⁸ R. Aron (1938) *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique*, p. 120, cité par Marrou (1954) p. 50.

¹⁹ Voir à ce sujet J.-L. Le Moigne (1995) *Les épistémologies constructivistes*.

La démarche de recherche proposée dans cette thèse puise précisément ses sources au sein du discours de Marrou lorsque celui-ci préconise une attitude de compréhension vis-à-vis des documents à sa disposition. Substitué à l'approche critique, ce processus de compréhension (*das Verstehen*) est emprunté à la phénoménologie. Marrou parle en effet de la notion d'*epokhè* (*Ausschaltung*), cette « mise en suspens du moi » pour s'ouvrir à la rencontre et à la découverte de l'autre qui nous est séparé dans le temps : *"La rencontre d'autrui suppose, exige, que nous mettions entre parenthèses, oublions pour le moment ce que nous sommes pour nous ouvrir sur cet autrui."*²⁰ Marrou donne un nom à cette attitude de compréhension : l'empathie. Opposant cette vision au doute méthodique des positivistes, celui-ci réclame l'effort d'une communion fraternelle entre sujet et objet, entre l'historien et l'homme derrière le document. Cette ouverture d'esprit exige du chercheur une culture personnelle dotée d'affinités qui lui permettront de comprendre les sentiments, les idées et le comportement des acteurs du passé. Cette attitude demeure d'une grande pertinence pour notre recherche, puisque l'on se penche sur la vie d'un homme qui a œuvré dans un domaine qui nous est familier, c'est-à-dire la pratique du design et son enseignement.

Par ailleurs, pour revenir à la réflexion de Marrou, les relations de causalité n'ont pas l'importance qu'on leur donne au sein de l'histoire positiviste. En effet :

*"La recherche des "causes" n'a de sens qu'à l'intérieur d'une conception strictement événementielle de l'histoire, comme était l'ancienne histoire politique ou militaire qui opérait sur ce qu'elle appelait des faits précis (avénements ou fins de règne, négociations diplomatiques ou traités, sièges ou batailles), sortes d'atomes de réalité historique isolés par la pensée, qu'on pouvait disposer commodément en série enchaînées de causes et d'effets".*²¹

²⁰Marrou (1954) p. 85

²¹Ibid, p. 172.

Dans l'esprit de l'auteur, cette fixation sur les relations causales amène l'historien à sélectionner un fragment isolé (l'effet d'une cause) dans le tissu complexe et continu du passé. Il s'agit d'un exercice factice selon lui, puisqu'on traite comme un phénomène distinct ce qui n'a peut-être pas eu d'existence autonome. De toute façon, le problème cesse de se poser selon Marrou lorsqu'on étudie *"des aspects plus complexes du passé, tels qu'institutions, faits de mentalité, techniques ou arts, qui n'apparaissent pas comme des météores dans le ciel de l'histoire, mais issus d'une lente incubation, ne sont saisis que dans leur propre évolution, au cours de laquelle ils ne cessent de subir d'insensibles et profondes métamorphoses."*²²

Comme notre posture de recherche est intimement liée à la réflexion épistémologique de Marrou, la question du caractère « subjectif » de nos affirmations se pose. Pour approfondir le débat, il est intéressant de voir comment la discussion sur les notions de vérité et d'objectivité s'est effectuée du côté des philosophes analytiques anglo-saxons. Cette présentation permettra de faire certains liens entre la pensée de certains philosophes et la vision de Marrou. De plus, en abordant la pensée de ces auteurs, nous pourrions évoquer plus précisément la posture épistémologique que nous adoptons et les concepts théoriques qui nous apparaissent particulièrement intéressants par rapport à ce sujet de thèse, en revenant sur l'ensemble du débat épistémologique en histoire.

1.3.4 Le débat au sein de la philosophie analytique anglo-saxonne

La réflexion sur le statut épistémologique de l'histoire s'est développée quelque peu différemment dans le milieu anglo-saxon, mais on peut y reconnaître les mêmes préoccupations envers le statut scientifique de l'histoire. Dans les années quarante, l'influence néo-positiviste se fait sentir lors de l'exil

²²Ibid.

des membres du cercle de Vienne²³ et de l'école de Berlin²⁴ vers l'Angleterre et les États-Unis. Le domaine de l'histoire ne fait pas exception à la volonté des néo-positivistes d'en arriver à ce que la démarche scientifique s'applique de la même façon à toutes les disciplines.

C'est à partir des réflexions de Karl Popper²⁵ sur les fondements de la science que Carl Gustav Hempel tente de proposer un modèle "déductif-nomologique" pour régir l'analyse historique²⁶. Opposé à une conception méthodologique dualiste séparant les sciences humaines des sciences de la nature – telle que proposée par Wilhelm Dilthey²⁷, Hempel soutient que l'historien explique les événements de l'existence sociale exactement comme le physicien explique les événements de la nature et du monde physique environnant. Le modèle d'explication déductif-nomologique est présenté comme la norme logique de référence : à partir de l'*explanans*, c'est-à-dire de la condition initiale, on détermine les lois universelles pour l'événement à expliquer (l'*explanandum*), puis on déduit logiquement l'*explanandum* à partir des prémisses de l'*explanans*. Ainsi, la structure logique est tout à fait assimilable à celle d'une prédiction²⁸.

L'application d'un tel schéma à l'histoire avait pour objet ultime de découvrir des lois du comportement humain de la même manière que l'on a su découvrir des lois en physique. Toutefois, pour mettre le modèle en application, Hempel devait obligatoirement le fonder sur le principe de rationalité : un agent

²³ Le "cercle de Vienne", ou "Wiener Kreis", est un club philosophique actif à Vienne de 1929 jusqu'en 1936, après quoi le club se dispersa. Voir à ce sujet Jacob, P. (dir. publ.) (1980) *De Vienne à Cambridge: l'héritage du positivisme logique*.

²⁴ Groupe d'intellectuels néo-positivistes Berlinoises, voir Jacob, P. (op.cit).

²⁵ Voir K. Popper (1934) *The Logic of Scientific Discovery*.

²⁶ Voir C.G.Hempel (1942), *The Function of General Laws in History*.

²⁷ Dilthey propose une distinction épistémologique entre la compréhension et l'explication. De cette notion est issue la coupure entre sciences de la nature et sciences de l'esprit (*Geisteswissenschaft*) qui a largement influencé le développement des sciences sociales au tournant du xxe siècle. À une conception positiviste des sciences sociales, Dilthey oppose une approche dite "compréhensive". Voir à ce sujet Angèle Kremer-Marietti (1971), *Wilhelm Dilthey et l'anthropologie historique*.

²⁸ Pour une présentation plus complète de la thèse de Hempel, voir Aron (1989), *Leçons sur l'histoire*; il s'agit du chapitre intitulé "L'explication historique", pp. 155 à 194.

agit toujours de manière rationnelle, on le postule comme loi et on le présuppose. Or, le principe déterministe de la rationalité pose inévitablement le problème de la liberté humaine : les agents historiques fondent leurs actions à partir d'intentions, de buts, de désirs et de motivations qui échappent à toute rationalité conforme aux lois de la logique formelle et le plus souvent à toute explication causale.

Face à ce cul-de-sac, d'autres auteurs ont persévéré dans la voie de Hempel et ont cherché des solutions de rechange pour adapter et surtout assouplir le modèle déductif-nomologique. C'est le cas de William Dray²⁹. Selon ce dernier, le problème de l'historien est de comprendre de façon rationnelle les motifs qui ont poussé un agent historique à agir dans un sens plutôt que dans l'autre, en évitant de fausses interprétations. Bien qu'il s'entende sur le principe de rationalité avec Hempel, c'est sur la forme d'explication qu'il est en désaccord ; pour Dray, il n'est pas possible de procéder par déduction en histoire. Celui-ci se montre critique vis-à-vis de la posture radicale de son collègue car à son avis peu d'explications verraient le jour s'il fallait découvrir, dans les faits, le calcul de l'agent lors de ses actes ; en effet, dans beaucoup de gestes individuels, on ne peut retrouver une démarche cohérente et rationnelle. De plus, même si l'on suppose qu'un agent procède de façon rationnelle, on ne peut expliquer pourquoi il agit de telle façon. Ces problèmes de logique conceptuelle passent à côté de la problématique de l'historien selon Dray, aussi, il propose différentes alternatives pour procéder à une explication valable en histoire. Cette explication, même si elle n'a pas la force d'une loi comme en physique, peut avoir une valeur acceptable d'un point de vue scientifique.

Dray soulève d'abord le problème du langage : l'historien emploie des mots et non un langage mathématique. Malgré le fait que ces mots / concepts soient parfois vagues, ce problème peut toutefois être surmonté par la rigueur

²⁹Voir W. Dray (1957), *Laws and Explanation in History* et Dray (1963) *The Historical Explanation of Actions Reconsidered*.

langagière de l'historien. Par ailleurs, puisque la matière historique en elle-même fait en sorte qu'il est difficile d'en déduire des lois, Dray propose d'abandonner la déduction au sens strict du terme pour viser plutôt une probabilité statistique. Toutefois, l'aspect probabiliste ne nous permet pas de comprendre pourquoi un fait est arrivé et pas un autre ; aussi, l'explication de type universel doit être modifiée pour devenir une explication logique, basée sur une vision plausible. L'historien doit ainsi utiliser des termes plus souples lors de sa rédaction ; au lieu d'employer des affirmations à portée universelle, il dira "normalement" ou "dans la plupart des cas" (. . . "une telle situation entraîne ceci"). Par ailleurs, bien que l'historien ne puisse, à travers ses recherches, formuler des lois générales, il est en mesure de faire des généralisations à portée restreinte, limitées par des considérations spatio-temporelles.

Le modèle déductif-nomologique de Hempel apparaît bien affaibli ; Dray admet lui-même occuper une position "libertine" vis-à-vis du modèle déductif ; toutefois, il considère que malgré la souplesse de son approche, les principes rationnels fondamentaux demeurent et l'explication ainsi formulée peut avoir une valeur scientifique, bien qu'elle ne tombe pas sous l'effet d'une loi universelle :

"The modification of the original claim involved in the abandonment of the deductive criterion and the acceptance of statistical laws seems to me quite a major one from the standpoint of conceptual analysis of explanation. For the new claim is not, presumably, simply that a partial explanation, or a mere approach to explanation, can be given by this means (a doctrine which would not go beyond Hempel's theory of the explanation "sketch"). The claim appears rather to be that an event can be completely explained (although perhaps in a different sense) without subsuming it under a universal law licensing its deduction, and consequently without showing that it had to happen."³⁰

³⁰Dray (1963) *The Historical Explanation of Actions Reconsidered*, in "Philosophy and History", 108. p. 119.

On constate à quel point Hempel et Dray sont préoccupés de façon centrale par la notion de l'explication historique, en plus de tenter de donner une valeur "scientifique" à l'histoire. Tout comme Marrou reprochait aux positivistes de s'attarder à l'explication causale, on reprochera à Hempel et Dray de s'éloigner conceptuellement des problématiques des historiens qui se concentrent sur des aspects plus complexes que la causalité singulière. C'est le point de vue de Walter Bryce Gallie³¹, qui considère que Hempel et Dray ne sont intéressés à la connaissance historique qu'à partir de leurs préoccupations logiques et veulent avant tout mettre à l'épreuve leur théorie de l'explication ou de la causalité dans des circonstances où cette théorie ne peut pas s'appliquer. En fait, Hempel et Dray, en parvenant à rendre compte de la logique de l'histoire, auraient voulu démontrer la force et la légitimité de la thèse générale de la science.

Au-delà de ces préoccupations, les philosophes analytiques anglo-saxons vont se concentrer sur un aspect jusque là peu abordé par les épistémologues de l'histoire : celui de la narration. Ces analystes soutiennent que ce qui constitue l'originalité de la connaissance historique par rapport aux sciences de la nature, et ce dont il faut rendre compte, c'est qu'elle est structurée sous la forme d'un récit. De plus, dans la reconstitution proprement historique que l'on appelle récit, l'ordre dans lequel les événements se sont déroulés représente un élément important de l'explication elle-même : il y a une explication par la narration, par le fait que l'événement dont on veut rendre compte s'est passé non seulement en un point de l'espace, mais à un moment dans le temps.

La question de la structure narrative de l'oeuvre historique est devenue une préoccupation majeure dans les études épistémologiques sur l'histoire à partir des années 70³² et au courant des années 80, sous la plume de Paul

³¹Gallie (1964) *Philosophy and the Historical Understanding*.

³²C'est d'ailleurs à partir de ce moment que Raymond Aron s'intéressera à ce débat animé par les philosophes analytiques anglo-saxons. Aron prononcera un cours au Collège de France en

Ricoeur³³. Dès 1964, Gallie met l'emphase sur le récit en tant que principe explicatif. Ce dernier suggère une comparaison entre l'histoire et le déroulement d'un match sportif : pour que le "spectateur" arrive à suivre l'action, il doit comprendre la stratégie du jeu, les règles en place, l'intention et le rôle de chaque joueur. À travers son récit, le rôle de l'historien est de créer une complicité avec son lecteur, afin que celui-ci soit en mesure de saisir une situation passée comme on saisit l'action d'un événement sportif ; en ce sens, le critère de "l'aptitude à suivre" ("*followability*") est essentiel à tout récit. Arthur C. Danto reprendra cette idée en mettant l'emphase sur la notion d'intelligibilité³⁴. Pour Danto, la structure narrative est davantage qu'un principe formel, c'est un mode d'explication fondamental.

Pour exprimer son point de vue, l'auteur cite un exemple bien connu depuis : celui du chroniqueur idéal. On peut imaginer un chroniqueur qui serait en mesure d'enregistrer tous les événements et les actes humains au fur et à mesure qu'ils se réalisent. À première vue, un tel chroniqueur serait un instrument extraordinaire, puisque tout le passé humain y serait rassemblé. Pourtant, en y réfléchissant, on se rend compte qu'un tel enregistreur ne serait pas d'une si grande utilité et ne pourrait en aucun cas remplacer la tâche de l'historien. En effet, le chroniqueur idéal n'est pas en mesure d'effectuer une proposition narrative. Une proposition narrative est une proposition qui se réfère à deux événements séparés dans le temps, mais qui ne décrit que le premier. Par exemple, on ne pourrait retrouver dans la chronique idéale, une proposition telle "*la guerre de trente ans commence à tel moment*" ou bien "*en 1917 naît le protagoniste du design industriel au Québec*". Ces dernières sont des propositions narratives qui ne peuvent être imaginables qu'à travers l'accès au futur, ce qui demeure impossible pour le chroniqueur idéal puisqu'il enregistre les événements au fur et à mesure qu'ils se réalisent (comment saurait-il que la

1972-73 intitulé "*De l'historisme allemand à la philosophie analytique de l'histoire*", l'essentiel de ce cours a été publié en 1989. Voir "*Leçons sur l'histoire*".

³³ Voir à ce sujet P. Ricoeur (1983) *Temps et récit*.

³⁴ A. Danto, (1965), *Analytical Philosophy of History*.

guerre durera trente ans ou qu'un nouveau-né sera le protagoniste de l'émergence d'une nouvelle discipline?) ; en effet, notre chroniqueur ne revient jamais sur ses descriptions passées à la lumière de nouveaux éléments. Pour le "C.I.", il n'y a ni de commencements, ni fins, donc pas de récits. La chronique idéale ne peut contenir des expressions comme "est une condition à", "anticipe", "prédit", "amorce", "donne naissance à", ni nombre de propositions relatives typiques des narrations comme "la cathédrale x sera la dernière construite d'après cette méthode". L'*explanandum* d'une explication narrative exprime toujours un changement. Or, le rôle du récit est d'expliquer les changements à travers des propositions narratives, en d'autres termes, ce sont ces propositions qui constituent la pierre angulaire de l'explication historique. Aussi, seul l'historien est en mesure de construire ces relations et de donner du sens aux événements. De plus, contrairement au chroniqueur idéal, celui-ci a la possibilité de faire des "aller-retours" dans le temps ³⁵.

Danto s'efforcera de conférer une rigueur méthodologique à la structure narrative. Il affirme notamment que dans la description d'une cause, il faut davantage que ce que Hempel requiert : il s'agit d'établir le fait du changement. En d'autres termes, il faut établir que l'*explanandum* n'était pas déjà ce qu'il est devenu avant que la cause présumée n'intervienne : une cause doit produire une différence. Ainsi, la narration constitue chez Danto l'équivalent de l'explication causale d'un changement. Sa structure se compare ainsi à celle de la déduction.

Des auteurs tel Morton White ont également développé l'idée que la narration aurait un rôle explicatif similaire à ce que Hempel attribuait à l'explication.³⁶ Toutefois, ce n'est certes pas l'avis de Maurice Mandelbaum, qui demeure très critique vis-à-vis du narrativisme.³⁷

³⁵ Cet exemple appuie la posture de Marrou lorsque celui-ci accorde un rôle actif à l'historien.

³⁶M. White (1965) , *Foundations of Historical Knowledge*.

³⁷M. Mandelbaum (1967), *History and Theory*.

En fait, Mandelbaum voit dans le narrativisme une structure causale linéaire et simpliste. L'histoire est à son avis une mise en relation de la partie au tout, non de l'antécédence aux conséquences. Par exemple, pour comprendre la vie d'un homme, il faut analyser la société dans laquelle il a vécu et la place qu'il occupait dans cette société. Pour Mandelbaum, le processus narratif, dans sa structure, entraîne un mode d'explication trop linéaire.

L'orientation narrativiste est effectivement liée à une structure linéaire qui n'est pas idéale pour donner une vision complète vis-à-vis de la pensée d'un individu dans le temps. Par ailleurs, dans le cadre de cette recherche, se limiter à une telle démarche risquerait de mettre l'emphase sur la dimension chronologique des événements, ce qui ne cadre pas avec nos préoccupations de chercheur lié au champ de l'aménagement. Toutefois, il faut admettre qu'on échappe difficilement à la structure narrative lorsqu'on traite de l'histoire, ce qui n'a rien de négatif en soi, dans la mesure où l'on ne s'y limite pas. Aussi, vis-à-vis du regard critique de Mandelbaum envers le narrativisme, beaucoup d'analystes mettront au défi l'auteur de retrouver un ouvrage historique qui ne serait pas narratif, même dans les recherches qui donnent une large part à l'aspect quantitatif ou contextuel. Nous verrons d'ailleurs que la deuxième partie de cette thèse demeure essentiellement une description biographique de type narratif. En effet, nous retraçons le parcours de Julien Hébert afin de décrire le rôle du designer au sein de son contexte historique, social et politique. Nous cherchons à faire certains liens pertinents entre des événements (par exemple, les conflits à l'École des Beaux-arts, le séjour d'Hébert en Europe, le manifeste Refus global, Expo'67, etc...), afin de mettre en relief la vision de Julien Hébert et les circonstances qui l'ont amené à s'intéresser au design.

Cette présentation aura permis de prendre acte des questions épistémologiques et des enjeux théoriques liés à notre objet d'études, tout en situant notre propre posture de recherche. À la lumière de ces débats, on se

rallie aux idées nuancées de Marrou qui emprunte certains éléments à la fois à la recherche scientifique classique (la formulation d'une problématique de recherche par exemple) et à l'attitude de compréhension issue de la phénoménologie. Cette posture sous-entend que l'intentionnalité du sujet se projette sur l'objet de connaissance. Il s'agit d'une posture qui demeure en accord avec la nature même de notre problématique, qui est de comprendre la pensée de Julien Hébert et de saisir comment il pensait la notion du design.

1.4 « L'idée du design » et ses différentes dimensions

Après avoir éclairci notre posture de recherche, il y a lieu à présent de préciser comment notre thèse est articulée. Notre travail implique dans un premier temps une démarche de synthèse historique établissant des liens entre des événements marquant ayant mené à l'émergence du design au Québec. Mais au-delà des questions qui abordent le contexte historique et biographique, pour nourrir nos connaissances dans le champ de l'aménagement, nous avons entrepris de questionner l'œuvre de Julien Hébert selon des dimensions liées spécifiquement au domaine du design: la dimension éthique, la dimension socioculturelle, la dimension esthétique et la dimension pédagogique.

Pourquoi un tel choix ? D'abord, ces quatre dimensions sont directement liées à l'ensemble de l'œuvre et du discours de Julien Hébert. Mais il faut noter que la plupart des pionniers du design ont cherché à approfondir ces dimensions afin de définir les valeurs et les principes sur lesquels le domaine devrait s'appuyer. La vision des fondateurs est évoquée dans la plupart des ouvrages sur l'histoire du design, pensons à : Nicholas Pevsner, *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius* (1936), Herbert Read (1934), *Art and Industry*, Siegfried Giedion (1948), *La mécanisation au pouvoir*, Reyner Banham (1972), *Theory and Design in the First Machine Age*, Jocelyn de

Noblet (1988), *Design, miroir du siècle*, Peter Dormer (1972), *Le design depuis 1945* et Raymond Guidot (1994), *Histoire du design 1940 – 1990*³⁸.

Aussi, lorsque l'on pense à des figures de proue comme Henri van de Velde, Walter Gropius, Le Corbusier, Raymond Loewy - mais aussi à des contemporains de Julien Hébert tels Charles Eames (1912-1988) et Ray Eames (1907-1978) - il faut reconnaître que ces designers n'avaient pas tous la même vision des choses. En effet, de nombreux différends opposent les protagonistes du design par rapport à ses visées. En s'attardant à ces quatre dimensions, nous arrivons à mieux saisir où se situe Julien Hébert vis-à-vis des principaux acteurs liés à l'émergence du design. Voyons à présent chacune de ces dimensions de manière plus détaillée, ainsi que les enjeux que nous proposons de traiter.

1.4.1 La dimension éthique

En quoi le design peut-il être bénéfique pour la société ? La dimension éthique liée à la pratique du design et à ses visées a trait aux responsabilités du designer³⁹. Du point de vue politique, le domaine est polarisé par une vision de gauche dans un contexte socialiste et par une vision de droite dans un contexte capitaliste. D'une part, on valorise l'importance de définir le design comme activité au service de l'Homme ; de l'autre, on cherche à promouvoir le design comme stimulant économique auprès de l'entreprise privée. Prenons par exemple deux modèles qui peuvent illustrer clairement cette divergence. Par opposition à la vision socialiste de Walter Gropius, on retrouve le pionnier du design américain, Raymond Loewy. Le célèbre auteur de l'ouvrage *La laideur se*

³⁸ On a reproché à certains de ces auteurs (Pevsner notamment) de présenter une vision plutôt étroite de l'avènement du modernisme en architecture et en design, et de se limiter aux pays d'Europe et aux États-Unis. Il faut en effet signaler que la situation du Canada et du Québec, entre autres, y est totalement ignorée.

³⁹ Et de plus en plus, de nos jours, aux questions environnementales liées au design.

vend mal (1950) voyait le design comme un outil permettant aux entreprises de rendre leurs produits plus attrayants et plus efficaces que ceux de leurs concurrents. Cette approche a en effet aidé nombre d'entreprises à sortir de la crise économique des années 30 aux États-Unis. La valeur du design dans ce cas est liée à son rôle en tant que stimulant économique. D'une part, on comprend que l'industrie devrait être au service du design et du peuple, de l'autre, c'est plutôt le design qui est au service de l'industrie et de ses clients⁴⁰.

Toutefois, l'histoire du design nous apprend que les choses ne sont pas polarisées de façon nette, les visions ne sont pas si tranchées. On ne peut catégoriser sans élaborer les nuances qui s'imposent. En évoquant par exemple l'œuvre de pionniers de la discipline tels Buckminster Fuller ou Ettore Sottsass, on constate que les visées du design peuvent être variées et pencher tantôt vers des visions plus élitistes, tantôt vers une approche plus sociale⁴¹. Pour un pionnier comme Victor Papanek par exemple, il demeurerait essentiel que les designers ne pensent pas uniquement à œuvrer pour le profit des entreprises. Dans son ouvrage *Design for the Real World* (1971) l'auteur insiste en effet sur l'importance de devoir également s'attarder aux moyens d'améliorer la qualité de vie des handicapés, des malades ou des pauvres des sociétés en voie de développement. Par ailleurs, les préoccupations environnementales liées à la production industrielle étaient également au cœur de ses préoccupations. Quel était le point de vue de Julien Hébert sur ces questions? Le questionnement sur la dimension éthique du design permet de créer un cadre dans lequel on peut réfléchir et questionner la vision de Julien Hébert quant à la visée du design sur le plan éthique et, dans une certaine mesure, sur le plan politique. Que cherchait-il à valoriser ?

⁴⁰ Voir à ce sujet J.M.Woodham (1997) *Twentieth-Century Design*.

⁴¹ Voir R. Buckminster Fuller(1938) *Nine Chains to the Moon* et R. Labaco (2006) *Ettore Sottsass: Architect And Designer*.

1.4.2 La dimension socioculturelle

Comment le domaine du design peut-il être un vecteur de la modernité au plan socioculturel ? Dès le départ, les acteurs valorisant l'idée du design sous-entendent un projet social plus global. Ce projet implique un nouveau rapport avec le monde, son environnement physique, son cadre de vie au sens large. On peut revenir au Bauhaus pour évoquer le fait que selon les pionniers qui y ont gravité – Gropius, Meyer, Moholy-Nagy, Breuer ou Mies van der Rohe - le cadre de l'École dépassait la formation en architecture et en design pour aborder un projet de transformation plus large. Ce projet visait un changement de structure global qui allait transformer le cadre de vie de l'Homme. Cette intention est bien sûr évoquée implicitement dans le manifeste de Gropius publié en 1919⁴². La grande idée demeure la construction de l'avenir grâce à la communion des artistes et des artisans. La notion de construction n'est pas uniquement d'ordre matériel et physique, cette notion était aussi envisagée comme activité politique, sociale et intellectuelle. Le but de Walter Gropius était d'éduquer les jeunes gens pour agir ensuite sur la société. S'appuyant sur un idéal socialiste, il cherchait à remettre en cause la fonction de l'art par rapport à l'ordre social et à l'intégrer dans la civilisation industrielle.

On peut citer par ailleurs Le Corbusier, pour qui le design, l'architecture et l'urbanisme modernes se devaient de refléter l'évolution de la société, et nécessairement engendrer une rupture par rapport aux formes du passé⁴³. Selon lui, l'homme était arrivé à un stade de développement qui justifiait un environnement rationnel, à son image, fondé sur des notions de fonctionnalité, de standardisation et d'hygiène.

Au Québec, Julien Hébert va graviter autour de certaines figures marquantes qui ont cherché à échafauder les fondements de la modernité

⁴² Pour plus de détails, voir G.C. Argan (1979), *Gropius et le Bauhaus*.

⁴³ Voir à ce sujet M. Ragon (1987), *Le temps de Le Corbusier*.

sociale et culturelle. On pense à Jean-Marie Gauvreau et à sa vision liée à l'École du meuble et bien sûr à Paul-Émile Borduas qui, dans le manifeste *Refus global* de 1948, a contribué à remettre en question les structures sociales et politiques fondées sur le pouvoir du clergé et du gouvernement conservateur de Maurice Duplessis⁴⁴. Comment Hébert s'est-il situé dans ce débat ? Quel était son point de vue par rapport à la pensée de Borduas ? Quel rôle attribuait-il à l'art et au design d'un point de vue plus large, en tant que vecteur de la modernité sociale et culturelle ?

1.4.3 La dimension esthétique

Sur quels critères esthétiques le design devrait-il se baser ? Les questions d'ordre esthétique sont fondamentales en design et elles ont fait l'objet de nombreux débats et querelles au sein des différents protagonistes du domaine. Ceux-ci se sont avant tout centrés sur la question du rapport entre la forme et la fonction. Pour les pionniers du design moderne, il semblait fondamental d'éliminer toute forme d'ornementation en architecture, sur les objets et le mobilier. On voulait tourner la page sur l'aspect ostentatoire et les fonctions d'apparat associés aux objets de luxe dans les arts décoratifs. Selon la vision fonctionnaliste, il demeurait souhaitable que les objets dont les gens s'entourent ne manifestent pas de distinctions ni de différence de rang social, à travers une ornementation mariée.

Le mouvement moderne est surtout reconnu pour la rupture qu'il a cherché à instaurer par rapport au langage ornemental associé à l'architecture et aux arts décoratifs. Adolf Loos (1870-1933) fait partie des concepteurs qui figurent parmi les grands théoriciens de la modernité. Dans un essai célèbre, "*Ornement et crime*" écrit en 1910, il fait le lien entre la surabondance de l'ornementation et la décadence de la société. En fait, avec l'avènement de

⁴⁴ Voir F.-M. Gagnon (1978) *Paul-Émile Borduas (1905-1960): Biographie critique et analyse de l'oeuvre*.

l'industrialisation, celui-ci prône une approche esthétique nouvelle par rapport aux représentations traditionnelles :

"Gaspiller de l'art en l'appliquant à l'objet d'usage est un indice d'inculture. Ornement signifie surtravail. Le sadisme du XVIIIe siècle, qui imposait aux artisans un travail superflu, est étranger à l'homme moderne ; l'ornement des peuples primitifs lui est plus étranger encore, cet ornement qui a partout une signification religieuse, érotico-symbolique et qui, du fait de son caractère primitif, confine à l'art."⁴⁵

Loos poufend les gens aux idées passéistes pour qui les objets doivent être porteurs de tradition à travers diverses ornementsations ajoutées. À l'inverse, l'architecte préconise la conception d'une oeuvre réduite à sa plus simple expression fonctionnelle, adaptée aux contraintes de la fabrication en série. On comprend qu'en tant que projet esthétique, le design devient, dès le moment de sa naissance, l'enjeu de prises de position sociales et philosophiques qui s'affrontent. Dans l'esprit moderne, l'homme a atteint un niveau d'évolution où il n'a plus besoin d'ornementation, perçue comme symbole de bourgeoisie et de clivage social.

"Je suis arrivé à la conclusion suivante, dont j'ai fait don au monde : l'évolution de la culture va dans le sens de l'expulsion de l'ornement hors de l'objet d'usage. Par là je croyais apporter une joie nouvelle dans le monde, mais le monde ne m'a pas été reconnaissant. On n'aimait pas l'idée que nous ne pouvions plus produire aucun ornement. Quoi ? ce que tous les peuples de tous les temps ont su faire, les hommes du XIXe siècle ne le pourraient plus ? (. . .) Chaque époque avait son style, et le style ne serait refusé qu'à la nôtre ? Par style, on entendait l'ornement. Alors je dis: Ne pleurez pas ! La grandeur de notre temps vient de ce qu'il n'est pas en mesure de produire un nouvel

⁴⁵ A.Loos (1924) *Ornement et éducation* in "Paroles dans le vide", éditions Champ libre, Paris, p. 288.

ornement. Nous avons dépassé l'ornement, nous nous sommes élevés jusqu'au point où nous pouvons nous passer de l'ornement".⁴⁶

En opposition à la démarche esthétique du mouvement moderne, orientée vers l'essence de la forme et la recherche d'une typicalité morphologique fondamentale, d'autres visions sur l'esthétique se sont fait valoir au cours du vingtième siècle. Par exemple, dans ce que l'on nomme le «Streamline Design » on retrouve une tendance à insister sur l'aspect fuselé des objets pour leur donner un aspect futuriste, en allant jusqu'à dessiner des ailettes sur des réfrigérateurs ou des taille-crayons, là où ces détails ne se justifient pas sur le plan fonctionnel. Les puristes ont accusé ce genre d'esthétique de mener à une stratégie d'obsolescence de la forme, et de réduire le design au phénomène de mode et à ses cycles.

Les modernistes Européens ont en effet critiqué les fondateurs du design industriel aux États-Unis (Loewy, Van Doren, Teague) pour en être venu à "jouer le jeu" de l'industrie, essentiellement pour des motifs commerciaux⁴⁷. Julien Hébert, comme tous les designers, fera face à ce dilemme. Quel était son point de vue sur la question de la forme en design? Vers quel idéal esthétique Julien Hébert aspirait-il à travers ses œuvres et ses créations?

1.4.4 La dimension pédagogique

Comment enseigner le design ? Plusieurs modèles d'enseignement ont été élaborés à la suite du projet pédagogique marquant que fut celui de l'École du Bauhaus, mis sur pied par Walter Gropius au début des années 20⁴⁸. Ce modèle, d'abord basé sur l'intégration de l'art et de l'artisanat, puis de l'art et de la technique, a influencé un grand nombre d'écoles de design au cours du vingtième siècle. En 1937, Laszlo Moholy-Nagy reprend les idées élaborées au

⁴⁶ *Ibid*, p. 199.

⁴⁷ Voir à ce sujet Woodham (1997), op.cit. et Guidot (2000) *Histoire du design de 1940 à 2000*.

⁴⁸ Argan (1979), op.cit.

Bauhaus pour tenter de les appliquer au New Bauhaus de Chicago. Il a quant à lui cherché à élargir le programme pédagogique en insistant sur l'intégration de la technologie, de l'art et de la science⁴⁹. À la fin des années 50, c'est le modèle dit « rationaliste » qui a fait son apparition avec la création de l'École d'Ulm, une autre tentative visant à recréer l'esprit du Bauhaus. Des figures comme Max Bill, Hans Gugelot et Tomas Maldonado s'emploient à introduire les notions d'ergonomie et les principes de la Gestalttheorie au sein de la formation en design⁵⁰. Plusieurs autres modèles sont apparus au cours des années 50 à 80 - à l'époque de Julien Hébert - dans lesquels on a notamment cherché à mettre l'emphase sur les aspects méthodologiques lié au processus de design. Les orientations pédagogiques se sont diversifiées, il s'est créé une polarisation entre le désir de former un professionnel efficace d'une part et l'objectif de former un individu de façon globale d'autre part, en insistant sur ses responsabilités sociales.

Quel modèle pédagogique Julien Hébert favorisait-il ? Ce dernier se plaisait à dire que la pratique du design était importante à ses yeux essentiellement parce qu'elle lui permettait de mieux l'enseigner. La transmission de ses valeurs et de sa démarche était donc pour lui son intérêt principal et le centre de ses préoccupations. Nous proposons de présenter un aperçu des modèles pédagogiques retrouvés en design et de situer Julien Hébert par rapport à ces modèles.

⁴⁹ A. Findeli (1995) *Le Bauhaus de Chicago ; L'œuvre pédagogique de Laszlo Moholy-Nagy*.

⁵⁰ Herbert Lindinger - Sous la direction de (1990), *Ulm Design: The Morality of Objects : Hochschule Fur Gestaltung Ulm 1953-1968*.

1.5 Conclusion

Cette présentation avait pour but de préciser notre démarche de recherche et de justifier l'organisation de la thèse en fonction de nos objectifs. Une telle approche permet de cerner la vision de Julien Hébert et d'approfondir nos connaissances par rapport à la complexité liée à chacun des aspects fondamentaux du design. Il est clair que Julien Hébert avait une vision globale du design et qu'il envisageait le domaine comme ayant le plus haute importance pour l'évolution de la société.

L'ensemble des ouvrages sur l'histoire du design - Pevsner (1936), Read (1934), Giedion (1948), Banham (1972), Heskett (1980), de Noblet (1988), Dormer (1972), Guidot (1994), Woodham (1997) - met en relief les éléments caractérisant l'oeuvre des pionniers de la discipline et permet de comprendre pourquoi on les considère comme tel. En effet, nous avons noté que ce qui donne un statut particulier à ces « pionniers », c'est la volonté d'inscrire la dimension éthique dans leur discours et, de manière plus ou moins explicite, de vouloir promouvoir certaines valeurs à travers la pratique du design.

D'autre part, on reconnaît dans l'oeuvre de la plupart des fondateurs la volonté de valoriser un projet socioculturel à travers lequel la discipline du design participe (Gropius, Moholy-Nagy, Le Corbusier). Par ailleurs, comme nous l'avons évoqué, la dimension esthétique demeure un des sujets fondamentaux sur lesquels les pionniers du design se sont attardés. Enfin, la plupart des protagonistes de la discipline ont un lien avec le milieu de l'éducation, ce qui a contribué à la diffusion de leurs idées et a engendré une certaine école de pensée (Gropius, Moholy-Nagy, Eames). D'autres encore, s'ils n'ont pas été impliqués directement dans le milieu de l'enseignement du design, ont cherché à diffuser leurs idées à travers des livres ou des articles (Loewy, Loos).

Nikolaus Pevsner, est l'un des premiers historiens à s'être attardé à définir la vision de certains pionniers du design, en particulier : Charles Rennie Mackintosh, Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright, Adolf Loos, Otto Wagner et Walter Gropius. Bien que son ouvrage ait figuré comme une référence incontournable dans les sphères académiques du design et de l'architecture durant des années, on lui a reproché d'avoir glorifié le mouvement moderne et d'avoir fait l'apologie de certains pionniers au détriment d'autres acteurs importants. David Watkin, dans son livre « *Morality and Architecture* » (1977), lance une critique acerbe de l'œuvre de Pevsner.

*« By exaggerating the importance of the « spirit of age », Pevsner had been led into a narrow, progressive view of modernism that omitted key figures and episodes, and rendered his judgement of others suspect ».*⁵¹

Pour Reyner Banham, un autre des disciples de Pevsner, ce dernier était avant tout un « historien observateur », pratiquant un type d'histoire liée à la « rhétorique de la présence », justifiant ses propos par le fait qu'il avait côtoyé lui-même ces pionniers, ce qui lui permettait de se présenter comme la figure d'autorité dans le domaine.⁵² Il ne s'agit pas pour nous de nous immiscer dans le débat entourant la pertinence de ces auteurs, mais plutôt de retenir l'importance de demeurer prudent dans notre démarche. Sur le plan épistémologique, la démarche « d'empathie » telle que suggérée par Marrou, ne doit pas nous égarer. Il faut éviter les pièges qui peuvent guetter le chercheur dans son travail d'interprétation et garder un regard critique face à notre objet d'étude.

⁵¹ Ceci est une citation de Richard Weston, tirée de la préface la ré-édition du livre de Pevsner en 2004, p. 8.

⁵² Selon Weston, *ibid.*

Par ailleurs, cette thèse s'inspire de ce que l'on pourrait appeler un "nouveau courant" concernant la façon d'aborder l'histoire du design, un domaine qui fut traditionnellement centré sur l'Europe et les États-Unis et qui n'en n'avait que pour ses grandes figures de proue sans égard au rôle qu'aient pu jouer d'autres acteurs importants par rapport à la naissance de la discipline, celui joué par les femmes notamment. Cette tradition historique, initiée notamment par Pevsner, a eu tendance à mettre de côté des pays émergents, dont l'industrialisation a certes été moins marquante à prime abord, mais qui ont su apporter une contribution originale quant à l'évolution du domaine du design et à ses visées. Graduellement, de plus en plus de chercheurs ont remis les choses en perspective en abordant l'histoire du design de manière plus contextuelle, en insistant sur les aspects sociaux et culturels liés au domaine et en fouillant davantage les enjeux liés au mode de vie, à la modernité et à la société de consommation.

Andrea Branzi (1984) est un de ceux qui ont ouvert la voie à un approfondissement des dimensions culturelles du design. Il se penche sur la recherche et les expérimentations réalisées par certains designers pour définir une nouvelle façon d'envisager la création des objets et des espaces de vie publique et privée. Ce dernier traite du design, non pas en le réduisant au monde des arts décoratifs, mais bien en le définissant comme un domaine qui se donne comme réflexion sur l'espace habité, impliquant de nouveaux modes de rapports sociaux. D'autres chercheurs et penseurs avaient avant lui élargi le spectre du questionnement sur le monde des objets, de l'architecture et de l'urbanisme, on pense notamment au sémioticien Umberto Eco (1968) et au sociologue et philosophe Jean Baudrillard. Ce dernier, dans son ouvrage traitant du "Système des objets" (1968), propose une réflexion sur le design, sur notre mode de vie et sur la représentation sociale exprimée à travers les objets qui nous entourent.

Plus récemment, certains auteurs ont contribué à approfondir la réflexion sur les enjeux du design, comme par exemple Jonathan Woodham (1997), qui traite de l'impact du design sur la culture de masse. Pour l'auteur, le design est l'expression complexe des forces sociales, économiques, politiques et technologiques de la société contemporaine. Il ne s'agit donc plus de se restreindre aux réalisations des designers, mais aussi de comprendre l'impact de leurs créations dans la société.

À la lumière de cette évolution dans le milieu de la recherche en design, nous avons tenu à éviter de nous concentrer uniquement sur les créations de Julien Hébert et sur sa réflexion sur les questions d'ordre esthétique, pour aborder d'autres éléments fondamentaux pour le design, comme l'éthique, l'aspect socioculturel et la pédagogie. En approfondissant l'étude de ces dimensions et en réfléchissant sur le point de vue de Julien Hébert sur ces questions, nous visons à ouvrir les perspectives quant aux enjeux du design et à son évolution au Québec.

Chapitre 2 : Méthodes de recherche

2.1 Introduction

Ce chapitre s'attarde de manière détaillée aux méthodes de recherche qui ont été utilisées au cours de ce travail, nous précisons par ailleurs les outils qui ont permis de cerner l'objet d'étude. Il sera également question de présenter quels documents ont été mis à notre disposition pour en arriver à interpréter le point de vue et la vision de Julien Hébert sur le design au Québec.

Voyons d'abord, la démarche méthodologique qui a été élaborée et les étapes poursuivies :

2.2 Les étapes de la méthode:

- 1 - définir les objectifs poursuivis à partir de la problématique ;
- 2 - définir les limites chronologiques qui permettent de circonscrire l'objet de recherche ;
- 3 - repérer les sources documentaires traitant du sujet d'étude (bibliographie, articles de journaux, correspondance, photos, témoignages, etc.) ;
- 4 - évaluer la validité des sources et classer les sources selon les thèmes de la recherche ;
- 5 - établir une grille de questions à élucider et à travers un effort de synthèse, établir des liens entre les phénomènes étudiés;

Voici maintenant, point par point, comment cette démarche méthodologique a été appliquée de façon plus précise pour notre objet d'étude.

2.2.1 Les objectifs poursuivis:

La problématique de ce travail nous a amené à développer des stratégies méthodologiques par rapport aux **objectifs suivants** :

- décrire les conditions spécifiques de l'émergence du design au Québec ;
- comprendre le rôle particulier de Julien Hébert vis-à-vis de cette émergence;
- interpréter la vision du design que Julien Hébert a cherché à valoriser.

2.2.2 Les limites chronologiques qui ont permis de circonscrire l'objet de recherche :

Imposer une limite chronologique nous a permis de circonscrire le sujet et d'éviter de se disperser de façon trop large. L'essentiel de notre recherche s'est portée sur la période se déroulant de 1945 à 1980, puisqu'elle correspond à la carrière active de Julien Hébert.

D'autre part, cette période est marquée par des événements typiques qui illustrent les conditions d'émergence du design dans un pays (politico-économiques, techniques et culturelles). Citons ces événements majeurs liés à l'émergence du design : la réorientation des usines produisant de l'équipement militaire vers des biens d'usage civil après la Deuxième Guerre, le développement du secteur secondaire dans l'économie à partir de 1960, les grands projets (la construction du métro, Expo'67, les infrastructures de transport urbain, etc.), l'ouverture de programmes d'enseignement du design, les olympiques de 1976, etc. Il faut souligner que Julien Hébert a été impliqué de près en tant qu'acteur dans ces événements.

En ce qui concerne la date de "clôture" de la recherche, on peut avancer qu'à partir de 1980, le design a acquis un certain statut en tant que profession au Québec : la discipline a quitté sa phase d'émergence. Pour employer une

image: le design a quitté l'enfance et entre dans son adolescence à partir de 1980. Précisons qu'en 1979, Julien Hébert, au sommet d'une carrière fructueuse, obtient le prix Paul-Émile Borduas, la plus haute distinction accordée par le gouvernement du Québec dans le domaine des arts visuels. Ce prix vient souligner de façon symbolique le rôle influent de Julien Hébert et permet également la reconnaissance du design au même niveau que les « Beaux-arts ». Par ailleurs, à cette date, le design industriel est une profession à part entière au Québec, puisque celle-ci :

- 1) est représentée par une association professionnelle ;
- 2) est enseignée dans une institution supérieure ;
- 3) est reconnue par une instance politique ;
- 4) reflète dans sa production certains traits culturels originaux
(ce qui le distingue de la copie et du plagiat).

Il est clair qu'aucun de ces critères n'était en place au Québec avant 1950. Il faut par ailleurs préciser que Julien Hébert a directement contribué à la naissance de la profession, en s'efforçant de mettre de l'avant ces critères : 1) il a fait partie de la création de l'Association professionnelle des designers industriels du Canada, puis plus tard celle du Québec ; 2) il a été le premier enseignant en design au Québec et il a cherché à créer un programme d'enseignement spécialisé ; 3) il a représenté le Canada et le Québec dans des événements majeurs (Triennale de Milan ou à l'Unesco par exemple) et a contribué au succès économique de nombreuses entreprises à travers ses projets ; 4) il a reçu de nombreux prix pour la qualité de ses créations et l'originalité de son œuvre, dont le Prix Borduas, la plus haute distinction en arts visuels au Québec.

Nous verrons plus tard qu'il y a eu d'autres acteurs qui ont contribué à la mise en place de la profession du design à la même époque que Julien Hébert. Cependant, il apparaît qu'il est le seul à avoir joué un rôle majeur dans tous ces

domaines, ce qui nous permet de le considérer comme un protagoniste-clé par rapport à l'émergence du domaine au Québec.

2.2.3 Les sources documentaires traitant du sujet d'étude :

La recherche de sources documentaires s'est effectuée en deux volets, l'une concerne les conditions d'émergence du design (techniques, politico-économiques et culturelles), l'autre se penche sur le rôle de Julien Hébert. C'est à partir de l'analyse de ces deux volets que nous avons été en mesure d'établir des liens entre les conditions d'émergence et le protagoniste.

2.2.3.1 Premier volet. Les conditions d'émergence du design:

La cueillette des sources documentaires s'est effectuée à partir des thèmes suivants et à travers leur évolution entre 1945 et 1980 au Québec :

A) Les conditions technologiques:

- le développement industriel (industrie, richesses naturelles et matériaux disponibles) ;
- l'évolution de la technologie (revue des procédés de fabrication utilisés dans l'industrie québécoise) ;
- l'évolution de l'artisanat versus la production en série ;
- l'évolution du secteur secondaire : la transformation de ressources naturelles en produits ouvrés ;

Il apparaît essentiel qu'une recherche qui se penche sur l'émergence du design s'attarde sur les conditions technologiques en place. En général, on peut avancer que c'est à travers l'évolution de la technique et l'arrivée de l'industrialisation que le design peut voir le jour ou parfois, dans certains cas, c'est le design qui est à l'origine du développement industriel.

Quoi qu'il en soit, l'industrialisation a entraîné un nouveau mode de fabrication pour les objets et les biens usuels de toutes sortes (du mobilier en passant par les outils et les véhicules de transport). Ce mode de fabrication, rapide, efficace et peu coûteux a remplacé peu à peu la production artisanale traditionnelle, dans certains pays plus rapidement que d'autres.

Au Québec, la situation est particulière puisque l'industrie s'est essentiellement orientée vers le secteur primaire. Nous verrons dans le chapitre relatant le contexte historique que Julien Hébert était navré de voir à quel point le secteur manufacturier était sous-développé par rapport à l'industrie des matières premières. Hébert a mis toute son énergie à faire évoluer la situation en valorisant le design et le secteur manufacturier au Québec⁵³.

B) Les conditions politico-économiques :

- les politiques économiques du gouvernement du Canada et du Québec ;
- les politiques spécifiques des Ministères de l'industrie et du commerce ;
- l'évolution des proportions entre les secteurs d'activités économiques primaires, secondaires et tertiaires ;
- l'évolution économique globale du Québec : l'état des importations et des exportations, le PNB, le déficit, etc. ;
- le développement des infrastructures (ex. : la construction du métro, les barrages hydro-électriques, les autoroutes, etc.) ;
- les initiatives gouvernementales envers le design.

Il est important d'étudier les conditions politiques et économiques puisque ces dernières favorisent l'émergence du design, lorsque le milieu politique prend

⁵³ Hébert avait pour modèle Joseph-Armand Bombardier, l'inventeur et manufacturier de l'auto-neige dans les années 40. Pour lui c'était la preuve que seuls des designers locaux (dans ce cas un inventeur-ingénieur) pouvaient créer des produits parfaitement adaptés à leur environnement et aux besoins de leur collectivité, tout en développant le secteur économique et en générant des emplois.

conscience de la valeur économique du domaine. Le fait qu'une société soit industrialisée ne provoque pas nécessairement l'apparition du design comme activité. On peut très bien fabriquer des produits sans l'intervention d'un designer, en reproduisant des modèles issus de l'artisanat ou en copiant des modèles conçus à l'étranger. Par ailleurs, une société peut également orienter sa structure économique de production vers l'industrie primaire et importer les produits transformés, comme c'est toujours en grande partie le cas au Canada et au Québec. D'une manière ou d'une autre, ces situations produisent un déséquilibre commercial et suscitent un questionnement dans les milieux politiques et économiques. En effet, historiquement, les pays qui ont été les pionniers dans le domaine du design ont cherché à favoriser la production du secteur secondaire afin de stimuler l'industrie de transformation, de favoriser la création d'emplois et rétablir la balance commerciale via les exportations.

À partir de cette prise de conscience, une instance politique ou une organisation tente de mettre sur pied un ou des organismes chargés de promouvoir la qualité de l'*esthétique industrielle*⁵⁴. Un tel organisme est la plupart du temps formé de membres issus de l'industrie, mais également de certains penseurs et gens d'affaires sensibles à la question. Les initiatives issues du comité entraînent en général une impulsion pour le domaine du design.

Ce « lobby » est la plupart du temps constitué d'un regroupement de gens qui s'intéressent au potentiel de la création industrielle. On peut reconnaître à travers ce schéma la situation de l'Allemagne dans les années 1910. À cette époque, le *Deutscher Werkbund* voit le jour. En tant qu'association, elle se donne pour mandat de rassembler tous les efforts afin de parvenir à la réalisation de produits industriels de qualité. En Suède, on fonde dès la fin du dix-neuvième siècle la *Swedish Society of Industrial Design*. Cette association qui réunit manufacturiers, designers, commerçants et consommateurs, a influencé toute la création industrielle de la Suède en stimulant l'industrie, en critiquant la

⁵⁴Nom anciennement donné au design dans les pays francophones.

production, en faisant valoir les designers et en informant les consommateurs. En France, l'association *Formes utiles* est fondée en 1950 par l'Union des Artistes Modernes en vue de favoriser la qualité dans la production d'objets constituant le cadre de vie (Guidot, 1994). En Italie, on lance le concours des « *Compasso d'Oro* » afin de récompenser et de mettre en valeur les meilleurs designers (Branzi, 1984); on crée également des magazines pour promouvoir le domaine sur la scène locale et internationale.

On peut également citer le Japon en exemple. Dans les années cinquante, ce pays tentait de développer sa structure industrielle en se contentant de copier maladroitement les modèles étrangers à moindres frais et en exploitant une main-d'oeuvre mal payée. En 1960, pour remédier à la situation et pour rehausser la qualité et l'image de leurs produits, les autorités japonaises fondent le "JETRO" , le *Japan External Trade Organisation*. Cet organisme a eu le mandat de promouvoir la création industrielle et a permis à des centaines de jeunes Japonais d'aller étudier le design à l'étranger, aux frais de l'État. Les résultats d'une telle action ont depuis démontré son efficacité: le Japon est aujourd'hui un acteur d'avant-garde dans le domaine (Dietz et Mönninger, *Japan Design*, 1992).

Au Canada, nous verrons que c'est sous l'impulsion du ministre de l'Industrie et du Commerce, C.D. Howe, qu'on a mandaté Donald Buchanan pour valoriser le design, dans l'optique de convertir l'industrie militaire qui s'était beaucoup développée pendant la Deuxième Guerre et aussi pour favoriser le développement du secteur manufacturier (Collins, 1986). Buchanan fonde le « *National Industrial Design Committee* » en 1948 et organise le premier concours de design industriel en 1951, ce qui incitera Hébert et d'autres à se lancer en design.

C) Les conditions culturelles :

- l'influence du milieu artistique (ex.: le mouvement automatiste, Borduas et le manifeste "Refus global") ;
- les événements majeurs (ex.: expo'67) ;
- les associations favorisant le design
- l'évolution des structures d'enseignement (ex.:la fermeture de l'École des Beaux-Arts) ;
- le développement des programmes de design (à l'École du meuble, à l'Institut des arts appliqués, puis à l'École de design de l'Université de Montréal).

Les conditions culturelles ont un lien important avec l'émergence du design. Cette émergence est favorisée lorsqu'il se crée un rapport constructif entre l'art et l'industrie. Or, historiquement, ce remplacement ne s'est pas fait sans heurts (de Noblet, 1988). En effet, le premier réflexe des industriels a été de chercher à reproduire en série des objets qui étaient à l'origine conçus et fabriqués à la main. Au milieu du dix-neuvième siècle par exemple, lors des premiers balbutiements de la fabrication de mobilier en série, les premiers manufacturiers n'hésitèrent pas à fabriquer des meubles qui imitaient les styles baroque ou *Gothic Revival* ... Les résultats furent désastreux et très critiqués autant par les tenants de l'artisanat que par les critiques et le grand public (par ailleurs, il n'est pas rare de retrouver de tels exemples dans la production industrielle d'aujourd'hui).

En fait, dans ce processus de mutation, on a vu apparaître un conflit entre la technique et l'art, entre la mécanisation et le geste de l'artisan (Giedion : 1948). On rappelle que c'est en Angleterre que ce conflit a été le plus vif. Au milieu du dix-neuvième siècle, le mouvement *Arts and Crafts* s'organise en réaction contre la mécanisation des biens d'usage domestique et valorise la qualité du travail de l'artisan. Une telle réaction a pu avoir pour effet de retarder

l'apparition du design industriel dans ce pays, bien que l'Angleterre ait été à l'origine de la révolution industrielle. En effet, un créateur influent tel William Morris, nourri par la pensée de John Ruskin, n'a pas adhéré à l'optimisme de Henry Cole, l'organisateur de l'Exposition universelle de Londres en 1851, "*la première grande manifestation industrielle qui devait impressionner le monde entier*" (De Noblet : 1988, p. 24). On a cherché au contraire à refuser la mécanisation des biens matériels au profit de l'artisanat et du travail manuel.

Un tel conflit entre artisanat et technique a eu lieu dans la plupart des sociétés au moment de leur industrialisation⁵⁵ : en France, en Italie, en Allemagne, en Belgique, en Autriche, etc. Il s'est également manifesté au Québec dans les années trente et quarante, à l'époque de l'École du meuble (Lesser : 1989), nous le verrons plus loin. Or, ce sont dans les pays où les acteurs ont su transcender ces débats et où l'on a cherché à exploiter les possibilités de la machine que le design industriel a pu émerger le plus rapidement. L'exemple de l'Allemagne et du Bauhaus étant bien sûr le plus révélateur de ce constat (Richard : 1985). On pense également aux États-Unis, où les idées de Raymond Loewy ont contribué à voir le design s'intégrer rapidement aux sein des entreprises manufacturières (Loewy : 1961).

Par ailleurs, ces gens voués à la promotion du design réfléchissent à l'importance du rôle qu'occupe le design en tant que production culturelle propre à une société. Pour certains, la production industrielle doit illustrer les caractères distincts d'un peuple puisqu'elle s'inscrit dans son histoire, exploite ses ressources et reflète ses goûts et ses besoins. En effet, pour les promoteurs de la dimension culturelle et artistique du design, il apparaît qu'au même titre que la langue, la chanson ou le cinéma, le design s'inscrit dans un système de représentation illustrant les caractères propres et originaux d'une culture. Cette question complexe mérite réflexion puisque l'on sait que les intentions du mouvement moderne au Bauhaus lieu précurseur de l'émergence du design,

⁵⁵ Voir à ce sujet de Noblet (1988), Guidot (1996), Branzi (1984).

étaient au contraire d'échapper à l'emprise de traits culturels nationaux spécifiques. Cette attitude se justifie en grande partie par les idéaux socialistes et internationaliste de l'époque qui se sont développés en opposition à la bourgeoisie et au langage formel ornemental qui lui était associé. Par ailleurs, il était primordial de simplifier la forme des objets pour qu'elle s'adapte le plus facilement possible à la production en série et à la standardisation. Or, malgré l'esprit "internationaliste" du mouvement moderne autant en architecture qu'en design, on peut citer l'exemple italien ou scandinave pour montrer qu'il est possible de valoriser certains traits culturels distincts (l'usage de matériaux vernaculaires, l'héritage artisanal) tout en ayant une production industrielle inscrite de plain-pied dans la modernité (Branzi : 1984). Il faudra bien sûr revenir sur ce débat au sein de la recherche.

2.2.3.2 Deuxième Volet. Le rôle de Julien Hébert :

Dans ce volet, il s'agit d'étudier l'ensemble du parcours de Julien Hébert au cours de sa vie et de sa carrière. Les éléments suivants sont abordés :

- parcours biographique ;
- études;
- influences sur sa pensée (formation, voyages, études, etc.) ;
- bourses d'études ;
- compétences ;
- concours et prix remportés en art et en design ;
- liens avec les structures de pouvoir politique et économique ;
- projets et contrats ;
- produits sur le marché ;
- processus et critères de design privilégiés ;
- enseignement et méthode pédagogique ;
- discours et philosophie ;
- implication dans les associations et organisations.

En retraçant en détail le cheminement de Julien Hébert, nous tentons de saisir les éléments qui l'ont motivé à se diriger vers le design et à poser les fondations de la profession. Par ailleurs, il s'agit de voir quelles ont été les influences intellectuelles ayant contribué à forger son point de vue concernant les dimensions du design. Enfin, nous tentons d'établir des liens entre les conditions d'émergence et le rôle joué par Julien Hébert. Il s'agit de d'étudier comment il a voulu agir sur les conditions en place afin de favoriser l'émergence du domaine.

2.2.4 La validité des sources :

Les sources documentaires concernant les thèmes du volet 1 sont constituées d'un corpus de différents ouvrages sur l'histoire du Québec. Mentionnons quelques ouvrages à titre d'exemple, qui ont été particulièrement utiles:

Linteau, Durocher et Robert (1989), *Histoire du Québec contemporain*. Il s'agit d'un ouvrage général qui a été d'une grande utilité pour la recherche. Traité dans la tradition de l'École des Annales, ce document "*cherche à comprendre et expliquer les grands phénomènes et les transformations majeures qui ont marqué la société québécoise en mettant l'accent sur l'évolution à long terme plutôt que sur la narration chronologique des événements, sur les structures plutôt que sur les conjonctures*" (p. 5).

Dans ce livre on divise le siècle en périodes de quinze ans, pour chaque période on retrouve des chapitres distincts traitant des thèmes suivants :

- les phénomènes démographiques ;
- la situation économique (industrie, richesses naturelles, agriculture) ;
- les politiques économiques ;

- le développement urbain ;
- les groupes sociaux et le monde du travail ;
- les conditions de vie, les politiques sociales et les mouvements sociaux ;
- les questions ethniques et linguistiques ;
- l'Église et l'école ;
- l'État et ses institutions (partis, élections, etc.) ;
- l'univers culturel, le monde des arts et des lettres.

La recherche est également dotée de nombreux graphiques économiques et démographiques. Il s'agit toutefois d'un document très général, aussi, pour approfondir certains thèmes, des ouvrages plus spécialisés ont été consultés, par exemple :

Monière, D. (1977) *Le développement des idéologies au Québec*; Bourassa, A. (1977) *Surréalisme et littérature québécoise, histoire d'une révolution culturelle*; Bourassa, A. (1986) *L'avènement du Québec à la modernité culturelle*; Rioux et Martin (1971) *La société canadienne-française*; Gagnon, F.M. (1978) *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'oeuvre.*; Lesser, G. (1989) *École du meuble*; Choko, M., Bourassa, P., Baril, G. (2003) *Le design au Québec*; GOTLIEB, R. & Golden C. (2001), *Design in Canada : Fifty Years from Teakettles to Task Chairs*.

La recherche concernant le volet 2, soit le rôle de Julien Hébert, a exigé un travail considérable, car les documents issus de recherches documentées sont presque inexistantes. L'essentiel de nos sources a été puisé du fonds d'archives de Julien Hébert, assemblé par sa famille et déposé à la bibliothèque du Musée du Québec. Ce fonds a été une ressource fondamentale pour nos recherches puisqu'il est constitué du journal personnel de Julien Hébert, rédigé de 1950 à 1980. Ce document est une source d'une grande valeur, car il est le témoin direct de la pensée du designer. Par ailleurs, on retrouve également dans le fonds d'archives un certain nombre d'articles écrits sur lui, des entrevues,

des notes de cours, des manuscrits de ses discours ainsi que l'ensemble de sa correspondance nationale et internationale. Malheureusement, il faut souligner que Julien Hébert n'a pas gardé autant d'archives que l'on aurait souhaité, ce qui n'a pas facilité notre travail. Ainsi, on retrouve peu de maquettes et de photos de ses projets.

Pour ces raisons, l'information manquante a dû être recueillie à l'aide d'entrevues auprès des gens qui ont connu Julien Hébert comme professeur, collègue de travail ou ami. Nous avons respecté les exigences de rigueur historique voulant que les faits établis soient corroborés par plusieurs personnes. Soulignons d'emblée différentes rencontres avec des personnes qui ont bien connu Julien Hébert et qui ont eu la générosité de partager leurs souvenirs : Jean-Louis Lalonde, associé de Julien Hébert pendant plus de vingt ans; Madeleine Arbour, signataire du manifeste « Refus global », artiste et designer d'environnement; Charles Daudelin, sculpteur; Michel Dallaire, designer, ancien élève et employé de Julien Hébert; François et Michel Hébert, les fils de Julien; Albert Leclerc, designer; Paul Bourassa, conservateur au Musée du Québec.

2.2.5 Élaboration d'une grille de questions à élucider permettant d'établir des liens entre les phénomènes étudiés ;

La méthode centrale utilisée est d'élaborer une grille de questions permettant de faire des liens entre différents événements ou phénomènes. L'essentiel de notre tâche de recherche consiste à établir des liens entre les différentes conditions d'émergence du design et le rôle de Julien Hébert. À la page suivante, nous avons inséré à titre d'exemple le modèle de grille de questions (et de méthode de recherche) utilisé pour mettre en parallèle le parcours de Julien Hébert et le contexte historique de l'époque. Cette grille a constitué un guide précieux pour l'avancement de notre travail.

2.3 Stratégie méthodologique : conclusion

Ceci complète la présentation de la stratégie de recherche. Il s'agit d'un travail de synthèse réalisé à partir de documents et de sources fiables, permettant d'accéder le plus rigoureusement possible au déroulement des événements pour comprendre le contexte et l'évolution de la pensée de Julien Hébert. Cette démarche exige une rigueur de synthèse appuyée sur des faits précis.

Nous nous sommes fié aux travaux de recherche reconnus, mais en tentant d'apporter un éclairage nouveau sur certains éléments. Comme il n'existe aucun ouvrage approfondi sur l'œuvre de Julien Hébert, ni sur son rôle en tant que pionnier du design au Québec, nous avons réalisé un travail de «défricheur» en consultant de façon détaillée le fonds d'archives, ainsi que plusieurs centaines de dossiers non classés appartenant à Julien Hébert que nous a confié son fils. Ce travail a exigé un nombre d'heures important afin de retracer des faits inédits et nous nous sommes efforcé de travailler avec la plus grande rigueur méthodologique.

Enfin, en ce qui concerne notre travail de synthèse et d'interprétation, la réflexion épistémologique en histoire au vingtième siècle nous a fait prendre conscience qu'il faut demeurer prudent par rapport à l'élaboration de liens causaux singuliers. L'évolution de l'histoire n'est pas linéaire et s'avère trop complexe pour être réduite à des "causes" et "effets" établis de façon trop simpliste. Voilà pourquoi nous préférons parler de "conditions" plutôt que de causalité, d'influences plutôt que d'incidences directes.

Plan de travail - Première partie: le parcours de Julien Hébert ; repères biographiques et contexte historique

Année	Parcours de J. Hébert	Tâche	Remarque	Mode de recherche	Références	Éch.
1917-1929	Naissance à Rigaud Études primaires	Décrire le contexte familial de Julien Hébert son enfance, son éducation	<i>Faire des liens étroits avec le contexte social, politique, économique, culturel et religieux du Québec</i>	entrevues avec les membres de la famille: frères et soeurs, amis d'enfance, ses enfants	"Histoire du Québec contemporain", Linteau, Durocher et al. (histoire événementielle)	aut' 96
1929 - 1936	Études classiques, Collège André-Grasset, dirigé par les sulpiciens	Retrouver le programme d'études poursuivi	<i>J.H. était-il impliqué ds l'Action catholique ou dans le mouvement scout ?</i>	étude du programme du Collège André-Grasset	-archives du Collège -"Histoire des idéologies au Québec", Denis Monière	aut' 96
1936 - 1941	Études à l'École des Beaux-Arts de Montréal	Retrouver le programme de l'École	<i>Passer du Collège classique aux Bx-Arts est inusité, comment expliqué ce choix ?</i>	étude du programme de l'École entrevues avec collègues de classe ?		aut' 96
1939-1945	2e guerre mondiale		<i>s'enquérir de l'impact de l'événement sur le jeune Hébert</i>			
1941-1944	Études à l'Université de Montréal Faculté de philosophie	Retrouver le programme d'études poursuivi, les travaux universitaires, les bulletins de notes	<i>J.H. veut-il être curé ? ou cherche-t-il à échapper à l'armée ? Quels sont les courants philosophiques qui l'influencent ? Quels auteurs préfère-t-il ?</i>	étude du programme de philo. de l'époque (thomiste ou contemporain ?), lecture des travaux de J.H.	-archives de l'U. de M.	aut' 96
1945-1946	Bourse du gouv. du Québec pour voyage d'étude aux États-Unis	Retrouver la demande de bourse, les notes de voyage + lieux où il a séjourné	<i>Quel était le but du voyage ? Avait-il des liens privilégiés avec le gouv. Duplessis ? (pour l'obtention de la bourse)</i>	entrevues auprès de la famille et des proches		aut'96

Plan de travail - Première partie: le parcours de Julien Hébert ; repères biographiques et contexte historique

Année	Parcours de J. Hébert	Tâche	Remarque	Mode de recherche	Références	Éch.
1946-1948	Bourse du gouv. du Québec pour études à Paris à l'atelier d'Ossip Zadkine + Voyage en France, Italie, Angleterre, Hollande	Retrouver la demande de bourse	<i>Après une formation aux Bx-Arts, qu'est-ce qui attire J.H. chez Zadkine, un sculpteur moderne ? Où J.H. vivait-il ? Était-il en contact avec Riopelle ?</i>	étudier l'oeuvre de Zadkine, ses écrits, sa position vis-à-vis l'art moderne et le cubisme	- "Le maillet et le ciseau. Souvenirs de ma vie", O. Zadkine, 1968. Biographie - "Zadkine", J. Cassou, Amriswill, 1962 - "Zadkine", I. Jiannou, 1964	
1948	(Borduas et cie signent le "Refus global")		<i>Quelle était la position de Hébert par rapport au manifeste ?</i>	- étude du manifeste - consulter F.M. Gagnon et proches de J.Hébert	- "Borduas" de Gagnon - "Histoire des idéologies au Québec", Denis Monière	
1948 - 1958	Enseignement à l'École des Bx-Arts	Retrouver le programme de l'École et des cours donnés par Hébert	<i>Comment se passe le retour au Québec et aux Bx-Arts ?</i>	- consulter les proches de Hébert, ses étudiants également		
1951	Prix (500 \$) pour une chaise de jardin au concours du Conseil national d'esthétique industrielle	Voir photos et extraits de journaux	<i>Qu'est-ce qui le motive à participer au concours ? Quel aspect formel privilégie-t-il ?</i>	- analyse formelle de la chaise		

Deuxième partie :

Repères biographiques et contexte historique

Chapitre 3 : La carrière de Julien Hébert (1917-1994)

3.1 L'héritage d'un bâtisseur

Julien Hébert est né à Rigaud en 1917, il est issu d'une famille de sept enfants, dont un frère et une sœur mourront avant l'âge adulte. Son père, originaire du plateau Mont-Royal, était dessinateur technique et travaillait dans le domaine de la construction de ponts et chaussées. Au courant des années 30, ce dernier réussit à tirer son épingle du jeu tant bien que mal, malgré la crise économique qui paralyse le pays. Les deux frères de Julien embrassent la profession de leur père et travailleront au sein de bureaux d'architectes, l'un à Valleyfield, l'autre à Rimouski. Julien sera le seul à faire des études supérieures, animé par une curiosité intellectuelle, un esprit créatif et une grande soif de connaissances. La profession de son père demeure cependant un « héritage » technique qui lui sera utile tout au long de sa propre carrière. Par ailleurs, le parrain d'Hébert était constructeur d'églises et de ponts, en plus d'être musicien. Hébert était fasciné par cet homme-orchestre et relate ce souvenir dans ses mémoires:

« Mon parrain était Philibert Lafleur, mon arrière grand-père. Il était constructeur d'églises et de ponts. Grand-mère Zélia m'a raconté sa vie de nomade. À ce moment-là, construire une église nécessitait environ deux ans. Durant la construction, Philibert et sa famille étaient logés par le curé, chez lui quelquefois, lequel curé fondait sa paroisse. Philibert jouait du violon et chantait.

*Par conséquent, il était normal qu'il profitât de son séjour dans la paroisse naissante pour mettre sur pied un chœur (on disait une « chorale »). L'orgue ne devait être installé que bien plus tard. L'instrument de l'église était alors le violon. Sans doute Philibert enseignait-il aussi le violon à un paroissien. Quoi qu'il en soit, quand il quittait la paroisse, tout était en place».*⁵⁶

En lisant cet extrait, le fils de Julien, François Hébert, mentionne que l'esprit de Philibert jouera un rôle capital dans sa vocation, il ajoute:

*« J'en retiens l'amusement de mon père devant les « grandes » questions (généalogie, politique...) et son intérêt pour les commencements, les principes de toute civilisation (fondation d'une paroisse, construction de l'église, du pont, origine de la musique...). Lui-même fut un pionnier dans son domaine, le design, à une époque où le design exigeait les qualités de l'homme à tout faire, des qualités analogues à celle du Philibert dont il parle. »*⁵⁷

3.2 Première rencontre avec Borduas au Collège André-Grasset

De 1930 à 1936, Julien Hébert fait son cours classique au Collège André Grasset dirigé par les Sulpiciens, il aura entre autres comme professeur d'art Paul-Émile Borduas qui l'initie au dessin de nature morte⁵⁸. C'est sa première rencontre avec le jeune Borduas, qui à l'époque devait enseigner dans diverses

⁵⁶ Extrait du Journal de Julien Hébert, le 21 mai 1975. Archives de Julien Hébert, Musée national des beaux-arts du Québec.

⁵⁷ François Hébert (1996) Liberté, numéro 223 « *Sur le design, Julien Hébert 1917-1994* », p.32

⁵⁸ Borduas revenait d'un séjour de deux ans en Europe, où il avait travaillé sous la direction d'artistes religieux de premier plan. Son but alors était de travailler comme peintre-décorateur d'églises, comme son mentor Ozias Leduc, mais il n'en eut pas la possibilité. Le Canada était plongé dans la Crise économique des années 30. Le chômage était élevé, peu de gens avaient les moyens de payer les services d'un peintre; les églises et les congrégations religieuses ne pouvaient pas se le permettre non plus. Incapable d'exercer le métier qu'il avait choisi, Borduas se tourna vers l'enseignement et donna des cours à André-Grasset au même moment où Hébert y était étudiant. C'est un peu plus tard, en 1935, que Borduas devint professeur à l'École du meuble, où il sera engagé pour les cours de dessin et décoration. C'est pendant cette période de sa vie qu'il évolua vers une conception plus radicale de l'art, voir à ce sujet François-Marc Gagnon (1978) *Paul-Émile Borduas (1905-1960). Biographie critique et analyse de l'oeuvre.*

écoles pour gagner sa vie. De 1936 à 1941, Julien Hébert poursuit ses études à l'École des beaux-Arts de Montréal, dans l'espoir de devenir sculpteur, car il est animé d'une grande passion pour les arts depuis son tout jeune âge. Rappelons que l'École du meuble venait d'être fondée par Jean-Marie Gauvreau en 1935. Julien Hébert aurait donc pu s'y inscrire, mais à l'époque, ce dernier n'est pas encore conscient que c'est vers le design – et la conception de meubles entre autres – qu'il s'orientera plus tard. Par ailleurs, l'École du meuble est avant tout une école de formation technique et professionnelle, ce qui n'attire pas les gens qui, comme Julien Hébert, avaient fait des études classiques menant habituellement à l'université⁵⁹. Aussi, à l'époque, l'École du meuble n'a pas acquis la réputation qui fera son prestige quelques années plus tard et qui, surtout à cause de la présence de Borduas à partir de 1935, va parfois attirer des jeunes artistes qui se seraient autrement retrouvés à l'École des beaux-Arts. Charles Daudelin, par exemple, prend des cours du soir auprès de Borduas⁶⁰. D'autres entrent à l'École du meuble « par défaut », c'est le cas de Jean-Paul Riopelle qui s'y inscrit en 1942 en partie pour rassurer ses parents, qui voulaient en faire un ébéniste, surtout pas un « artiste sans avenir»⁶¹ (sic).

C'est donc aux lendemains de la crise économique et à la veille de la Seconde guerre mondiale que Julien Hébert entreprend des études supérieures en art. Un choix pour le moins aventureux en cette période de bouleversements, où peu d'artistes au Québec pouvaient aspirer à vivre décemment de leur art⁶². Par ailleurs, l'École des beaux-arts avait la réputation d'être très conservatrice, particulièrement à cette époque ; soulignons qu'en 1936, on avait refusé

⁵⁹ Rappelons que Jean-Marie Gauvreau fera des démarches pour que l'École du meuble obtienne un statut universitaire au début des années 40 – en partie pour que ses élèves soient dispensés du service militaire. Voir Hélène de Billy (1996) *Riopelle*,

⁶⁰ Voir la monographie *Daudelin*, Musée du Québec (1997).

⁶¹ Selon Hélène de Billy (1996) Riopelle avait échoué son examen d'entrée à Polytechnique, ses parents l'envoyèrent ainsi à l'École du meuble en se disant qu'à défaut de devenir ingénieur, il pourrait être ébéniste.

⁶² Linteau, Durocher, Robert (1989), *Histoire du Québec contemporain*, Tome 2, Boréal, pp.191-197.

d'embaucher Alfred Pellan jugé trop moderne, lui qui avait vécu à Paris à partir de 1926 et qui avait exposé en compagnie de Fernand Léger, Max Ernst et Picasso. Hébert obtient ainsi une formation assez classique spécialisée en sculpture au sein de l'institution dirigée alors par Charles Maillard, reconnu pour être opposé à toute forme d'art moderne. C'est surtout à partir de 1943, lorsque Pellan y obtint finalement un poste de professeur que les tensions avec Maillard vont s'aggraver, ce qui contribuera en partie à la démission de ce dernier⁶³ (il en sera question plus loin).

3.3 La question du rôle de l'art dans la société – études en philosophie à l'Université de Montréal

Mais au moment où Pellan y obtient un poste d'enseignement, Julien Hébert avait déjà quitté l'École pour poursuivre d'autres études, à l'université cette fois. À la suite de sa formation en beaux-arts, il se questionne sur le rôle de l'art dans la société et décide d'approfondir sa réflexion en s'inscrivant en philosophie à l'Université de Montréal, de 1941 à 1944. À l'époque, Hébert se montre désemparé par son rôle d'artiste car il ne pouvait se résoudre à créer une œuvre « libre », sans commande, destinée à être exposée en galerie et à être éventuellement acquise par un riche collectionneur. Ce type de pratique ne faisait guère de sens pour lui, c'est donc en grande partie pour approfondir cette question existentielle sur le sens, sinon la fonction de l'art dans la société qu'Hébert se dirigera en philosophie. Par ailleurs, il affirmait ne pouvoir trouver l'inspiration en lui-même pour créer, puisque pour lui la sculpture devait avoir une forme d'ancrage et de dialogue par rapport à son lieu d'insertion :

« Sans commande, je n'y parvenais pas. J'étais déjà trop conscient de la place que devait occuper une sculpture dans un environnement déterminé. Pour moi une sculpture devait faire partie d'un concept architectural et s'intégrer à ce

⁶³ Pour plus de détails sur les tensions entre Pellan et Maillard à l'École des beaux-arts, voir Guy Robert (1963) *Pellan, Sa vie et son œuvre*.

concept. D'autres sculpteurs procédaient différemment. Ils élaboraient des sculptures, les accumulaient et attendaient qu'un acheteur se présente un jour à leur atelier pour en acheter une et l'installer dans un lieu quelconque. Ce n'était pas mon cas, je possédais déjà une conscience de la place du design dans l'environnement»⁶⁴.

Hébert fut l'un des premiers artistes au Québec, avec son ami sculpteur Charles Daudelin⁶⁵, à réfléchir sur la question de l'œuvre d'art et de son inscription dans le cadre bâti et le milieu urbain, un questionnement qui n'était guère présent dans les milieux de l'art traditionnel du Québec de l'époque. Hébert avait déjà une vision moderne concernant l'intégration des arts dans la ville et dans la société : il voulait que l'art touche les gens dans leur quotidien. Or, la plupart des artistes de son temps étaient embauchés par le clergé pour la décoration et l'ornementation des églises, c'était d'ailleurs l'ambition initiale de Borduas au début des années 30. On le rappelle, après avoir été formé par Ozias Leduc et avoir œuvré à titre d'apprenti dans de nombreux projets de décoration religieuse, ce dernier se rend à Paris en 1928, pour parfaire son apprentissage aux Ateliers d'art sacré et pour travailler avec l'artiste français Pierre Dubois à la décoration d'églises⁶⁶. Lors de son séjour, Borduas ne semble pas avoir été en contact avec Alfred Pellin, qui lui, gravitait dans le milieu de l'art moderne et de l'avant-garde parisien depuis 1926. Il faut comprendre que c'est plus tard que Borduas développera sa vision originale de l'art et son approche « automatiste », il demeurerait au début de sa carrière peu enclin à s'intéresser à d'autres formes que l'art religieux, ce qui ne manque pas d'étonner ses biographes :

⁶⁴ Cité dans un article de R. Bernatchez, « Julien Hébert, l'un des pères du design québécois », *La presse*, Jeudi 15 mars 1990.

⁶⁵ Rappelons que Charles Daudelin deviendra un des sculpteurs modernes les plus marquants au Québec, reconnu pour ses œuvres intégrées à l'architecture et à l'espace public, voir la monographie « *Daudelin* », Musée du Québec (1997). Daudelin était en contact avec un certain nombre d'architectes à l'esprit moderniste, dont les architectes de la firme Rother-Trudeau.

⁶⁶ Guy Robert (1972) « *Borduas* » .

« On peut se demander pourquoi Borduas ne s'est pas dirigé du côté de Montpamasse, par exemple, à Paris ? Le peintre québécois Alfred Pellan s'y trouvait déjà depuis 1926, et en profitait avec un joyeux enthousiasme, en côtoyant les surréalistes et toute l'avant-garde des années 1930. Pourquoi ? Borduas n'écrit que cinq lignes sur son premier voyage en Europe (...) Rappelons seulement que son champ mental était axé, en toute bonne foi, sur la décoration religieuse ».⁶⁷

Il faut souligner que ce type d'orientation n'a jamais été prisé par Julien Hébert. À partir des années 1940, ce dernier s'intéressait davantage au travail des artistes modernes européens: Picasso, Miro, Giacometti, Léger ; il admirait Paul Klee. Hébert voulait être plus qu'un simple décorateur et n'avait guère envie de réaliser des ornements d'églises. En fait, il faut reconnaître que Julien Hébert avait une pensée d'avant-garde par rapport au contexte du Québec, et partageait les préoccupations qui étaient au cœur même des réflexions des artistes modernes gravitant autour du Bauhaus et de Le Corbusier (qui, on le sait, était lui-même peintre en plus d'être architecte). Selon cette vision, la peinture, la sculpture et l'architecture se devaient d'être considérées comme faisant partie d'une œuvre intégrée. La notion de décoration était en totale contradiction avec cette pensée globale, le terme même des arts dits « décoratifs » demeurait en ce sens une hérésie. Pour ces raisons, les projets du Bauhaus n'ont jamais eu les bonnes grâces des tenants de l'art déco et l'on ne s'étonne pas que l'institution se soit vue refuser d'exposer ses travaux au célèbre Salon international des arts décoratifs de Paris en 1925. De son côté, Le Corbusier et son Pavillon de l'Esprit nouveau ne suscita guère d'enthousiasme et resta à l'époque mal reçu et tout à fait incompris⁶⁸.

⁶⁷ Ibid, p. 22

⁶⁸ Voir à ce sujet « *Le temps de Le Corbusier* », sous la direction de Michel Ragon (1987).

de vue en rupture avec leur époque. Borduas considérait l'artiste comme un acteur de changement social - comme il l'évoque bien sûr dans son manifeste du Refus Global et sa charge anti-cléricale – mais cet appel à la liberté et à la « révolution » était surtout lié aux domaines artistique et identitaire. Contrairement aux penseurs modernistes européens, Borduas n'avait pas une vision globalisante des arts qui appellerait à l'intégration des disciplines comme le design, l'architecture et l'urbanisme. Borduas n'exprime pas dans sa carrière un grand intérêt envers le domaine du design, bien qu'il enseignait à l'École du meuble ! Il avait pourtant construit sa propre maison à Saint-Hilaire, qui demeure d'une facture épurée mais qui n'est guère remarquable d'un point de vue formel. On ne peut certes qualifier sa demeure comme un exemple d'architecture moderne. Par ailleurs, l'intérieur était assez dénudé, le mobilier en bois était fabriqué par les élèves de l'École du meuble.

Il faut souligner que contrairement à Hébert, Borduas n'était pas préoccupé par les domaines de l'aménagement et de l'habitat, considérés utilitaristes, donc forcément éloignés de sa vision liée au surréalisme et au rôle de l'inconscient dans la création. En ce qui concerne le domaine du mobilier, Borduas s'inscrivait davantage dans l'esprit « *Arts and Crafts* » et valorisait la qualité de l'exécution manuelle et l'aspect artisanal. Le design moderne et ses enjeux sociaux ne faisaient pas partie de ses préoccupations d'artiste⁶⁹. Il demeure que l'intérêt de Borduas était fondamentalement centré sur la peinture abstraite et sur les moyens de faire évoluer cet art, à travers une approche « automatiste » qui renvoie à la spontanéité, au rêve et à l'inconscient.

Selon Borduas, l'expression artistique devait être spontanée. Il fallait que l'artiste rejette les étapes traditionnelles de la création: le choix du sujet, les esquisses, et finalement la peinture en studio; il devait peindre rapidement, sans préparation, et même sans choisir un sujet précis; peindre automatiquement en laissant ses émotions et ses sentiments imprégner la toile. La peinture

⁶⁹ D'après des entrevues de l'auteur avec Charles Daudelin et Madeleine Arbour.

*automatiste ne visait pas à créer un beau tableau, mais à exprimer les sentiments et les impulsions inconscients de l'artiste*⁷⁰.

Hébert, un rationaliste, voyait les choses bien autrement. Malgré le respect qu'il avait pour Borduas, sa vision et son processus de création n'étaient pas compatibles avec l'école de pensée automatiste. Il est clair que l'approche de Julien Hébert était en opposition avec la création spontanée et libre. En fait, pour Hébert, la relation de l'artiste avec sa création n'était pas centrale, c'était plutôt la relation entre son oeuvre et le cadre architectural qui l'intéressait. Il souhaitait un art vivant, utile et présent dans la communauté. En ce sens, on le sait, il était proche des idées du sculpteur Charles Daudelin, lui aussi préoccupé par l'idée d'intégrer l'art au sein de l'environnement bâti, afin qu'il soit en relation directe avec les gens, au lieu d'être confiné à l'église, la galerie ou le musée. En mars 1945, Daudelin écrit un commentaire sur l'intégration de l'art et de l'architecture, qui montre son lien avec la pensée de Hébert :

*« Nous voudrions que naisse le goût d'une architecture logique et pure, que la peinture et la sculpture soient coordonnées à cette sévérité. On aborde le vingtième siècle comme une corvée, au lieu d'y bâtir la beauté d'aujourd'hui et demain ».*⁷¹

De son côté, Hébert avouera plus tard sa déception par rapport au type de sculpture qui se faisait à l'époque et qui n'avait pas de lien avec son milieu d'intégration :

« J'étais un sculpteur mal dans ma peau. J'aurais aimé avoir des commandes de sculptures intégrées à l'architecture. Or, cela ne se faisait pas alors. La sculpture se travaillait d'une façon presque secrète. C'était avant tout

⁷⁰ Tiré de « Réalités canadiennes », un document publié conjointement par le Centre d'études canadiennes de l'Université Mount Allison et le Programme des études canadiennes du ministère du Patrimoine canadien. http://www.mta.ca/faculty/arts/canadian_studies.

⁷¹ Cité dans la monographie Daudelin op.cit.

*une forme d'expression personnelle. Le monde des formes de cette expression n'arrivait pas à se marier alors au monde des formes d'une société qui crée son milieu architectural. »*⁷²

Quoi qu'il en soit, les visions des artistes au début des années 40 tels Borduas, Pellan, Daudelin ou Hébert, bien qu'elles étaient différentes, avaient ce point en commun : elles cadraient peu avec le milieu conservateur et traditionnel de l'époque et annonçaient un changement par rapport au conformisme des années 30 :

« Tandis que Pellan était plongé dans un monde bouillonnant d'expériences et d'idées nouvelles, le milieu artistique montréalais - qui aurait dû être le plus avancé - reflétait le climat d'intolérance et de lassitude résultant de la grande crise économique de 1929 et du joug imposé par les autorités religieuses et politiques.

« Vers les années 30, on en était encore aux genres traditionnels: paysage, portrait, nature morte, scènes religieuses ou historiques, etc. Les artistes qui dominaient dans les galeries étaient Brymner, Walker, Delfosse, Caron, quelques membres du Groupe des Sept et autres. Les illustrations de Maria Chapdelaine avaient valu une grande renommée à Clarence Gagnon (ses imitateurs se sont multipliés jusqu'à nos jours), qui ne cachait pas son mépris des nouvelles écoles, ayant même donné une conférence intitulée: «The grand Bluff of modernist Art». On avait une piètre opinion de Cézanne, Van Gogh et Gauguin. Heureusement, il y avait Suzor-Coté, Holgate, Lyman, Marian Scott et, surtout, Marc-Aurèle Fortin! Il n'empêche que la majorité avait peine à accepter l'impressionnisme (qui avait pourtant un demi-siècle d'existence). Les pontifes et les mécènes - des anglophones pour la plupart - siégeaient à la Galerie nationale, à Montreal Art Association et à l'Académie royale du Canada.

⁷² Tiré d'un extrait d'un article de René Viau dans *Le Devoir* « Julien Hébert, le design, l'architecture de l'objet », 20 octobre 1979.

Aujourd'hui même en certains milieux, James Wilson Morrice passe pour une sorte de pionnier de cette époque-là: c'est tout dire.

« Avant tout, les principaux obstacles à l'ouverture des esprits étaient cette timidité générale et cet attachement maladif aux genres traditionnels. «Je me souviens», «Au Québec, rien ne change», «Notre maître le passé», sont autant de paroles négatives qui bloquent la recherche et l'avancement. Les virus du puritanisme et du colonialisme infectaient notre société. L'art et la littérature étaient les seules portes légèrement entrouvertes.

« Toute une génération se sentait mal à l'aise devant cette mainmise sur la pensée et la créativité. La presse écrite et parlée et le cinéma excitaient la curiosité. Le rideau allait se lever, la scène était prête" »⁷³

Oui, malgré la dépression économique où régnait le conservatisme, la scène était prête pour des idées nouvelles et c'est précisément pour développer celles-ci, comme on l'a précisé plus tôt, que Julien Hébert décide de poursuivre ses études en philosophie à l'Université de Montréal. C'est à cette époque, de 1941 à 1944, qu'il approfondira sa réflexion sur les questions de l'art. À l'époque, la formation à l'Université de Montréal demeure essentiellement thomiste et on ne compte que sept ou huit étudiants par année dans le programme. Mais contrairement à la plupart de ses collègues, Hébert ne se dirige pas vers la prêtrise, comme il l'a été évoqué, son parcours le mène plutôt vers un questionnement fort inhabituel dans le contexte de l'époque, soit l'étude du rôle de l'art dans la société.

⁷³ Tiré de « Réalités canadiennes », un document publié conjointement par le Centre d'études canadiennes de l'Université Mount Allison et le Programme des études canadiennes du ministère du Patrimoine canadien. http://www.mta.ca/faculty/arts/canadian_studies.

3.4 L'influence du philosophe Jacques Maritain

C'est en partie à travers l'oeuvre de Maritain, et plus particulièrement l'étude de son livre « Art et scolastique » (1920) qu'Hébert développera sa vision des choses. Il est interpellé par cette approche philosophique visant à concilier la foi et la raison, et qui cherche à interpréter de manière rationnelle les domaines de l'art et de la beauté, à travers une étude exhaustive des questions de proportions, d'ordre et d'harmonie, tout en y ajoutant une dimension spirituelle. Pour Hébert, l'aspect spirituel ne se traduit pas par une dimension religieuse à proprement parler, mais plutôt par un humanisme, une éthique sociale, une volonté de faire le bien, d'avoir un rôle utile dans la société. C'est à travers ce regard qu'il analyse par ailleurs toute forme d'art. Il n'y a rien de gratuit dans le travail de l'artiste ou de l'artisan selon lui. Hébert ne fait aucune distinction entre l'art et l'artisanat, les arts mineurs et les Beaux-Arts, pour lui, ce sont des formes d'expression qui sont aussi louables les unes que les autres. Il place ainsi tous les hommes sur un même niveau et ne met aucune hiérarchie entre les modes de représentations humains, que ce soit pour la réalisation d'une oeuvre d'art ou d'une oeuvre fonctionnelle:

*« Ne plus considérer les artistes de différentes disciplines accrochés sur un plan vertical : artistes supérieurs et artistes mineurs se superposant hiérarchiquement. Mais rabattre ce plan et retrouver tous les artistes sur un plan horizontal, chacun ayant une surface d'action plus ou moins grande mais toujours également importante. L'oeuvre à faire, seule, est au-dessus de tous, de chacun ».*⁷⁴

Cet humanisme est donc teinté d'une éthique sociale, telle qu'on pouvait la trouver dans les textes fondateurs du Bauhaus où l'on cherchait à unifier toutes les formes d'art. Reprenons cet extrait du manifeste du Bauhaus écrit par Gropius en 1919 :

⁷⁴ Journal personnel de J. Hébert, 19 juillet 1961.

*« Architectes, sculpteurs, peintres, nous devons tous revenir au métier ! L'art n'est pas une profession. Il n'y a aucune différence qualitative entre l'artiste et l'artisan. L'artiste est seulement un artisan au potentiel développé ».*⁷⁵

On comprend également davantage la pensée d'Hébert lorsqu'il décrit le processus de création rationaliste et la forme « parfaite » qui en résulte, c'est maintenant à Le Corbusier que l'on pense :

L'ingénieur qui construit un pont, un viaduc et une autoroute est de cette sorte d'artiste qui croit profondément à la vertu de son art et qui ne doute pas que de cet art sortira une œuvre belle ; il en doute si peu qu'il n'y pense même pas. Il établit des plans, calcule, projette son œuvre sur des données immédiates et concrètes. La fonction de l'œuvre, la convenance des matériaux, le choix des techniques, la séquence des opérations, la nature du terrain et du climat ; chaque chose compte, chaque moyen à prendre est une décision et une décision à prendre avec économie. Rien de trop, et tout ce qu'il faut selon la nécessité propre à l'œuvre.

Une œuvre d'art n'est jamais née autrement que dans un tel labeur de précision et d'économie pour obtenir un maximum de rendement. Il s'agit de choisir la solution la plus simple, de trouver ce qui est nécessaire et qui ne saurait être autrement.

La forme ? Elle n'est pas le privilège de celui qui crée, mais simplement le résultat ultime de tant de nécessités complexes et interdépendantes. Elle apparaît au terme de l'œuvre et elle s'impose. Personne ne la fait, mais tout l'amène et la justifie. Elle apparaît à l'insu, si l'on peut dire, de l'artiste qui s'affaire pour elle aux détails d'une matière pleine d'exigences.

⁷⁵ Gropius, Walter (1919), « Manifeste du Bauhaus ».

*Quand tout est en place et que rien ne peut plus être modifié, la forme apparaît et l'artiste s'arrête, surpris lui-même du calme des choses ordonnées, du luxe des choses réduites à l'essentiel et de la volupté des choses qui s'appellent et se complètent.*⁷⁶

Rationalisme et humanisme sont ainsi les pierres angulaires de la pensée de Julien Hébert, et ces idées sont très proches de la philosophie de l'art exprimée dans l'œuvre de Maritain. Julien Hébert évacue la notion de style, de décoration, de gratuité ; son approche consiste à retrouver l'essence formelle d'une œuvre. Voilà les clés qui nous permettent de saisir en profondeur son discours sur l'esthétique et l'intérêt qu'il vouera plus tard au design moderne.

Hébert obtient sa licence en philosophie en 1944. D'ailleurs, il dira plus tard: *"si je suis devenu designer, c'est peut-être parce que j'ai fait en parallèle la sculpture et la philosophie à un certain moment. La sculpture, c'est la forme, le sensuel, le touché. La philosophie c'est la raison, alors de là à faire du design, il n'y avait qu'un pas."*⁷⁷

Cette formation est déterminante dans sa vie et ses différents projets, car ceux-ci sont constamment soumis à une réflexion approfondie. Cette réflexion s'est réalisée en partie à travers l'écriture. En effet, pendant une grande partie de sa vie, Julien Hébert a tenu un journal dans lequel on peut lire ses observations sur la pédagogie, l'art, l'architecture et la pratique du design.

3.5 La piqure de l'enseignement à l'École des beaux-arts

Après ses études en philosophie donc, Hébert caresse toujours le rêve d'être sculpteur, mais pour gagner sa vie il réussit à obtenir un poste à son Alma

⁷⁶ Journal personnel de J. Hébert, non daté.

⁷⁷ Entrevue de Julien Hébert à la radio de Radio-Canada, « *Le travail de la création* », le 7 juillet 1982.

Mater, afin d'enseigner l'histoire de l'art. Il se découvre une véritable passion pour l'enseignement, un domaine qui correspond à l'éthique humaniste qui l'anime. Il partage ses connaissances avec des étudiants curieux et créatifs. Il peut échanger ses idées et discuter avec ses élèves des courants de l'art moderne qui à cette époque émergent de plus en plus au Québec. En effet, Pellan exposait régulièrement à Québec et Montréal depuis son retour « forcé » de Paris en 1940, qu'il avait quittée à cause de la guerre. La peinture moderne de Pellan est une révélation pour les jeunes étudiants de l'École des beaux-arts : loin de tout académisme, elle exprime une imagination débordante de formes, de couleurs, de sensualité et une liberté absolue par rapport aux thèmes et aux formes reçues. Parallèlement à Pellan, un autre peintre, Paul-Émile Borduas, exerce une influence grandissante sur ce mouvement de modernisation en arts visuels, en particulier à l'École du meuble où, on le rappelle, il enseigne depuis 1935.

Toutefois, bien qu'il éprouve du plaisir à enseigner suite à ses études en philosophie, Hébert revient à l'École des beaux-arts alors que l'institution est ébranlée par de vives contestations de la part des élèves, ceux-ci exigent une plus grande liberté de création et critiquent l'académisme passéiste qui règne à l'École. Ce sont les idées d'émancipation de Pellan, embauché en 1943, qui vont stimuler les élèves et les amener à confronter ouvertement le directeur Charles Maillard, un rigoureux défenseur de l'académisme et un farouche opposant à l'art moderne. Ces tensions deviennent si vives que Maillard est forcé à démissionner en 1945, ce qui est perçu comme une victoire pour Pellan ; pour la plupart des étudiants et professeurs, cela entraîne un nouveau souffle de liberté à l'École.

Pendant cette période de tensions, Hébert, responsable du cours d'histoire de l'art, ne manque pas de s'impliquer dans le débat entourant la valeur de l'art moderne. En octobre 1944, il publie un article dans le Quartier Latin,

dans lequel il cherche à rétablir la pertinence de cet art « neuf » et son lien avec le passé :

« L'étrange et le neuf nous choquent. Les aventures récentes de la musique, de l'architecture, de la peinture, de la sculpture, de la danse et même du cinéma nous déconcertent et il nous semble qu'accepter certaines œuvres serait trahir le passé.

« Si quelqu'un s'intéresse aux œuvres modernes – peinture abstraite, sculpture surréaliste, musique dissonante – et s'y intéresse honnêtement sans préjugés ni parti pris, inévitablement il se demandera tôt ou tard comment l'art actuel peut différer si radicalement de l'art traditionnel tel que nos manuels nous le montrent. Cette longue enfilade quasi ininterrompue de chefs-d'œuvre, commencée à perte de vue au début même des plus anciennes civilisations, devra-t-elle s'arrêter aux impressionnistes ... Les œuvres très nombreuses, questionnera-t-il encore, produites depuis un siècle, resteront-elles éparpillées sans que l'on puisse les relier au passé de quelque façon et les dire traditionnelles...

En jugeant comme on le fait généralement, on isole le présent du passé ou bien on considère le passé en ignorant le présent. On fait du passé et du présent deux catégories étanches en lesquelles sont classés d'une part les chefs-d'œuvre, de l'autre les œuvres modernes. Il résulte de cette classification que les tenants de l'art antique jugent de l'art de tous les temps au nom de celui du passé ; comme, réciproquement, les partisans de l'art moderne prennent pour critère les œuvres plus récentes. Pour ceux-là, accepter une œuvre moderne serait bouleverser le système de valeurs auquel ils sont habitués. Fait à même les leçons des œuvres du passé, ce système de valeurs n'est, la plupart du temps, applicable qu'aux choses du passé, au « déjà-vu ». La nouveauté n'y trouvant place, en est exclue. Préjugés et prétentions plutôt que jugements.

(...) Pour les uns la tradition s'arrête au siècle dernier, là même où elle commence pour les autres : un lien manque quelque part. L'histoire de l'art présente de semblables hiatus entre chaque grande période. Elle nous montre que l'art est fait de renouvellements (...) Rappelons-nous le Moyen-Âge, ses formidables mouvements d'architecture abritant une statuaire remplie de la poésie la plus émouvante. Pourquoi un tel art n'a-t-il pas duré jusqu'à nos jours... Nous ne cherchons pas les motifs qui ont, d'une certaine façon, mis fin à l'art médiéval. Nous les trouverions probablement dans le fait de la Renaissance. Les éclats pompeux et l'apparat devaient suivre les plus sobres richesses du temps de Chartres. Mais si l'histoire nous montre que l'art se renouvelle sans cesse, elle nous montre aussi avec non moins d'évidence qu'un même lien rattache bien solidement chaque période. Ce lien subsistant à travers les pires et les meilleurs changements est précisément la tradition par laquelle l'essentiel de l'art est transmis d'âges en âges ».⁷⁸

Julien Hébert réclame ainsi une plus grande ouverture pour les nouveaux courants en art et cherche à faire comprendre l'importance de se pencher sur l'art moderne afin de saisir le geste artistique qui est le propre de l'homme depuis ses origines :

« À moins de retrouver la même tradition, de la préhistoire à nos jours, nous devons douter de notre compréhension des œuvres d'art. Une saine connaissance de l'art moderne servirait souvent à l'admiration de l'art ancien ; mais elle est rare. Réciproquement, une juste connaissance des chefs-d'œuvre du passé amènerait une curiosité sympathique pour les œuvres présentes. Si déconcertantes semblent-elles ; hélas ! cela est plus rare encore. La moindre scission que nous faisons subir à la tradition nous révèle une certaine incompréhension des choses que nous divisons, et nous devons nous en inquiéter ».

⁷⁸ Article de Julien Hébert publié dans « *Le quartier latin* », Octobre 1944.

En évoquant un lien constant et continu au sein des courants en art, ce texte annonce une certaine ambiguïté vis-à-vis de la vision que développera Hébert par rapport au design moderne, alors qu'il évoquera toujours le lien solide de ce domaine avec celui de l'artisanat. Il en sera question dans un chapitre subséquent. Sa vision de l'art moderne n'implique pas de schisme avec le passé, contrairement à ce que pensent la plupart de ses détracteurs. On voit naître ici l'ambivalence de Julien Hébert vis-à-vis de la modernité. Pour lui, l'idée de rompre avec le passé n'est pas souhaitable. Hébert se montre partagé, ayant trop d'admiration pour les œuvres du passé, pour celles du Moyen-âge en particulier. C'est pourtant la volonté de rupture qui caractérise la vision de nombreux penseurs de l'art moderne : évacuer la notion de perspective, de profondeur, balayer les principes de la peinture académique et construire plutôt de nouvelles structures de représentations fondées sur l'expression libre de l'inconscient et basculer dans le cubisme, le surréalisme, l'abstraction pure. Julien Hébert conclut son texte d'ailleurs en rappelant que l'art n'est pas animé de mouvements de rupture, mais bien de continuité, d'évolution et de diversité :

« Il importe avant tout que nous sachions ce qu'est l'art, que nous sachions avec quelle constance et quelle intégrité il a évolué depuis les temps les plus reculés. Ensuite seulement, nous verrons comment cet art, toujours le même, s'est diversifié en évoluant, comment il peut et doit se diversifier, se multiplier, comme un arbre étend ses branches de plus en plus, selon la rectitude de la nature »⁷⁹.

3.6 L'appel de l'Europe, Zadkine et l'art moderne

Stimulé par les changements à l'École des beaux-arts et ayant l'occasion de côtoyer Pellan régulièrement, Hébert, le jeune professeur dans la vingtaine, est lui aussi attiré par l'art moderne et par les nouveaux courants issus de

⁷⁹ Hébert, Julien, extraits d'un article publié dans *Le Quartier Latin*, octobre 1944.

l'avant-garde européenne. Il veut retourner visiter l'Europe⁸⁰ et voir de près l'architecture et les œuvres d'art qu'il décrit dans ses cours d'histoire. Il prépare une demande de bourse pour un voyage d'études et pour aller parfaire sa formation à Paris. Il se marie en 1946 avec une jeune femme rencontrée à l'Université de Montréal, Louise Monette ; leur premier fils, François, naît en avril 1946. Dès l'été 1946, grâce à la bourse obtenue du gouvernement provincial, Hébert et sa nouvelle famille quittent le Québec pour deux ans afin d'aller étudier l'histoire de l'art en Europe et la sculpture à Paris. Bien davantage que la peinture, c'est la sculpture qui attire le plus Julien Hébert. Ce dernier fait ainsi partie d'une des premières générations de jeunes intellectuels et artistes qui obtiennent des bourses pour séjourner en Europe aux lendemains de la Seconde guerre mondiale. Le sculpteur Charles Daudelin, Pierre Juneau, Gérard Pelletier, Gérard Lemieux (alors représentants de la Jeunesse Étudiante Catholique), le musicien André Mathieu, Pierre Trudeau, etc... sont parmi ces jeunes qui quittent la « Grande noirceur » du Québec, où le Premier ministre Duplessis règne avec une main de fer. On le sait, à leur retour d'Europe, leurs actions engendreront une vague de changements au Québec dans les sphères politiques, culturelles et sociales, formant le terreau de la Révolution tranquille.

Hébert part ainsi en Europe à la découverte de l'art moderne, mais aussi pour en savoir plus sur l'origine de l'art ; avant de partir il confiait à un journaliste:

*« Je veux prendre contact avec la longue tradition artistique et artisanale, j'étudierai l'œuvre de Maillol, le sculpteur, celles des peintres Dufy, Braque, Picasso et Matisse. Je veux inventorier de façon particulière le Moyen-âge français ».*⁸¹

⁸⁰ Julien Hébert avait déjà fait un premier voyage en Europe en 1941, alors qu'il venait de terminer ses études à l'École des beaux-arts.

⁸¹ Article de Jacques Giraldeau, Journal *Notre temps*, 1946.

Outre la France, Hébert visite la Belgique, la Suisse, l'Italie, l'Angleterre, l'Irlande et la Hollande. Passionné par l'art médiéval, il étudie en particulier les principaux monuments de style roman en France : Notre-Dame-la-Grande à Poitiers, le cloître de Moissac, Saint-Sernin de Toulouse, l'Église de la Madeleine, à Vézelay.

De retour à Paris, il trouve un petit logement et frappe à la porte de l'Atelier Zadkine. Ossip Zadkine, de retour de son exil à New York pendant la guerre, enseigne la sculpture au sein de l'Académie de la Grande-Chaumière à une classe très cosmopolite qui compte une douzaine d'élèves; on y trouve quelques Américains, un Chinois, un Anglais, un Australien et plusieurs Européens. Ce sculpteur cubiste d'origine russe figure parmi les artistes les plus réputés de son époque, d'ailleurs, en 1949, le Musée National d'art moderne lui consacre une rétrospective majeure.

Zadkine a une démarche pédagogique bien particulière, qui n'a rien à voir avec les cours académiques qu'Hébert avait suivis à l'École des beaux-arts de Montréal. Il ne donne aucune indication ni directive à ses élèves. Il les laisse travailler, puis fait des commentaires suivant les progrès :

*« Mais quels commentaires ! Cela pouvait durer vingt minutes ou trois heures. C'étaient de longues dissertations où passaient toute sa philosophie de l'art, toutes ses idées sur la sculpture, toute son expérience du métier. »*⁸²

Par ailleurs, Zadkine se montre impitoyable envers les étudiants qu'il juge ne pas être de niveau pour rester au sein de son atelier ; après deux ou trois jours, leur sort était fixé, il ne leur cachait pas leur manque d'aptitude. Hébert quant à lui se démarque rapidement et fait partie des élèves les plus doués du maître ; peu de temps après son arrivée, il devient son premier assistant et chef d'atelier. Zadkine reconnaît dans le travail d'Hébert une originalité et une

⁸² Tiré d'un article sur Julien Hébert dans *Le Devoir*, 29 mai 1948.

maîtrise remarquable de la forme ; malgré sa formation traditionnelle aux beaux-arts, il crée un langage sculptural innovateur qui n'est pas sans impressionner Zadkine. Hébert restera d'ailleurs longtemps en contact avec son maître et organisera une exposition sur son œuvre à Montréal quelques années plus tard. Il l'invitera même à collaborer avec lui sur un projet de sculpture au Centre national des arts à Ottawa en 1965.

Dans sa lettre de référence, Zadkine mentionne : « *Julien Hébert était un des mes meilleurs élèves et j'ai espoir qu'il sera aidé, comme il en est digne, pour devenir le sculpteur le plus en vue au Canada.* »⁸³

Hébert obtient ainsi les bonnes grâces de Zadkine et côtoie les artistes européens influencés par le cubisme, mouvement dont on connaît l'attrait sur le mouvement constructiviste en art et par le fait même, sur les origines du design dans les années'20 (le mouvement De Stijl en particulier). Voilà une autre étape marquante pour Julien Hébert, lui qui quittait le Québec alors conservateur et refermé sur lui-même et qui avait connu l'École des beaux-arts serties dans un académisme rigide, se retrouve soudain dans l'atelier d'un maître de l'art moderne et dans la ville de Paris, berceau des idées novatrices en création depuis le début du siècle. C'est aussi à cette époque que Julien Hébert apprend à mieux connaître le Bauhaus et les artistes qui y ont gravité. Il découvre le design avec beaucoup d'intérêt, et voit dans les objets au design épuré réalisés au Bauhaus, des sculptures accessibles à tous. Il est également influencé par les idées de Zadkine, pour qui tout objet dans l'environnement est sculpture : dans ses cours, toute forme – meuble, architecture, objet, demeurerait assujettie à un tel regard.

⁸³ Lettre de référence écrite par Zadkine. Fonds d'archives de Julien Hébert, Musée national des beaux-arts du Québec.

3.7 Retour d'Europe - Borduas et le « Refus global »

Pendant ce temps de l'autre côté de l'Atlantique, la modernité en art, en particulier en peinture, s'affirme de plus en plus. Montréal – et en partie Québec - devient le centre de la peinture moderne au Canada⁸⁴. S'éloignant du provincialisme et de la tradition pittoresque, la peinture moderne des artistes montréalais se rapproche des courants internationaux, de Paris et de New York notamment, tout en y apportant sa propre contribution. On pense bien sûr au travail et à l'influence grandissante qu'exercent Paul-Émile Borduas à l'École du meuble, ainsi qu'Alfred Pellan et Stanley Cosgrove, collègues de Julien Hébert à l'École des beaux-Arts de Montréal, mais aussi à Albert Dumouchel à l'Institut des arts graphiques ou Jean-Paul Lemieux et Jean Dallaire à l'École des beaux-arts de Québec.

L'année 1948 - alors qu'Hébert est toujours à Paris - marque bien sûr un point marquant dans le domaine de l'art, mais aussi de l'histoire du Québec de façon plus large. En février apparaît le manifeste « Prisme d'yeux », signé par une quinzaine d'artistes rassemblés autour de Pellan, prônant dans la peinture l'exercice d'une liberté personnelle entière, sans contrainte idéologique ni esthétique d'aucune sorte. Puis en août, c'est au tour de Borduas et de son groupe – les « Automatistes » - de lancer leur manifeste. Fortement anti-clérical et rompant avec les valeurs d'une élite bourgeoise, *Refus global* dénonce les excès de la science dominée par la raison. Pour Borduas et son groupe, il faut désormais entreprendre une transformation des sensibilités, faire place à des valeurs comme l'amour, les "mystères objectifs", la passion, l'anarchie, d'où jaillirait un ordre nouveau et spontané.

Outre Paul-Émile Borduas, rappelons que les signataires du manifeste *Refus global* sont au nombre de 15, dont sept femmes. Ils sont : Madeleine

⁸⁴ Linteau, Durocher, Robert (1989), « *Histoire du Québec contemporain* », Tome 2, Boréal, p.408.

Arbour, (qui deviendra designer d'environnement), Marcel Barbeau, peintre, Muriel Guilbault, actrice, Pierre Gauvreau, peintre, Claude Gauvreau, poète, Louise Renaud, éclairagiste, Fernand Leduc, peintre, Thérèse Leduc, poète, Jean-Paul Riopelle, peintre, Françoise Riopelle, danseuse et chorégraphe, Jean-Paul Mousseau, peintre, Marcelle Ferron, peintre, Françoise Sullivan, danseuse, chorégraphe, peintre et sculpteur, Bruno Cormier, psychiatre, et Maurice Perron, photographe.

Il faut rappeler qu'à la fin des années quarante, le clergé compte 50 000 religieux qui dirigent les universités, les collèges classiques, la plupart des hôpitaux, les syndicats, les maisons d'édition et une multitude d'organismes paroissiaux⁸⁵. Les artistes, dont plusieurs avaient côtoyé l'avant garde artistique de Paris et de New York, se sentent étouffés et demeurent révoltés par la censure du clergé et son esprit conformiste. C'est à la suite de ces événements, qui entraîneront comme on le sait le renvoi de Borduas de l'École du meuble, que Julien Hébert revient au Québec.

Il arrive au printemps 1948, avec un certain enthousiasme, pour retrouver son poste de professeur d'histoire de l'art, mais aussi pour enseigner le modelage et la sculpture dans une classe supérieure. Hébert a le sentiment que tout est à faire en sculpture au Québec, qu'il pourra prodiguer son enseignement à l'École des beaux-arts grâce au climat de plus grande liberté qui y règne depuis le départ de Maillard. Il n'est donc pas tout à fait arrimé avec les événements de « contestation » qui se déroulent dans le petit milieu des arts à Montréal, mais il faut rappeler qu'Hébert a sa propre vision de la modernité et qu'il ne partage pas tout à fait le point de vue de Borduas.⁸⁶

⁸⁵ Linteau, Durocher, Robert (1989), *Histoire du Québec contemporain, Tome 2*, Boréal.

⁸⁶ Par ailleurs, il connaît la plupart des signataires du manifeste et côtoie Madeleine Arbour, qui confiera plus tard que Julien Hébert a été un modèle pour sa carrière en design, contrairement à Borduas qui ne montrait guère d'intérêt pour le domaine. Entrevue de l'auteur avec Madeleine Arbour, avril 2006. Charles Daudelin confia également à l'auteur le peu d'intérêt de Borduas pour l'architecture et le design.

Dès l'automne 1948, Hébert expose son travail avec son ami Charles Daudelin. Cependant, malgré son intérêt et son talent pour la sculpture, Hébert demeure toujours insatisfait de cette pratique et sent resurgir un sentiment de malaise par rapport à son travail même s'il y demeure profondément attaché. En fait, il a du mal à donner un sens à sa carrière d'artiste et se questionne toujours sur son rôle dans la société. Tel qu'on l'a évoqué plus tôt, Hébert avait besoin d'une commande précise, il lui apparaissait absurde de créer en vase clos :

« J'ai toujours eu des doutes sur le sens de la sculpture telle qu'on la pratiquait. J'ai fait trois ans de philosophie pour essayer de répondre à mes inquiétudes là-dessus. J'ai même travaillé à Paris avec Zadkine. Mais à mon retour, j'ai dû m'avouer que je n'avais aucune envie de passer des messages personnels dans des œuvres, que je n'avais aucun goût pour la vie de sculpteur : travailler dans le secret d'un atelier pour espérer vendre mes chefs-d'œuvre à des musées ou à des collectionneurs. Je trouvais cela vide de sens. »⁸⁷

Hébert, bien qu'il éprouve un grand plaisir dans son rôle de pédagogue, demeure ainsi toujours un artiste insatisfait et mal dans sa peau. Or, un événement inattendu viendra changer sa vie, à un moment où il cherche à trouver une voie qui pourra enfin le combler.

En cette période d'après-guerre, le Ministre canadien de l'industrie et du commerce, C.D. Howe, avait confié à Donald Buchanan (de la Galerie Nationale à Ottawa), le mandat de favoriser la conversion de l'industrie militaire vers l'industrie civile, à travers le développement du design industriel.

En 1951, Buchanan (qui avait été initié au design à travers ses liens avec le *Museum Of Modern Art* de New York) décide de lancer un concours de design. D'emblée, Julien Hébert y participe car il a toujours été attiré par le

⁸⁷ Article de Régis Tremblay du journal *Le Soleil*, intitulé « *Julien Hébert prix Borduas* », édition du samedi 17 mars 1979.

design, un domaine qu'il avait appris à mieux connaître en Europe. Son talent est aussitôt révélé puisqu'il obtient une des premières mentions au concours pour la conception d'une chaise de jardin en tubes d'aluminium cintrés et en toile tendue. Cet événement va marquer l'orientation de J.Hébert vers le design. D'ailleurs quelques mois plus tard, celui-ci participe, avec Donald Buchanan et quelques autres, à la mise sur pied de la première association des designers industriels canadiens.

3.8 Le contexte de l'émergence du design au Canada dans l'après guerre

La notion de design moderne arrive plutôt tardivement au pays. La modernité comme projet global de transformation sociale, urbaine et architecturale était pourtant déjà échafaudée en Europe depuis le début du siècle, sous la plume et l'œuvre de ses principaux défenseurs : Adolf Loos, Van de Velde, Le Corbusier, Gropius, Mies Van der Rohe et Moholy-Nagy entre autres. La notion de modernité proposée par ces précurseurs s'inscrit comme une volonté de changement structurel du mode de vie humain, qui sous-entend l'apparition d'un « homme nouveau », affranchi des contraintes du passé et de la tradition. Selon la vision de Le Corbusier, la modernité engendre un changement radical, paradigmatique, qui dicte un nouveau type d'aménagement des villes, une nouvelle vision de l'architecture et par conséquent du design des meubles et des objets usuels qui nous entourent. La libération du sol, l'ordre, la circulation sont proposés comme les nouveaux critères en urbanisme ; la lumière, l'espace, l'hygiène sont les créneaux de l'architecture ; la standardisation, l'usage de matériaux industriels, l'absence d'ornementation deviennent les principes de conception des objets et du mobilier. Fasciné par les développements technologiques, Le Corbusier a pour modèles l'automobile, le paquebot, le train, considérés comme références ultimes pour l'architecture. Ces modèles, empruntés au monde du design, incitent Le Corbusier à remettre en question la création de maisons traditionnelles afin d'opter pour la conception rationnelle de « machines à habiter ». Au Bauhaus, l'industrialisation est perçue comme

l'élément qui libère l'homme de la fabrication manuelle. Ce nouveau paradigme de fabrication permet la standardisation et autorise des procédés économiques, permettant à tous d'accéder à des biens de qualité à bas prix.

Bien plus qu'un mouvement d'art décoratif, comme le laissent trop souvent entendre certains historiens de l'art, les penseurs de la modernité et du mouvement fonctionnaliste au début du vingtième siècle proposent une nouvelle vision de l'homme et par conséquent une nouvelle manière d'habiter, radicalement différente. On le rappelle, ces idées, ayant germé au Werkbund et notamment au sein de l'atelier de l'architecte et designer Peter Behrens (chez qui Gropius, Mies et Le Corbusier avaient travaillé) ont comme on le sait mené à la création de l'École du Bauhaus (1919 à 1933) et se sont exprimées dans la revue de *l'Esprit nouveau*, fondée par Le Corbusier et Ozenfant en 1920. Critiquées pour leur approche radicale, les idées du mouvement moderne se sont heurtées à beaucoup de résistance en Europe. Jugé trop socialiste, le Bauhaus est fermé par les Nazis en 1933. Par ailleurs, les idées et les projets de Le Corbusier sont décriés de toutes parts dans les années 1920 et 1930.

Aux États-Unis, le Bauhaus ne fut pas très connu avant 1933, année de sa fermeture.⁸⁸ On découvrit davantage l'École et les idées de ses fondateurs à partir de 1937, lorsque Gropius, Mies Van Der Rohe, Breuer et Moholy-Nagy s'installèrent en Amérique⁸⁹. Or, bien que le Bauhaus eut un impact considérable sur les académiciens, les critiques d'art et les historiens américains, il en eut moins sur les pionniers américains du design qui ont développé la profession dans les années 30, aux lendemains de la crise économique⁹⁰. Dans un pays où l'industrialisation et le fordisme était déjà bien implanté, la notion du design s'est développée de manière plus pragmatique, en intégrant la notion

⁸⁸ Jeffrey L. Meikle (2001) « *Twentieth Century Limited. Industrial Design in America, 1925-1939* ».

⁸⁹ Alain Findeli (1995) « *Le Bauhaus de Chicago, L'œuvre pédagogique de Laszlo Moholy-Nagy* ».

⁹⁰ Jonathan Woodham (1997) « *Twentieth-Century Design* ».

d'esthétique industrielle au marketing des produits dans l'espoir d'en augmenter les ventes. C'est ainsi que les tenants du fonctionnalisme accuseront les designers américains de travailler en surface, en introduisant l'idée du « styling » dans les produits, soit de travailler leur aspect décoratif dans une visée commerciale. Il faut dire que la carrière des fondateurs du design industriel aux États-Unis, notamment Raymond Loewy, Norman Bel Geddes, Henry Dreyfuss et Walter Dorwin Teague, a pris son envol dans les années 30, aux lendemains de la crise économique. Ces derniers, évoluant dans un contexte capitaliste, ont réussi à relancer de nombreuses compagnies en difficulté (que l'on pense à Chrysler ou Studebaker dans le domaine de l'automobile), grâce à leur approche en design qui consistait à améliorer les produits en les distinguant visuellement de ceux de leurs concurrents et à attirer les consommateurs par la nouveauté⁹¹.

C'est donc avec cet arrière-plan que le design va apparaître au Canada. Ici, la condition principale pour que le design émerge comme activité s'est matérialisée après la Deuxième guerre mondiale, alors que l'industrie manufacturière s'est grandement développée à cause des besoins militaires⁹². En effet, la capacité industrielle et manufacturière a doublé de 1939 à 1945 et il devenait essentiel de convertir cette industrie à des fins civiles. Dès 1944, un comité spécial de la Chambre des communes étudie le rétablissement de l'économie d'après-guerre. Plusieurs associations économiques insistent sur l'importance de développer et de manufacturer des produits canadiens au lieu de se limiter à imiter des produits étrangers. Donald Buchanan (1908-1966) a été un des premiers promoteurs du design industriel au pays⁹³. Critique d'art et éditeur de la revue *Canadian Art*, il a d'abord joué un rôle majeur dans la fondation de l'Office national du film (alors nommée la Commission nationale sur le cinématographe) à la fin des années 30. Ce dernier a été initié au design lors de

⁹¹ Voir à ce sujet Raymond Loewy (1963) « *La laideur se vend mal* ».

⁹² Rappelons ici la mise en place de la condition « technologique ».

⁹³ John Bruce Collins, à (1986) « *Design for Use, Design for Millions : Proposals and Options of the National Industrial Design Council, 1948-1960* », Mémoire de maîtrise, Carleton University, Ottawa.

l'Exposition universelle de Bruxelles en 1935 et fut particulièrement impressionné par le pavillon de la Suède.

Il se joint à la direction de la Galerie nationale à Ottawa (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada) en 1946 et organise l'exposition « Design in Industry », qui est inaugurée par le Ministre de la reconstruction, C.D. Howe, le 1^{er} octobre 1946. Howe, un américain d'origine, reconnaissait l'importance du design dans le secteur de l'industrie secondaire et son ministère avait financé l'exposition.

« Art in Industry » est la première exposition qui met en lumière le rôle déterminant du designer industriel dans le processus de fabrication en série. On y montrait comment on avait développé et utilisé des nouveaux matériaux pendant la guerre : le bois lamellé-collé et moulé, l'aluminium, le magnésium, les plastiques, etc... On y décrivait également comment ces matériaux pouvaient être utilisés pour la fabrication de produits dans le civil. Toutefois, Buchanan avait eu du mal à trouver des produits conçus au Canada et présenta beaucoup de prototypes réalisés par le Conseil national de la recherche pour l'industrie militaire. Cette exposition circula au Canada et fut présentée chez Henry Morgan & Co., à Montréal en 1946.

La promotion de la discipline du design au Canada se fait donc d'abord sous l'initiative du gouvernement fédéral au sein de la Galerie nationale⁹⁴. En 1947, Buchanan forme le « Industrial Design Information Division » (« Centre d'information du design industriel ») afin de promouvoir la notion de « bon design », d'éduquer le grand public et inciter les manufacturiers à embaucher des designers. Le designer industriel est décrit comme un nouveau type d'artiste qui conçoit des biens (meubles ou produits) destinés à la fabrication en série, en respectant les principes suivants: l'exploitation des nouveaux matériaux adaptés

⁹⁴ Pour son développement, le milieu du design semble avoir souffert de cette association avec le milieu de l'art plutôt qu'avec celui des affaires. Voir à ce sujet Gotlieb et Golden (2001) « *Design in Canada* ».

à l'industrie et présentant une esthétique fonctionnaliste, guidée par le principe que la forme de l'objet découle de sa fonction – « *Form Follows Function* ». Cependant, il y avait bien peu de designers au Canada à cette époque, et il n'existait aucune formation réelle dans ce domaine.

Cette initiative visant à promouvoir le design au Canada s'inspirait du support institutionnel effectué par le *British Council of Industrial Design* en Angleterre⁹⁵, mais surtout par le Museum of Modern Art de New York, que Buchanan connaissait et fréquentait régulièrement. Dès 1933, le MOMA avait ouvert un Département d'architecture moderne, dirigé par l'architecte et critique d'art Philip Johnson, et en 1940, un Département spécifique au design d'objets était créé, dirigé par Elliott Noyes. Johnson était un admirateur de Le Corbusier et de Mies Van der Rohe et s'efforçait de promouvoir le design moderne en Amérique, tout comme Noyes, qui avait travaillé avec Gropius et Breuer à Harvard. En plus de présenter des expositions, le MOMA organisait des concours, dont les membres du jury étaient également de fervents défenseurs des idéaux du Bauhaus et de l'esthétique fonctionnaliste. En 1934, le MOMA organise l'exposition « *Machine Art* » ; en 1940, une autre exposition, « *Organic Design in Home Furnishing* » et en 1948, le musée lance le concours « *International Competition for Low-Cost Furniture* ». Charles et Ray Eames ainsi que Eero Saarinen font partie des gagnants de ce concours et leurs projets furent exposés au Musée, puis distribués dans les magasins qui commanditaient le concours.⁹⁶

Inspirée par les activités du MOMA, la Galerie nationale d'Ottawa met sur pied une section design en 1947. L'année suivante, dans le but d'accroître la création et l'exportation de produits canadiens, le Département du commerce

⁹⁵ En 1946, le COID organise une grande exposition intitulée « *Britain can make it* », montrant au-delà de 5000 objets afin de convaincre les manufacturiers, les détaillants et les consommateurs que le design était d'une importance critique en cette période d'après-guerre. Pour plus de détails, voir Woodham, J. (1997) op.cit.

⁹⁶ Eliot Noyes (1941) « *A Note on the Competition* ».

(« Trade and Commerce Department ») crée le National Industrial Design Committee, en association avec la Galerie nationale. Un an plus tard, le nom de cet organisme change pour « National Industrial Design Council », nommé en français le « Conseil national d'esthétique industrielle ». Il s'agit d'une association qui regroupe des représentants de l'industrie, du commerce, de la recherche et de l'éducation, et qui jouera un rôle majeur dans la promotion du design canadien.

Outre les activités mises sur pied par le gouvernement fédéral à Ottawa, quelques petites initiatives pour la promotion du design voient le jour ailleurs au Canada. Influencées par le travail de Charles Eames en Californie, le Community Arts Council (CAC) créé par des architectes, paysagistes et designers à Vancouver en 1946 a pour but d'améliorer les standards de design. De son côté, inspirée par le dynamisme de Chicago en architecture moderne, l'Université du Manitoba à Winnipeg crée un Département de design d'intérieur en 1948, un des premiers programmes accrédités dans le domaine au Canada. En 1946, en Ontario, la « Art Gallery of Toronto » organise une exposition intitulée « Design in the Household », en partenariat avec l'Association des manufacturiers du Canada et la Chambre de commerce de Toronto. On y présente certains produits et appareils ménagers fabriqués au Canada et on emprunte même des panneaux d'exposition créés au « Museum of Modern Art » de New York, afin de sensibiliser les visiteurs au design⁹⁷.

3.9 Le contexte particulier du Québec – Gauvreau et l'École du meuble

La situation du Québec est particulière, et il faut reconnaître que dans les années 1940, le gouvernement provincial ne s'est guère intéressé à la question du design et encore moins à sa promotion. Il faut préciser que l'industrie et le milieu des affaires étaient nettement dominé par le milieu anglophone, que ce

⁹⁷ Gottlieb et Golden (2001) « *Design in Canada* ».

soit par des Américains ou des Canadiens ; par ailleurs, c'est principalement l'industrie primaire qui se développe au Québec et au Canada, on produit relativement peu de biens manufacturés. Le succès de Bombardier à partir du début des années 1940, dans le domaine des transports, fait ici figure d'exception⁹⁸. En fait, il faut souligner que ce n'est pas le design moderne et l'exploitation de l'industrie qu'on a cherché à promouvoir et valoriser dès les années 30, mais plutôt la qualité de l'artisanat et des arts appliqués. Rappelons que c'est sous le gouvernement libéral d'Alexandre Tachereau (1867-1952), que le Secrétaire de la province, Louis-Athanase David (1882-1953) crée l'École du meuble en 1935, afin de développer la production locale et pour valoriser le patrimoine artisanal du Québec. D'abord un projet expérimental au sein de l'École technique de Montréal, l'École du meuble devient autonome en 1935, sous la direction de Jean-Marie Gauvreau⁹⁹.

Gauvreau (1903-1970) avait lui-même été formé en ébénisterie à l'École technique, puis, de 1926 à 1929, il fut le premier Canadien à étudier à la prestigieuse École Boulle de Paris. Il étudia le dessin de meuble et l'ébénisterie sous la direction de Léon Bouchet, vice-président de la Société des décorateurs-ensembliers. Pendant ses années d'apprentissage, Gauvreau s'est imprégné de la culture et du style « art déco », présentés à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels de 1925 : Jules-Émile Leleu, Emile-Jacques Ruhlmann, Lucie Renaudot, Léon Caillet, Marcel Guillemard, Louis Sognot. Rappelons que c'est lors de cette exposition que les organisateurs du Salon refusèrent de présenter l'École du Bauhaus et le Mouvement De Stijl - jugés trop révolutionnaires - et que Le Corbusier suscita la polémique autour de son pavillon de l'Esprit nouveau.

⁹⁸ Bombardier sera toujours décrit par Julien Hébert comme le modèle de développement industriel à suivre.

⁹⁹ Gloria Lesser (1989) « *École du meuble 1930-1950* ».

À son retour de France en 1929, Gauvreau publie un ouvrage intitulé « Nos intérieurs de demain », dans lequel il fait part de son enthousiasme pour les aménagements de style « art déco » français. En 1930, il organise à l'École Boule une semaine canadienne au cours de laquelle il prononce différentes conférences sur la richesse de la province de Québec en matière de bois, dans le but d'inciter les décorateurs français à utiliser les essences d'arbres du Canada.

Gauvreau est engagé à l'École technique pour enseigner l'ébénisterie et devient Directeur du département de 1932 à 1935. En 1935, nommé directeur de l'École du meuble nouvellement fondée, il instaure un programme professionnel de décoration et d'arts appliqués modelé sur l'enseignement de l'École Boule. L'École du meuble devenait ainsi le premier établissement au Canada, où l'on pouvait avoir une formation spécialisée en décoration intérieure en vue d'en faire son métier.

Bien qu'il s'inspirait de l'esprit de l'École Boule, Jean-Marie Gauvreau souhaitait avant tout développer une production qui soit originale et qui se distingue des meubles importés de l'étranger, en utilisant des essences de bois locales. Attaché à la qualité artisanale et inspiré par le mouvement « Arts and Crafts » de William Morris, Gauvreau n'était pas sympathique au design moderne et aux idées issues du Bauhaus :

« Gauvreau s'élevait sur bien des points contre le discours de plus en plus répandu du Bauhaus. Contrairement aux disciples de cette école allemande, et du fait de la position de Gauvreau, les ébénistes de l'École du meuble restaient donc sourds au règne de la machine, se refusant de souscrire à une esthétique industrielle assujettie à la production en série, et principalement à celle du

*streamlining américain. Ils réprouvaient les contre-placages lamellés et moulés, les structures métalliques tubulaires et la technologie du plastique. »*¹⁰⁰

Gauvreau n'était pas un moderniste, il souhaitait préserver la riche tradition du Québec dans le bois ouvré. D'ailleurs, il préconisait la technologie du bois plutôt que celle du métal et s'est tenu à l'écart de l'esthétique industrielle. Pourtant, au cours des années trente et quarante, l'École acquiert une réputation d'ouverture d'esprit, amorçant une rupture avec les traditions artistiques et intellectuelles de l'époque, grâce à la présence d'enseignants comme Borduas, de l'architecte Marcel Parizeau, des critiques d'art Maurice Gagnon et Guy Viau. Mais cette ouverture ne laissa pas de place à l'intégration du design industriel, essentiellement à cause du désintérêt de Gauvreau. Ce n'est que bien plus tard, à la fin des années 50, que Julien Hébert fut engagé à l'École du meuble pour y enseigner le design (il en sera question plus loin). Après l'avoir côtoyé, Hébert réalisa à quel point il était dommage que Gauvreau n'ait pas été sensible au design dès les années trente, puisqu'il aurait pu participer à faire émerger cette pratique dès la fondation de l'École, plutôt que de la réprouver.

3.10 Un concours marquant

C'est en 1951 que le Comité national de l'esthétique industrielle organise, avec l'appui de l'« Aluminum Company of Canada », la « Canadian Lumbermen's Association » et la Galerie nationale du Canada, un premier concours national de design dont les objectifs sont l'usage innovateur du bois et de l'aluminium et l'exploitation des nouvelles technologies de mise en forme. Les critères de design sont ainsi en relation directe avec les principes modernistes en design, où les notions de décoration, de style et d'ornementation sont évacuées au profit de la dimension innovatrice des nouvelles technologies industrielles de fabrication en série.

¹⁰⁰ Ibid, p. 16

Julien Hébert met toute son énergie créatrice dans ce projet. Il décide de travailler sur un nouveau design de siège en exploitant la légèreté de l'aluminium. Le concept qu'il met au point est d'une ingéniosité et d'une simplicité remarquables, ce qui annonce l'approche qui caractérisera la plupart de ses créations subséquentes. Il s'agit d'un siège hamac en toile, supporté par deux tubulures croisées d'aluminium triangulaires. Les projets des participants québécois Julien Hébert et Norman Slater sont retenus parmi les six meilleurs au Canada (il semble que la rigueur des critères était telle qu'on ne décerna aucun gagnant officiel), et reçurent chacun une bourse de \$500 pour leur création. Slater, un diplômé en architecture de l'Université McGill et étudiant au « Chicago Institute of Design », soumet de son côté un prototype de lampe suspendue, dont la source lumineuse pivote pour obtenir un éclairage direct ou diffusé par un large abat-jour métallique.

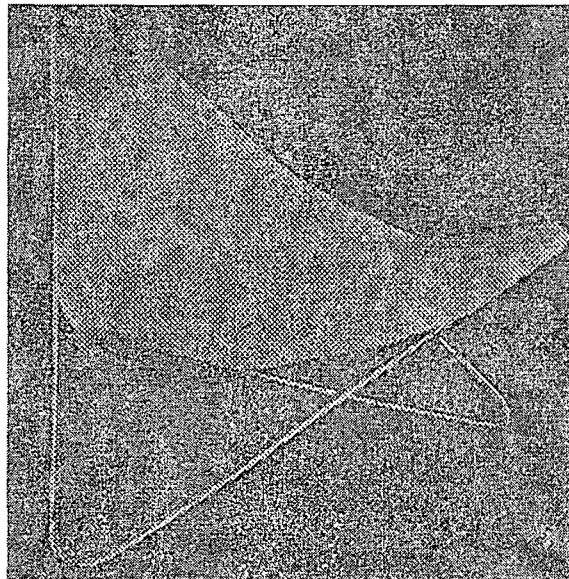


Figure 1 : Création de Julien Hébert pour le premier concours de design au Canada, en 1951

Cette reconnaissance officielle stimule Hébert et de plus, la photo de sa chaise primée est diffusée dans les journaux canadiens. Dès le 4 avril, Siegmund Werner, un fabricant de produits en aluminium, le contacte pour lui proposer de lui dessiner des modèles de chaise de jardins.

*« Nous avons appris par les journaux que vous aviez conçu un mobilier de jardin, et comme manufacturier dans ce domaine, nous serions intéressés à obtenir le droit de fabriquer des meubles de jardins selon vos dessins, sous réserve qu'ils soient adaptés à notre marché ».*¹⁰¹

C'est donc grâce à ce concours et à ses retombées que le destin de Julien Hébert se définit : il sera dorénavant designer. Cette nouvelle fonction lui apparaît comme une révélation, une réponse par rapport aux questions existentielles qu'il se posait sur la dimension sociale et l'utilité de l'art dans la société. Il est aussitôt engagé par Werner pour dessiner du mobilier en aluminium. Siegmund Werner, un industriel autrichien, s'était installé à Montréal pour fuir le nazisme. Celui-ci cherchait un moyen de pallier à de mauvaises ventes de bâtons de ski en aluminium à cause d'un hiver capricieux.

Un des nombreux projets réalisés pour Werner en 1953 est une chaise longue nommée « *Contour Lounge Chair* ». Avec ce projet, Hébert se démarque et obtient de nombreux prix et distinctions, ainsi qu'une grande visibilité. En 1953, le comité national d'esthétique industrielle lui décerne un prix « mérite ». En 1954, la chaise longue sera choisie par le « *National Industrial Design Committee* » pour représenter le Canada à la *Decima Triennale di Milano*. L'oeuvre figure parmi les premières créations québécoises en design à faire l'objet de publications et de diffusion à l'étranger. Dès lors, Hébert commencera à être reconnu au Canada pour ses talents, à travers la couverture médiatique entourant ces événements.

¹⁰¹ Lettre de Werner adressée à J.Hébert, datée du 4 avril 1951.

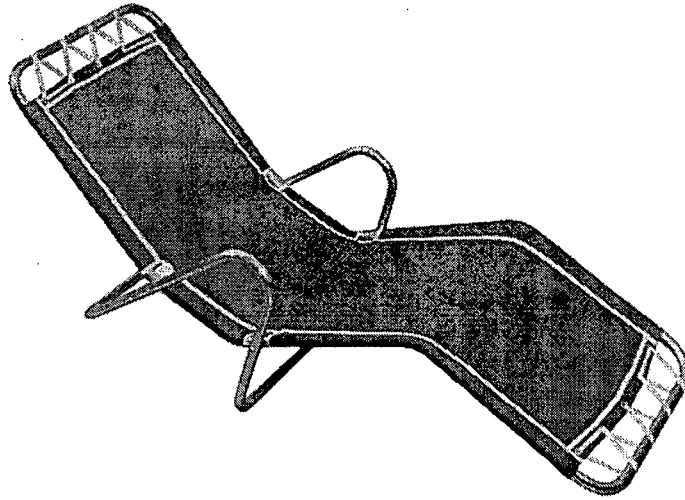


Figure 2 : « *Contour Lounge Chair* », Dessinée par Julien Hébert en 1953.

Tout en continuant à enseigner à l'École des beaux-arts où il commence à initier les élèves à certaines notions de design, Hébert ouvre un studio de pratique professionnelle et sa carrière s'amorce avec éclat. En quelques mois, Werner vendra des centaines de milliers de chaises pliantes en aluminium, dessinées par Hébert selon un design épuré et fonctionnel ; on retrouvera d'innombrables copies de ses modèles partout dans le monde.

À partir de ce moment, le designer aurait pu quitter son poste d'enseignant mal rémunéré et se consacrer uniquement à la pratique du design. Toutefois, il n'en était pas question car l'enseignement le passionnait: il souhaitait par ailleurs sensibiliser ses élèves à l'importance et au potentiel du domaine.

3.11 La naissance du design au Québec

Se lancer en design au début des années 50, c'était vraiment faire œuvre de pionnier, et de ce fait, à travers sa pratique, Hébert recevait l'attention des médias et essayait de faire comprendre sa démarche :

*« Il faut dire qu'au début des années 50, c'était m'aventurer que de faire du design. Lorsque j'en parlais aux gens, ils souriaient et se moquaient. Je me souviens que j'ai presque passé pour fou lorsque j'ai montré à la télévision les belles formes de toilettes dessinées par le célèbre designer Italien Gio Ponti ».*¹⁰²

Il faut aussi noter qu'il n'y avait pas non plus de terme précis pour identifier cette nouvelle profession au Québec :

*« À cette époque, le mot même de design n'existait pas. Quand on parlait d'esthétique industrielle, on ne savait pas exactement de quoi il s'agissait »*¹⁰³

Hébert, bien qu'il avait une solide formation en sculpture et qu'il connaissait les principes de moulage, était loin d'être familier avec toutes les technologies de mise en forme industrielle. C'est en travaillant à l'usine de Werner qu'il découvre le monde de la technologie et de ses exigences. Mais Hébert apprend rapidement grâce à son esprit ingénieux, il comprend l'importance d'exploiter le potentiel des technologies et d'étudier les principes de fabrication de ses clients, dès le début de la commande. Il doit également faire comprendre que son rôle est plus important que celui d'un simple « styliste » :

« Au début, j'étais plutôt perçu comme un donneur de forme, un styliste. Peu à peu, les manufacturiers s'aperçurent que la forme n'était pas une chose

¹⁰² Extrait tiré d'un article de Gilles Toupin dans le journal *La Presse* : « Julien Hébert et l'architecture de l'objet », 20 octobre 1979.

¹⁰³ Tiré d'un extrait d'un article de René Viau dans *Le Devoir* « Julien Hébert, le design, l'architecture de l'objet », 20 octobre 1979.

*qui se superposait à la structure. On travaille sur la fonction qui nécessite une certaine structure dont résulte la forme. On ne commence pas par la forme. On ne se dit pas : je veux avoir une chaise qui ait telle courbe. Il faut étudier le fait d'être assis sur la chaise, les matériaux à utiliser, la structure et la construction de cette chaise, les méthodes de production, le marketing...de tout cela résulte une forme dont nous sommes les premiers surpris. »*¹⁰⁴

Un autre élément est à rappeler: le domaine des affaires et de l'industrie est plutôt dominé par le milieu anglophone. Peu de Canadiens Français s'y intéressaient car on ne les encourageait pas à s'orienter dans cette voie :

*« Durant les années 50, le design et la promotion sont l'apanage du milieu anglophone. L'influence des designers américains se fait sentir. Jean-Marie Gauvreau, entre autres, la réproouve. L'industrie est anglophone et le design suit. Les Québécois y sont peu sensibles et leurs préoccupations pour ces nouvelles technologies ne sont l'apanage que d'une infime minorité. Les réussites de Julien Hébert et Jacques Guillon sur le plan international feront le pont. »*¹⁰⁵

Jacques Guillon (né à Paris en 1922) est également un pionnier en design au Québec, tout comme Henry Finkel (1910-1996). Avec Julien Hébert, ils feront partie des fondateurs de l'Association canadienne des designers industriels (ACID), puis du chapitre québécois de l'association en 1964. Guillon est Français d'origine alors que Finkel est né en Angleterre, tous deux ont été formés en architecture à l'Université McGill. D'une certaine manière, ces deux designers ont eu des carrières de praticiens encore plus actives que celle de Hébert, car ils ont mis toute leur énergie et leur ambition dans leur agence de design, alors qu'Hébert s'occupait également beaucoup d'enseignement. Finkel développa son expertise en design lors de la Seconde guerre mondiale, alors qu'il travaillait pour un fabricant de pièces métalliques pour l'avionnerie. Après la guerre, de

¹⁰⁴ Idem

¹⁰⁵ Extrait d'un article de Raymond Bernatchez dans *La Presse*, 15 mars 1990.

1945 à 1947, il œuvre comme designer pour la compagnie montréalaise « Die Plast », où il se familiarise avec le domaine des plastiques. Il lance son propre bureau de consultation en 1947 et dessinera pendant sa carrière un grand nombre de produits de consommation de masse, des pièces en bois et en métal, mais surtout des objets en plastique : brosses, stylos à bille, récepteurs radio, cabinets de télévision, phonographes, etc. Son approche selon laquelle « *Good Design is Good Business* », s'inspire du modèle américain autant par son type de pratique professionnelle que par son langage esthétique, influencé par l'esprit du « Streamline » américain des années trente. Il est clair qu'Hébert et Finkel n'ont pas la même vision du design. Paul Bourassa note :

*« La différence de philosophie du design entre Henry Finkel et Julien Hébert est patente dans le rapport qu'ils font du séminaire sur le « Product Design » tenu au MIT (Massachusetts Institute of Technology) du 6 au 17 juillet 1953, auquel ils ont tous deux participé. Pour Finkel, « Le séminaire sur le design de produits au MIT démontre de façon concluante qu'un bon design de produit est basé sur une approche moderne de fabrication et sur les relations sociales et techniques que ce produit entretient avec l'homme ». Pour Hébert, « une critique du séminaire pourrait être une critique de l'attitude générale des Américains envers le design industriel. Le séminaire portait sur le design de produits et non pas sur la profession de designer industriel, sur l'esthétique ou sur l'activité créatrice ».*¹⁰⁶

De son côté, Jacques Guillon développera une carrière multidisciplinaire. Au début des années 50, il conçoit du mobilier fabriqué par la compagnie *Modernart*. En 1952, il se fait remarquer en dessinant une chaise de salle à manger, constituée d'une structure légère en érable lamellé collé, dont l'assise et le dossier sont créées par des cordes de nylon tendues. La chaise connaîtra un grand succès commercial et sera distribuée tant au Canada qu'aux États-Unis. Avec la chaise longue « *Contour* » de Julien Hébert, la chaise « *Nylon* »

¹⁰⁶ M. Choko, P. Bourassa, G. Baril (2003) *Le design au Québec*, p.47

fait partie des icônes du design québécois, puisque celle-ci sera également choisie pour représenter le Canada, lors de sa première participation à la Triennale de Milan en 1954.

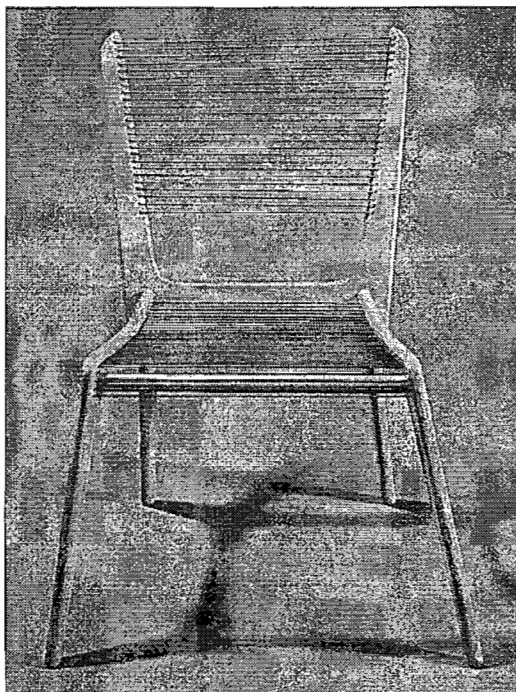


Figure 3 : Chaise « Nylon », créée par Jacques Guillon en 1952.

3.12 La Triennale de Milan de 1954

C'est encore une fois Donald Buchanan, secrétaire du Comité national d'esthétique industrielle qui coordonne l'événement, supporté par le ministère de l'Industrie et du Commerce fédéral. Huit produits sont sélectionnés pour l'exposition, un polisseur à plancher dessiné par l'Ontarien Fred Moffat pour General Electric, des accessoires de cuisine, un système de tricotage, une cafetière en aluminium ainsi que la chaise de Guillon, la « contour » et la chaise

« Senator » d'Hébert¹⁰⁷. Ce sont les œuvres de Guillon et d'Hébert qui retiendront l'attention davantage et seront présentées dans les revues de design, dont le magazine *Domus*, fondé par Gio Ponti en 1928.

« *The Canadian display attracted great interest, particularly those items which were light and economical and made of typical Canadian materials, such as the aluminum and nylon chair made by Julien Hébert in Montreal and the plywood frame chair with nylon cord seat and back designed by Jacques Guillon in Montreal* ».¹⁰⁸

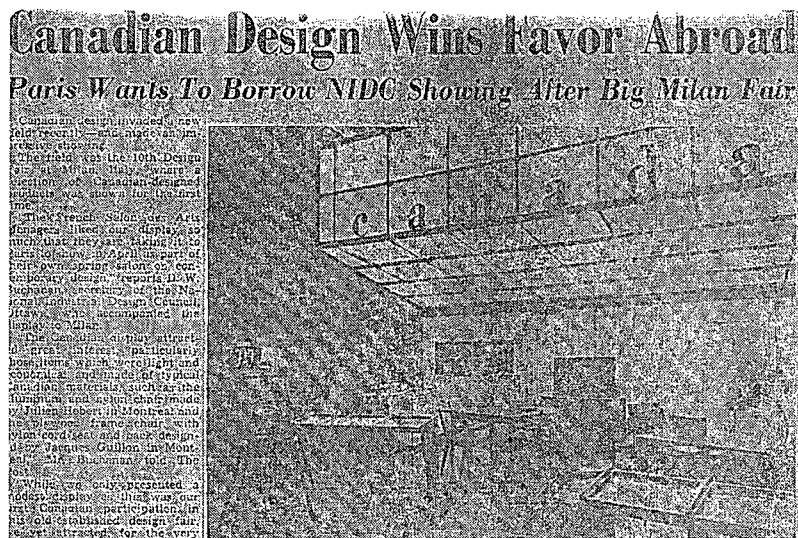


Figure 4: Article décrivant la Triennale de Milan, *Financial Post*, le 9 octobre 1954.

Buchanan note que mis à part les Scandinaves, un certain nombre de pays présentent des designs trop « exubérants », peu adaptés aux intérieurs de la maison typique de la classe moyenne. Il considère que le design canadien et les objets choisis pour le représenter sont contemporains et techniquement avancés, tout en demeurant économiques et pouvant s'intégrer dans les intérieurs de foyers européens et américains moyens. Voilà d'ailleurs ce qui caractérise le

¹⁰⁷ Information tiré d'un article du *Financial Post*, « *Canadian Design Wins Favor Abroad* », le 9 oct 1954.

¹⁰⁸ Ibid.

type de design qui sera valorisé au Canada par la suite : une allure modeste, simple, économique, à l'image de l'identité canadienne pourrait-on dire, par opposition à la flamboyance du design italien ou l'aspect luxueux du mobilier français, attaché à l'esprit « art déco » et à ses matières nobles.

3.13 Les années 50, un lent départ pour le design

Malgré le succès relatif de l'événement de Milan, la situation du design au Québec et au Canada est encore bien embryonnaire et accuse un retard par rapport aux États-Unis et aux pays européens les plus industrialisés. On l'a vu plus tôt, contrairement au niveau fédéral et à ses initiatives, le gouvernement provincial se montre peu enclin à faire la promotion du design. Il s'agit toujours d'un domaine peu connu du grand public et il existe peu de manufacturiers de produits enclins à engager un designer. Le marché dans son ensemble demeure d'un goût assez traditionnel par ailleurs. Dans le domaine du meuble par exemple, le virage vers des lignes modernes se fait timidement et c'est davantage sous l'influence du mobilier scandinave importé ici par des grands magasins comme Valiquette (et plus tard la « Maison danoise ») qui va engendrer un intérêt du public vers des meubles aux lignes plus novatrices.

Julien Hébert fait ainsi partie d'une poignée de gens qui s'intéressent à la discipline et qui souhaitent en faire la promotion. C'est une chance qu'il puisse travailler avec le manufacturier Sigmund Werner, qui l'encourage à exploiter sa créativité et son ingéniosité dans la mise en forme d'un matériau moderne comme l'aluminium. Ses modèles de chaises de jardins obtiennent d'ailleurs un grand succès car ils répondent à un besoin du public pour du mobilier léger, peu coûteux et facile à ranger puisqu'il est pliable. Hébert demeure convaincu que les artistes et les artisans doivent s'intéresser au design et à l'industrie manufacturière, car il observe le déclin de l'artisanat et se rend compte que la plupart des biens et produits disponibles sur le marché ne sont pas conçus ici ni

adaptés au contexte du Québec.

En 1953, le Conseil national de l'esthétique industrielle ouvre un Centre de design à Ottawa. On y présente des expositions et les objets primés par le Conseil annuellement. Les projets de Julien Hébert sont d'ailleurs primés pratiquement à chaque année, ce qui contribuera à assurer sa crédibilité dans le milieu. Notons que Buchanan fait appel à de fervents modernistes pour former le jury, tel John C. Parkin et George Nelson. Nelson est directeur du design au sein de la firme Herman Miller, une entreprise de mobilier de bureau qu'on associe à l'introduction du design moderne en Amérique. Parkin, quant à lui, est un architecte torontois, formé à Harvard par Walter Gropius et Marcel Breuer. Pour Buchanan, c'était la garantie que la sélection des lauréats se ferait vers des produits qui correspondraient aux critères modernes et s'éloigneraient d'une esthétique traditionnelle. On voulait aussi éviter les produits stylisés à l'américaine façon « streamline », comme dans les designs de Raymond Loewy et de Norman Bel Geddes. Buchanan, on le rappelle, avait une formation en histoire de l'art, il était sensible à l'esthétique moderniste et demeurait proche de Edgar Kaufman, successeur de Noyes en tant que directeur de département de design au MOMA. Il invita même Kaufman à Ottawa à titre de consultant afin de mieux connaître le programme « Good Design » qu'avait initié le musée New Yorkais.

D'une façon plus large, les années 50 demeurent une décennie marquante pour le design, car c'est à ce moment que la société de consommation se met en place dans le contexte de l'après-guerre. C'est l'époque de l'expansion démographique, la société canadienne-française commence à s'enrichir, les conditions de travail s'améliorent grâce aux luttes syndicales, qui sont parfois violentes. C'est aussi l'apparition de la télévision dans les foyers et cela vient jouer un rôle majeur dans cette évolution des mentalités. Le cinéma et la culture de masse américaine (musique rock et icônes populaires, d'Élvis Presley à Marilyn Monroe), la mode (blue jeans, prêt-à-porter), phénomènes associés à la

croissance démographique vont avoir une influence considérable sur le mode de vie en Amérique du Nord ; par conséquent dans le Québec ancré dans ses traditions et dominé par le clergé, les esprits se libéralisent, bien que le gouvernement de Duplessis demeure profondément conservateur.

Malgré un contexte social relativement favorable à l'émergence du design, les initiatives de Buchanan et le support du fédéral, le domaine demeure très marginal non seulement au Québec, mais dans tout le Canada. Le développement de nouveaux produits est coûteux et les industriels canadiens sont peu enclins à se lancer dans l'aventure, préférant manufacturer des produits conçus aux États-Unis ou ailleurs. Le problème lié à la situation économique au Canada demeure que le marché est assez restreint et que les entreprises manufacturières ont des moyens limités, ce qui représente un frein important pour le design ; la solution semble aller vers l'exportation, mais encore faut-il que le Canada fasse ses preuves dans le domaine.

*« With a few notable exceptions, most of the competition for new and better products is going on in the U.S. with Canada on the receiving end. (...) The trend in Canada is to import new product ideas, design and engineering. Then, when necessary, because of different materials and Canadian tastes, make minor style modifications ».*¹⁰⁹

Pour le « National Industrial Design Committee », on constate que la route sera ardue avant que l'industrie canadienne puisse intégrer des designers professionnels :

« Only greater attention to export markets for manufactured products can bring about a demand for more truly original Canadian designs (...) For industrial designers here this means : while the need for more Canadian industrial designs

¹⁰⁹ Extrait d'un article « *Industrial Design : It's losing Out in Import Race, Canadian Industrial Designers Can't Get Enough Work in Their Field* », *Financial Post*, 5 décembre 1953.

*can be great, the demand dictated by economics is small and usually limited to style changes. Proof of this, is that despite five years of intensive effort by National Industrial Design Committee to make Canadian manufacturers, retailers, and consumers Canadian design conscious, nine out of ten NIDC industrial design Scholarship winners are not doing industrial design work ».*¹¹⁰

La petitesse du marché est donc un problème majeur pour l'ensemble des manufacturiers canadiens et québécois. En général, on préfère copier des modèles qui ont du succès sur le marché plutôt que de prendre le risque d'investir dans le développement de nouveaux produits. Pour Julien Hébert, cette attitude frileuse est désolante. Encore une fois, il compare la situation du Québec et du Canada avec celle des pays scandinaves ; ces derniers n'ont-ils pas eux aussi des marchés aussi limités ? Il demeure convaincu de l'importance de miser sur l'innovation et le développement du design afin de renforcer la réputation des produits d'ici au niveau international. Durant les années 50, l'essentiel de sa pratique en design industriel se fait pour la compagnie Sun-Lite, dirigé par Siegmund Werner, et pour la compagnie Electrolier, pour laquelle il dessine des lampes métalliques. Sa clientèle n'est pas très imposante, mais d'un autre côté, il travaille pratiquement à temps plein pour la compagnie de Werner, qui lui demande de réaliser de nombreux projets: des chaises droites de jardin, des chaises longues pliantes, des tables, un lit d'hôpital pliant, des brancards, etc. Il devient ainsi un expert sur la façon de concevoir des meubles en aluminium et dépose plusieurs brevets grâce à l'ingéniosité de ses concepts. Un article dans la revue « Industrial Canada » souligne qu'il est probablement une des sommités mondiales dans le domaine des chaises pliantes¹¹¹.

Durant les années 50, face au succès bien relatif de ses initiatives, le Conseil national d'esthétique industrielle se questionne sur la façon de mieux promouvoir le design au Canada. Le CNEI partage un héritage européen et nord

¹¹⁰ Idem

¹¹¹ « Julien Hébert, 100 ways to fold a Chair », *Industrial Canada*, août 1962.

américain. Or, on doit décider de l'approche à suivre : soit de favoriser l'intervention de l'État à la manière européenne (politique que pratiquaient la Grande-Bretagne, l'Allemagne ou la Suède dans un esprit socialiste) ou de laisser l'entreprise privée intégrer le design comme dans le contexte capitaliste des États-Unis. Les dirigeants du Conseil constataient que l'économie canadienne ne pouvait se comparer à celle des Américains et qu'il semblait nécessaire de privilégier les initiatives de l'État pour la promotion du design. En 1953, on lance une première campagne de remises de prix afin de promouvoir les meilleurs designs de produits canadiens, et surtout dans l'espoir de les faire connaître auprès des industriels afin de les encourager à engager des designers. On ouvre également un centre de promotion du design à Ottawa (« Design Center ») pour exposer les objets primés.



Figure 5 : Julien Hébert, à gauche, recevant un certificat d'excellence en 1957, du Conseil national d'esthétique industrielle.

Il faut rappeler que Julien Hébert obtient un prix du NIDC pratiquement à chaque année depuis l'instauration des prix, ce qui contribue à asseoir sa crédibilité auprès du milieu ; il fera lui-même partie du jury en 1957. Parmi les prix remportés, on retrouve : la chaise longue désignée « Contour Lounge

Chair » (1953), la version pliable de la même chaise est primée en 1954, tout comme un ensemble de table et de chaises pliables. En 1956, c'est une chaise de pique-nique et un lit pliable qui sont récompensées. La chaise « Mexicana » obtient un prix en 57, puis un lit d'hôpital pour les urgences est retenu en 1958.

3.14 Julien Hébert, Président de l'Association canadienne des designers industriels

En 1958, Julien Hébert est élu président de l'Association canadienne des designers industriels, un fait assez inusité pour un francophone du Québec, ce qui est souligné dans les médias. Un article de l'époque permet de saisir la perception de l'industrie par les francophones et de comprendre à quel point les Canadiens français étaient peu familiers avec le milieu :

« Un fait assez extraordinaire et un honneur inattendu pour nous vient de se produire à Toronto : un Canadien français – Julien Hébert, de Montréal – vient d'être nommé président de l'Association des dessinateurs en esthétique industrielle canadiens (Association of Canadian Industrial Designers).

(...) Julien Hébert ne se voit pas comme le champion d'une race (sic) mais, plutôt, comme celui qui accomplit consciencieusement sa tâche. Pourtant, lorsqu'on se rappelle notre traditionnelle apathie vis-à-vis tout ce qui est discipline, technique, industrie et le reste, on s'étonne qu'un des nôtres ait réussi à s'imposer au sein d'une institution que d'autres que nous ont fondée, et dans un domaine où d'autres que nous excellent ! Il n'y a pas si longtemps (au fait devons-nous parler au passé ?), tous les jeunes Canadiens français de quelque talent étaient de gré ou de force dirigés vers les professions dites « nobles » : la religion, le droit, la médecine, le notariat. Quelques entêtés finissaient par devenir architecte ou ingénieur. En tout cas, presque tous finissaient par tomber dans la politique...

« D'autre part, les capitaux se trouvant dans d'autres mains que le nôtres, il est facile de voir pourquoi il y avait si peu de Canadiens d'origine française dans les postes-clés de l'industrie et du commerce. Sur un continent où l'industrie joue le rôle que l'on sait, c'était une forme de suicide ».

Le journaliste continue son article dans une même envolée nationaliste, teintée, il faut bien l'admettre, d'un certain complexe d'infériorité qui fait sourire aujourd'hui. Il présente ses concitoyens en rappelant que *« après tout, nous ne sommes pas plus bêtes que d'autres (en dépit des jugements désinvoltes de certains étrangers). Le Canadien français tient de ses ancêtres de la France un goût profond de la logique et de la clarté. Et il réussit, lorsqu'il s'en donne la peine »*.¹¹² (sic)

Dans ce même article, Hébert se fait le promoteur de la profession et déplore le *« complexe d'infériorité qui pousse tant de Canadiens à tourner les yeux vers les États-Unis dès qu'ils ont besoin d'améliorer un objet, ou d'en produire un nouveau »*. Avec cette nomination à la tête de l'Association des designers, Julien Hébert devient, au cours des années 50, non seulement un designer reconnu et respecté, mais un modèle pour les jeunes Canadiens français désireux de se tourner vers cette nouvelle discipline toujours méconnue qu'est le design industriel. Dans ses interventions auprès des médias, Hébert est appelé régulièrement à définir le design, qu'on appelait alors *« esthétique industrielle »* :

« C'est une activité en réalité vieille comme la Terre ! Les premiers meubles, les premiers outils, la première maison, les premières armes, exigeaient de leurs auteurs qu'ils respectent la fonction (ou l'utilité), et qu'ils aient assez de goût pour leur donner une forme agréable à l'œil. (...) On peut considérer ce genre de dessinateur comme l'architecte de l'équipement. Il lui faut

¹¹² Extrait d'un article de Paul Gladu *« Julien Hébert, un homme qui ne crée pas d'objets au hasard »*, *Le petit journal*, 10 août 1958.

posséder des connaissances techniques et artistiques étendues. À la fois, ce doit être un homme pratique (au fait des procédés de fabrication et des plus récentes techniques), et un homme de goût, une sorte de psychologue des formes.»¹¹³

3.15 Un premier pas vers une formation en design à l'École des beaux-arts de Montréal

Enseigner à devenir un « architecte de l'objet », c'est d'ailleurs un domaine que Julien Hébert maîtrise de plus en plus. C'est d'abord à l'École des beaux-arts qu'il initie les étudiants aux notions de design et à sa vision humaniste du domaine. Dès 1953, Julien Hébert écrit un rapport au directeur afin de présenter la discipline qu'il souhaite enseigner. Il faut constater l'enthousiasme d'Hébert lorsqu'il parle du potentiel de création qu'offre l'industrie, et le rôle social de l'artiste enfin retrouvé :

« Une profession nouvelle est apparue : l'esthétique industrielle (industrial design) ou plutôt, devrais-je dire, la profession millénaire, l'artiste au service de l'homme, est rétablie dans toute sa noblesse et avec plus de vitalité que jamais après l'égarement causé par la révolution industrielle. »¹¹⁴

Hébert prêche pour la mise sur pied d'un cours de design à l'École des beaux-arts, jugeant que son rôle est de former des artistes pouvant servir la société et créer des formes utiles qui reflètent la culture de celle-ci, il poursuit :

« Bien peu d'artistes canadiens sont prêts à faire face à cette situation et il me semble important et urgent que l'École des Beaux-Arts prépare les jeunes artistes aux tâches nouvelles créées par cette situation. Il importe que l'industrie de notre pays ne se voie pas contrainte de faire appel à des artistes étrangers

¹¹³ Idem

¹¹⁴ Rappelons que nous avons déjà cité un extrait de cette lettre à la page 1.

*pour la création du décor de notre vie alors que l'industrie ayant besoin de l'artiste industriel (industrial designer), les industriels savent reconnaître les services rendus par l'artiste en le payant de façon respectable. Il me semble qu'il y va aussi du rétablissement même de l'artiste dans la société et que l'esthétique industrielle concourra largement et peut-être définitivement à rétablir l'interdépendance de l'artiste et de la société.*¹¹⁵

Voilà un jugement à peine déguisé sur la situation de l'art académique de l'époque, que Julien Hébert observe d'un œil critique. Pour lui, l'enseignement à l'École des beaux-arts demeure figé dans le passé et doit s'actualiser. Il souhaite en particulier enseigner le design aux étudiants en architecture, considérant que le design d'une maison ou d'un objet doit être maîtrisé autant l'un que l'autre. Il faut rappeler que les Écoles des beaux-arts de Québec et de Montréal étaient responsables de la formation en architecture au Québec. Par ailleurs, lors de la mise sur pied des Écoles des beaux-arts¹¹⁶ sous le gouvernement de Louis-Alexandre Taschereau (1920-1936) en 1922, les objectifs étaient de favoriser la formation d'artistes, d'artisans et de professionnels (architectes) afin qu'ils gagnent honorablement leur vie. On peut souligner qu'on visait également à l'origine former des artisans capables de servir l'industrie :

« Habitée qu'elle était à privilégier les actions pragmatiques, l'élite au pouvoir n'était certes pas prête à prôner « l'art pour l'art ». La production artistique, tout en favorisant le développement culturel, devait avant tout permettre à son créateur de « gagner honorablement sa vie » (...) L'école préparera des artisans capables de trouver des débouchés dans l'industrie

¹¹⁵ Lettre de Julien Hébert au directeur de l'École des beaux-arts, datée du 14 juin 1953.

¹¹⁶ Les écoles de Québec et de Montréal avaient le même programme et ont longtemps partagé un même directeur. Voir les archives de l'École des beaux-arts de Montréal.

régionale ». ¹¹⁷

L'École avait ainsi le mandat de former des artistes pour qu'ils puissent jouer un rôle dans l'industrie, mais il n'y avait aucune formation spécifique en ce sens autre qu'une formation de type artisanale. Le modèle était celui de l'École des beaux-arts de Paris, qui, fidèle à la tradition française, regroupait peinture, sculpture et architecture, mais la notion moderne d'industrialisation y était évacuée, pour mettre plutôt de l'avant l'esprit académique du 19^e siècle, et privilégier davantage les arts décoratifs et religieux.

Grâce à son initiative, Julien Hébert arriva ainsi à intégrer dans son enseignement à l'École des beaux-arts quelques cours liée à l'esthétique industrielle, ce qui était une première au Québec à l'époque. Il est clair que son modèle était celui de l'École du Bauhaus : on retrouve dans les notes de Julien Hébert des extraits de textes de Walter Gropius sur le programme de l'école, rédigés en 1923. D'autre part, durant cette période, Hébert obtient une bourse pour participer à un séminaire sur le « Product Design » qui a lieu au Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.) du 6 au 17 juillet 1953. Il demeure déçu par les thèmes des conférences qui s'attardent trop sur le produit lui-même, sur sa vente, son aspect commercial et pas assez sur les notions de besoins humains ou sur la dimension esthétique des produits. Dans son rapport au *National Research Council* (dont il avait obtenue une bourse pour participer au séminaire), Hébert note :

« Creative activity was reduced more or less clearly to materialistic improvements of the product or part of the product. Creation often seems to be the production of a gadget of popular acceptance rather than the answer to a

¹¹⁷ Denyse Légaré (2002) : « *La création des Écoles des beaux-arts de Québec et de Montréal : l'éducation artistique au service de l'industrie* ». Communication présentée lors de la conférence « Canada de 1900-1950 : un pays prend sa place » tenu à l'UQAM, 3-4 octobre 2002. Texte disponible sur internet : http://www.orghistcanada.ca/files/conference_papers/2002/6b-legare-feb03.pdf

*human need. Man, man and his needs, man and his desires, his emotions do not seem to come into the picture. Man was never mentioned by his real name throughout professional conversations but he was always referred to by his commercial nicknames : the consumer, the client, the user, the dollar spender. There is a difference ».*¹¹⁸

Critique donc par rapport à la vision américaine du design industriel qu'il juge trop commerciale, Hébert note cependant une exception majeure, celle de Buckminster Fuller, qui l'impressionne vivement :

*« Mr. Buckminster Fuller's talk was certainly the greatest experience I ever had in a classroom and, as a teacher, I think I will always bear it in mind ».*¹¹⁹

3.16 Julien Hébert à l'École du meuble

Hébert, à travers ses activités professionnelles et sa pratique, se familiarise de plus en plus avec le domaine et les acteurs du milieu. Ses projets exposés à la Triennale de Milan sont diffusés dans les revues italiennes internationales (Domus, Abitare) et il s'affirme de plus en plus, autant comme praticien qu'en tant qu'enseignant. En effet, quelques années plus tard en 1956, l'École du meuble fait aussi appel à ses services afin d'y enseigner le design et de former des futurs praticiens. Jean-Marie Gauvreau, suite aux pressions du milieu et aussi à la demande de plusieurs élèves, consent finalement à l'engager pour introduire le design au sein de son École. Il faut dire que Gauvreau se rend compte que le modèle de formation artisanal dont il rêvait (et qui excluait toute idée de fabrication industrielle en série) était en train de s'étioler. Les artisans formés à l'École du meuble n'avaient que peu d'impact sur le marché au Québec alors qu'on importait de plus en plus de meubles de l'étranger. On l'a évoqué

¹¹⁸ Rapport écrit par Julien Hébert concernant le séminaire, fonds d'archives de Julien Hébert, Musée du Québec.

¹¹⁹ Idem.

plus tôt, Hébert avait une vision bien différente de celle de Gauvreau. Pour lui, c'était le modèle scandinave qui devait inspirer le Québec, là où les artisans étaient intégrés à l'industrie, là où l'on démontrait qu'il était possible de créer des meubles en série de qualité, tout en conservant le caractère distinct de la production artisanale traditionnelle. Pour Hébert, les créations de l'architecte danois Alvar Aalto étaient un modèle à suivre : autant dans le domaine du mobilier que celui de la verrerie, Aalto avait su imposer des créations industrielles de qualité, exportées partout dans le monde. Il ne manquait pas de tenter de convaincre Gauvreau que le design était l'évolution naturelle de l'artisanat, que ce pouvait être un domaine aussi noble et d'une importance aussi grande pour la culture et l'économie d'un peuple. Gauvreau demeurait toutefois sceptique et on ne peut dire qu'il était très ouvert aux idées de Julien Hébert.

Mais l'École était en transformation et on faisait des pressions sur Gauvreau pour faire évoluer l'enseignement qu'on y dispensait, toujours sur le modèle des années 1930... En 1958, deux ans après l'embauche de Julien Hébert, l'École du meuble quitta ses locaux pour s'installer dans les espaces de l'École Polytechnique, qui abritaient également la Centrale de l'artisanat. On décida de la renommer « Institut des arts appliqués » afin de mieux refléter l'enseignement plus large qu'on y dispensait. C'est à l'Institut des arts appliqués que Julien Hébert allait enfin avoir les coudées franches pour donner des cours spécialisés en design, dans l'objectif de former des praticiens compétents et responsables. Il faut souligner que Julien Hébert peut-être considéré comme le premier – et le seul à l'époque – professeur de design au Québec, et même un des premiers au Canada. C'est à l'Institut des arts appliqués qu'il forme la première génération de designers industriels, qui font aujourd'hui partie des meilleurs de la profession : Albert Leclerc, Michel Dallaire et Marcel Girard, pour nommer les plus connus, le considèrent d'ailleurs comme un mentor. Michel Dallaire en parle avec grand respect:

*« Julien créait de l'intérêt pour le design. Il en parlait avec noblesse et revalorisait le domaine. À une époque où on ne parlait encore que d'esthétique industrielle, d'habillement en somme, il nous incitait à regarder l'objet de l'intérieur vers l'extérieur et vice-versa ».*¹²⁰

3.17 Une pratique multidisciplinaire

Au cours des années 50, malgré ses activités dans la pratique, dans l'enseignement et dans la promotion du design au sein de l'association professionnelle, il ne faut pas croire que Julien Hébert ait tourné le dos au domaine de la sculpture et des arts en général. Le design s'est naturellement intégré à sa vision, et tout au long de sa carrière, il continuera à accepter des mandats de domaines autres que le strict design d'objets et de la production industrielle. Le design pour lui est d'abord un processus de création qui peut s'appliquer à différents domaines, que ce soit celui du graphisme ou d'une œuvre sculpturale, pour autant qu'on puisse en saisir les paramètres et s'adapter aux contraintes du projet. L'essentiel pour Hébert, c'est que l'œuvre ne soit pas « gratuite », mais que le résultat puisse se justifier par les exigences du contexte. Sa pratique se démarque donc par une approche multidisciplinaire bien avant l'heure, alors que ce dernier évoluait à une époque où l'on cherchait au contraire à segmenter les professions et à mettre en place des structures professionnelles corporatistes.

C'est ainsi qu'il remporte en 1952 le « Grand prix d'artisanat de la province de Québec » pour le dessin d'une médaille qu'il réalise à la demande de l'Office provincial de l'artisanat et de la petite industrie. La même année, il fait partie des gagnants canadiens pour son projet de sculpture à un prestigieux concours international (plus de 3500 participants dans le monde), organisé par l'Institut d'art contemporain de Londres. Le thème du concours était la réalisation

¹²⁰ Article de Sophie Gironnay, « Julien Hébert ou le discours de l'âme », journal *Le Devoir*, édition du Samedi 23 juillet 1994.

d'un monument urbain en hommage au « prisonnier politique inconnu ». Hébert soumet un projet de dimension colossale représentant les fragments d'un corps ossifié. Les trois projets primés sont exposés à la Galerie nationale, au Musée des beaux-arts de Montréal et à l'Art Gallery de Toronto.

En 1953, il gagne à nouveau un concours national pour la création d'une médaille et remporte ainsi le « Royal Architectural Institute of Canada Allied Arts Award ». De plus, soulignons qu'à cette époque, Hébert participe à des émissions radiophoniques à Radio Collège et à une série d'émissions télévisées à Radio-Canada traitant de sculpture, d'architecture et de design. Ces prix et la reconnaissance médiatique vont faire en sorte que Julien Hébert sera appelé à faire partie de nombreux jurys ; mentionnons le jury de l'École du meuble, le jury de l'Institut canadien des joailliers à Toronto, le jury des Concours artistiques du Québec, le jury du Salon du printemps du Musée des beaux-arts de Montréal, etc. Sa renommée le conduit également à être nommé Observateur officiel du Canada à la première Assemblée des arts plastiques de l'UNESCO qui a eu lieu à Venise en 1954.

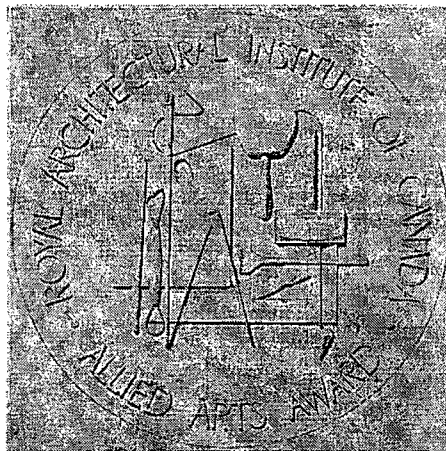


Figure 6: Dessin de médaille pour l'Institut Royale d'architecture du Canada, 1953.

Au niveau des associations professionnelles, on sent une même approche multidisciplinaire ; Hébert ne se limite pas à faire partie des fondateurs de

l'Association canadienne en esthétique industrielle en 1953 (et à en être le président en 1958), il est membre de la Société des sculpteurs et membre de la Société des décorateurs-ensemblers du Québec. D'autres activités menées au courant des années 50 font état de l'ampleur de son champ d'action. En 1956, il organise la première exposition internationale de design en aluminium au Centre de design d'Ottawa. D'autre part, il organise la venue au Canada de son ancien professeur - et maître à penser - Ossip Zadkine.

Hébert est également invité à divers colloques et conférences. En 1956, il participe à un panel sur le design organisé par la revue « *Canadian Homes & Gardens* » à Toronto. On l'invite également à Vancouver, cette fois pour débattre de l'avenir de la Galerie nationale du Canada à Vancouver. En 1958, il participe à une conférence du « *Furniture Sales Club* » à Toronto, en 1960, il est invité au colloque annuel du « *North Eastern Accreditation* » à Minneapolis dans le cadre d'une enquête sur l'enseignement des arts à l'université. Durant la même période, il dessine une sculpture en aluminium pour un édifice de Bell Canada, une sculpture pour l'école secondaire de Valleyfield ainsi qu'une murale en céramique pour l'École secondaire de Pointe-Claire.

La panoplie et la diversité de ses projets est impressionnante. Ceci est d'autant plus remarquable que Julien Hébert obtient du succès à la fois dans ses projets artistiques et dans ses créations en graphisme ou design industriel. Son profil en fait un candidat de choix pour être élu premier vice-président du Conseil des arts du Canada. Par ailleurs, il est membre de plusieurs jurys, comme celui des concours artistiques du Québec de même que du concours national des produits en plastiques à Toronto.

En 1958, Julien Hébert discute avec Yves Groulx, alors propriétaire de la boutique Prédilection, rue Sherbrooke. Tous deux décident de lancer une ligne de mobilier de bureau, jugeant qu'il y avait beaucoup d'amélioration à apporter dans ce domaine. Ensemble, ils conçoivent une ligne de meubles modulaires

qu'ils nomment « Grébert ». Les éléments sont composés de structures métalliques carrées peintes en noir et de panneaux de bois en placage de noyer. Il semble que la ligne aura un certain succès, mais Hébert délaisse ses activités de fabricant en 1961, pour s'orienter davantage vers le travail de création et d'enseignement.

Ainsi s'achèvent les années 50. À l'aube de la Révolution tranquille, Julien Hébert a grandement contribué à poser les jalons permettant l'émergence du design au Québec. Le voile se lève sur la prochaine décennie. Duplessis meurt en 1960, le gouvernement de Jean Lesage prend le pouvoir et se lance dans des réformes majeures au sein des infrastructures de l'État et du système d'enseignement. Jean Drapeau courtise le comité des expositions internationales dans l'espoir de tenir l'Expo'67 à Montréal. Les années 60 s'annoncent prometteuses ; pour Julien Hébert, cette décennie sera marquée par un événement personnel tragique, mais aussi par des accomplissements professionnels exceptionnels, qui feront de lui un acteur de premier plan dans cette ère de révolution sociale, politique et culturelle.

3.18 Les années 60 : les chantiers et ses turbulences - En route vers une formation spécialisée en design

À la fin des années 1950, Hébert est de plus en plus intéressé à instaurer un programme d'enseignement spécialisé en design, puisqu'une formation complète n'existe toujours pas au Québec. En 1959, il obtient une bourse du Conseil des arts pour évaluer l'état de l'enseignement des arts appliqués, il souhaite se pencher sur les différents programmes et étudier l'intégration de l'enseignement du design au sein des institutions d'études supérieures en Amérique du nord. L'ampleur de son enquête est impressionnante, il contacte plus de cinquante écoles et universités aux États-Unis, au Canada et même en Angleterre. Chaque programme est scruté à la loupe : des plus connus (Royal College of Art de Londres, M.I.T., Parson's, Pratt Institute, R.I.S.D, Cranbrooke,

Georgia Institute of Technology, I.I.T. – il échange avec Jay Doblin), aux plus « exotiques » (universités de Honolulu, Toledo, Ohio, Oklahoma, Arkansas, Columbus, New Mexico, etc.). Après avoir étudié tous les programmes durant des mois, Hébert fait un rapport qu'il présente à l'École des beaux-arts, rapport dans lequel il a échafaudé des statistiques, la description des programmes ainsi que leurs budgets. Son analyse le mène à différents constats et il fait une liste des faiblesses de la structure liée à l'enseignement des arts au Québec – dans lequel il note bien sûr l'absence d'une formation solide en esthétique industrielle.

Il souligne d'abord l'importance de rattacher l'École des beaux-arts à l'université – à l'Université de Montréal plus précisément, puisque c'est la seule université francophone à Montréal à l'époque. Sans un lien avec l'université, l'enseignement dispensé à l'École ne peut être reconnu au niveau international et les élèves ne peuvent obtenir d'équivalences pour poursuivre leurs études au niveau supérieur. Il note aussi que l'intégration à l'université permettrait aux étudiants d'avoir accès à de nombreux cours de culture générale au sein d'autres disciplines. Hébert note d'autres avantages liés au fait de se rattacher à l'université : permettre l'échange d'étudiants et de professeurs, favoriser une reconnaissance accrue de la formation, instaurer des standards de qualité plus élevés et obtenir une accréditation internationale pour les différents programmes. Par ailleurs, Hébert souligne l'importance de renforcer la relation des arts à l'architecture, il critique l'École en soulignant que cette dernière va à l'inverse de l'intégration des arts, en créant plutôt des barrières entre les disciplines (peinture, sculpture et architecture). Outre ces considérations, Hébert insiste sur la nécessité d'accroître l'aide aux étudiants et demeure fidèle à ses préoccupations sociales. Il souhaite ainsi que l'École puisse avoir un meilleur programme de bourses, qu'elle développe un service de placement, qu'elle offre la possibilité de loger les étudiants qui viennent de l'extérieur de Montréal.

Ce rapport écrit en 1959 circulera au ministère de l'Éducation à la veille d'une période de grands changements dans la structure de l'enseignement des

arts au Québec. Lors de la mise en place du gouvernement Lesage en 1960, Julien Hébert est appelé à faire partie des nombreux comités qui sont chargés de mettre en place les réformes en éducation. Ces échanges et discussions vont s'échelonner sur plusieurs années toutefois et les nouvelles structures ne seront mises en place que vers la fin des années 60, au grand dam de Julien Hébert.

Le début de la décennie 1960 est marqué par un triste événement pour Julien Hébert et sa famille. Son épouse, Louise Monette, décède au mois de juin d'une hépatite virale foudroyante. C'est un drame pour Julien et le départ inattendu de sa femme à un âge si jeune lui fera vivre une peine immense. Hébert se retrouve soudain seul à s'occuper de ses quatre jeunes enfants : François et Michel, respectivement âgés de quatorze et douze ans, ainsi que ses deux fillettes, Catherine qui a 9 ans et Geneviève qui n'a que quatre ans. Hébert doit trouver une gouvernante pour s'occuper des enfants et conjuguer le deuil de sa femme avec un horaire de travail chargé. Cet événement marquera Julien Hébert, qui sera désormais habité d'une tristesse intérieure et d'une certaine amertume face à la vie, compensées il faut bien le dire par un amour indéfectible pour ses enfants.

Malgré cette épreuve, Hébert doit poursuivre ses nombreuses activités et assumer ses responsabilités familiales. Il reprend ses cours à la rentrée, à l'École des beaux-arts et à l'Institut des arts appliqués, tout en continuant à faire la promotion de la mise sur pied d'une formation sérieuse en design. Une occasion unique en ce sens se présente en 1961 alors que le ministère de l'Industrie et du Commerce fait appel à lui pour qu'il soumette un projet détaillé concernant la mise sur pied d'un Institut de design à Montréal. Cette requête auprès de Julien Hébert faisait suite à une lettre qu'un des principaux dirigeants de l'ALCAN, Henry Strub, avait fait parvenir au Premier ministre Jean Lesage en septembre 1960. L'objectif de Strub - un ami de Julien Hébert et un allié quant à la promotion du design - était de trouver un moyen pour améliorer la production industrielle et augmenter la fabrication de produits de qualité conçus au

Québec¹²¹. Il lui suggère ainsi l'établissement d'un centre d'esthétique industrielle composée : 1) d'un cours universitaire dans le domaine, 2) d'un centre d'exposition et 3) d'un service d'information et de publicité à la disposition du commerce, du public et des designers. Le ministère consent à étudier la proposition de Strub et fait ainsi appel à Julien Hébert car, fort de sa réputation, il est l'individu tout désigné pour réaliser un rapport détaillé concernant la mise sur pied d'un tel Institut.

3.19 Le projet d'un Institut de design à Montréal

Pour ce projet, Julien Hébert voit une occasion unique de mettre en place les idées qu'il a en tête depuis le début des années cinquante, visant à créer une institution qui permettra enfin au Québec de devenir un leader dans le domaine du design. Il mentionne dans son rapport l'importance du secteur pour le développement de l'économie québécoise :

« Le marché local ne permet pas à l'industrie québécoise de gagner la guerre des prix ; c'est donc sur un autre terrain qu'elle doit livrer bataille : par la recherche et la création elle donnera à son produit la qualité et l'originalité qui le rendront acceptable aux marchés locaux et étrangers.

« Ne pas croire à la viabilité d'une telle production dans le Québec, c'est nier notre autonomie vraie, notre valeur humaine ; c'est aussi ne pas accepter comme valable pour nous une production qui fait le succès de tant d'entreprises étrangères. (...) L'établissement d'un Institut de design s'impose au Québec pour la formation de designers hautement qualifiés et pour la promotion de

¹²¹ Il faut préciser que Julien Hébert connaissait Henri Strub depuis plusieurs années et qu'ensemble ils s'entendaient pour faire la promotion du design au Québec.

l'esthétique industrielle».¹²²

En obtenant ce mandat, Hébert est appelé à voyager pendant trois semaines en Europe à l'été 1961, non sans regretter de devoir s'absenter de sa jeune famille qu'il confie à une gouvernante. Il visite tous les centres de promotion du design et rencontre les experts qui y sont responsables. De plus, il s'entretient avec les directeurs de toutes les écoles de design qu'il visite afin d'étudier leurs programmes pédagogiques. Il se rend ainsi en Suisse, en Allemagne, en France, en Italie, au Danemark, en Suède, en Angleterre, en Finlande et en Belgique.

La liste des experts consultés et organismes visités est impressionnante, plus de quarante personnalités du milieu du design dont: Max Bill, l'architecte et designer bien connu installé à Zurich, diplômé du Bauhaus et ayant été directeur de la Hochschule für Gestaltung d'Ulm de 1951 à 1956; Charles-Edouard Geisendorf, professeur d'architecture à l'École Polytechnique Fédérale de Zurich (et également président de la Section Suisse de l'Union internationale des architectes); Professor Erik Herlow, de la Kongelige Akademi for de Skønne Kunster à Copenhague; Mogens Nilsson (Directeur du "Danish Center") et Rudolf Harde, directeur du Département d' "Art Education" de la Konstfackskolan de Stockholm. Il se rendit également à l'École d'Ulm en Allemagne afin de rencontrer Hans Gugelot et Bruce Archer, le chercheur réputé. En France, il consulte entre autres Jean Poirier, Secrétaire de l'Association Formes Utiles, Paul Theubet, Directeur des Arts appliqués à l'industrie, le directeur de l'École Boulle ainsi qu'un représentant du ministère de l'Éducation nationale. Il rencontre également plusieurs professeurs du Royal College of Art de Londres de même que le directeur du Council of Industrial Design.

¹²² Julien Hébert (1961) *Projet d'un Institut de design à Montréal*, préparé à la demande du ministère de l'Industrie et du Commerce.

Après avoir fait sa tournée, Hébert était convaincu de l'importance de regrouper les "forces vives du design" sous une même structure. Il avait constaté en effet que certains pays avaient mis sur pied des institutions valables, mais dont la multiplicité des locaux, de l'équipement et du personnel rendait l'ensemble des services coûteux et moins efficace qu'une seule administration contrôlant l'ensemble des services. Pour Hébert, la garantie de succès du projet était liée à la concertation de tous les efforts. Par ailleurs, en étudiant les programmes d'enseignement, il constatait à quel point le Québec avait du retard et qu'il était urgent d'agir pour la mise en place d'un cours universitaire en design.

Il prend ainsi l'automne pour rédiger son rapport et élaborer en détail la structure de l'Institut et de son programme d'enseignement (ceux-ci seront présentés en détail dans un chapitre subséquent). Pourtant, malgré tous ses efforts et la force de ses arguments pour justifier l'urgence de sa mise en place, il ne se fait guère d'illusions sur les suites du projet. Il ne sent pas une volonté politique bien grande pour le supporter :

« Le rapport sur un Institut de design au Québec est terminé. Il est à l'impression. J'en suis assez content. Mais je doute qu'il aura des suites. »¹²³

Il faut croire que son impression était juste, puisque le projet restera sur les tablettes du ministère durant quelques années. On relancera pourtant Julien Hébert en 1967, alors qu'il est invité à participer à la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts – aussi appelée Commission Rioux. La Commission Rioux fait suite au Rapport Parent sur l'Éducation, et s'attarde de manière plus approfondie sur le domaine de l'enseignement des arts au Québec, qui était devenu plutôt déstructuré au courant des années 60¹²⁴. Comme on lui demande à nouveau un rapport concernant l'enseignement du design, il se présente

¹²³ Journal de Julien Hébert, 15 décembre 1961.

¹²⁴ Pour un rapport détaillé sur la question, voir : Claude Corbo (2006) *Art, Éducation et société postindustrielle, Le Rapport Rioux et l'enseignement des arts au Québec (1966-1968)*.

devant la Commission et soumet son rapport écrit six ans plus tôt, en ajoutant des éléments importants qui reflètent l'évolution du domaine de 1961 à 1967 – période pendant laquelle la profession s'est considérablement développée, grâce au projet de l'Expo 67 notamment. Devant la Commission, il élabore longuement sur l'état actuel du design et tient à nouveau à justifier l'urgence de la mise en place d'un programme d'enseignement supérieur dans le domaine. Dans son rapport final, le secrétaire rédige le compte-rendu suivant :

« L'essentiel de la pensée de M. Julien Hébert sur le « Design » est contenu dans le « Projet d'un institut de Design à Montréal » préparé à la demande du ministère de l'Industrie et de Commerce, et dont Jean-Marie Gauvreau, directeur de l'Institut des Arts Appliqués, a eu l'amabilité de nous fournir une dizaine d'exemplaires.

Il suffira de tenir compte que cinq ans se sont écoulés depuis la présentation de ce rapport et que les idées de M. Julien Hébert n'en ont que plus de forces, aujourd'hui.

Petites notes supplémentaires qui n'apparaissent pas au rapport ci-haut cité :

- Les designers sont en voie de devenir une corporation, pour l'instant ils forment une association qui groupe seulement soixante designers. En réalité, les designers sont beaucoup plus nombreux dans l'industrie.

-L'Institut des arts appliqués ne peut former des designers parce qu'il ne peut leur donner un statut professionnel.

-Il y a actuellement à Montréal 300 designers à cause de l'Expo, mais qui n'ont pas fait leurs études ici. »

-À l'Expo, 10% des designers sont canadiens ». ¹²⁵

¹²⁵ Rapport de Julien Hébert pour la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts, Fonds d'archives de J.H. au Musée du Québec.

En lisant ce bref compte-rendu, Julien Hébert est furieux qu'on ait limité son intervention à la rédaction de ces quelques notes, il réplique au vice-président de la Commission, Jean Ouellet :

« Je suis très déçu des « petites notes supplémentaires » qui veulent représenter les précisions que j'ai cru apporter le 27 janvier. Ces notes sont des abréviations qui ne disent plus rien et qui par ailleurs faussent complètement l'ensemble de ma pensée. En toute honnêteté je dois te demander de les retirer complètement et d'oublier que je me suis présenté devant la Commission.

« Si mon Projet d'un Institut peut vous aider dans vos travaux, je m'en félicite. Je regrette cependant qu'on n'ait pas noté avec attention les précisions que j'ai voulu faire le 27 janvier; elles me semblaient d'une grande importance pour l'avenir de l'art au Québec et, dans l'immédiat, pour la formation des artistes. »¹²⁶

Il ne fait nul doute que Julien Hébert était devenu excédé par le manque de sérieux face la mise en œuvre de son plan pour l'enseignement du design au Québec. Il sentait manifestement un manque d'égard face à la discipline et demeurait extrêmement déçu par la lenteur des décideurs politiques à mettre sur pied des infrastructures solides pour l'émergence de la discipline. La même année, il participe à une conférence sur les arts à l'Université, organisée par l'Association des Universités et Collèges du Canada, toujours en déplorant la situation au Québec.

3.20 Un créateur en demande

Malgré la déception par rapport à son Projet d'Institut et le peu de retombées immédiates concernant ses efforts pour la mise en place d'une

¹²⁶ Lettre de J. Hébert à Jean Ouellet, datée du 13 février 1967.

formation universitaire en design, Hébert amorce les années 60 avec un carnet de projets bien rempli, afin d'intervenir dans des domaines diversifiés et bien sûr celui d'Expo 67. Rappelons d'abord qu'en 1961, il est appelé à être membre du Comité sur l'art inuit canadien du ministère des Affaires du Grand-Nord à Ottawa en plus d'être le délégué du Canada au 2^e congrès de l'ICSID qui a lieu à Venise (International Council of the Societies of Industrial Design). En 1962, il a le mandat de réaliser le programme d'identification visuelle et la réalisation d'aménagements pour la Commission de transports de Montréal. Il s'agit d'un projet majeur pour lequel il transforme complètement la signalisation des arrêts d'autobus. Pendant les années 1960, il engage ses meilleurs étudiants de l'Institut des arts appliqués au sein de son agence de design : Albert Leclerc, Ian Bruce, Marcel Girard et Michel Dallaire, entre autres, y passeront tour à tour. Ceux-ci travaillent avec enthousiasme et améliorent leur expertise en assurant le suivi des projets sur une base régulière, car Julien Hébert, on le constate, a de nombreuses activités qui ne lui permettent pas d'être à son bureau de façon permanente. Le mandat de la CTCUM pose un problème qui rend le projet difficile, Montréal doit avoir des panneaux bilingues (nous sommes bien sûr avant la loi 101). Hébert contourne le problème en n'utilisant que des pictogrammes et des codes de couleurs, en évitant l'usage de texte. Il dessine également les abris et établit les coloris pour tous les véhicules.

La Commission des écoles catholiques de Montréal lui demande de réaliser les normes pour le mobilier scolaire; après ce travail lié à l'ergonomie, il obtient le mandat de créer un pupitre scolaire pour le ministère de la Jeunesse, à l'usage des commissions scolaires de la province. Hébert obtient d'ailleurs le Premier prix au Concours artistique du Québec dans la section « Esthétique industrielle » pour la qualité de son concept.

À la suite de ses enquêtes et voyages, mais aussi pour sa notoriété, il faut noter aussi que Julien Hébert s'est créé un réseau assez vaste parmi les enseignants en design en Amérique du Nord. C'est ainsi qu'il est invité au

Rhode Island School of Design pour présenter ses travaux et pour une journée de discussions avec les étudiants en 1962. Par ailleurs, en 1964, Nathan Shapira, Directeur du Département de design industriel à l'Université de Californie invite Julien Hébert pour y enseigner pendant un semestre; à regret, Hébert doit cependant limiter son séjour à quelques semaines, puisqu'il est plongé dans une multitude de projets pour Expo'67 et qu'il est débordé de travail.

3.21 Les préparatifs de l'Expo

C'est en 1963 que s'amorce son association avec l'exposition universelle alors qu'il remporte le concours pour la création du symbole dont le thème est, on le rappelle, celui de « Terre des hommes ». Le symbole de l'Expo est sûrement le plus connu des projets de Julien Hébert, puisqu'il est toujours visible dans les rues de Montréal pour identifier le site. Ce symbole, pour lequel Hébert ne reçut qu'une somme de cinq cents dollars à titre de gagnant du concours, sera repris des milliers de fois pour faire la promotion de l'événement : sur le passeport officiel de l'Expo, sur des dépliants et affiches, drapeaux, chandails, robes, ceintures, cendriers, casquettes, porte-clés, cartes à jouer et sur une multitude de souvenirs. Hébert était stupéfait de voir qu'on avait omis de lui accorder des droits d'auteur pour les applications du symbole qu'il avait créé. À l'époque de l'Expo, nombre de collègues designers et graphistes encouragèrent Hébert à tenter des mesures légales pour faire reconnaître ses droits. Il y songea un temps, mais abandonna l'idée. Il faut croire que ce n'était pas dans sa nature de susciter la controverse et de s'acharner dans de telles batailles. Ceci montre dans un sens la nature du designer : il a ouvert bien des portes dans le milieu du design, mais il n'avait pas une attitude de fonceur et préférait se réfugier dans la création, l'enseignement ou le travail intellectuel pour faire avancer ses idées. C'était par ailleurs un homme d'affaires peu agressif qui n'accordait pas une grande importance à l'argent et au profit, ce qui ne manquait pas d'exaspérer parfois son associé, l'architecte Jean-Louis Lalonde.

3.22 Hébert s'associe avec un architecte

Dès 1960, Lalonde et Hébert formèrent un bureau de consultants en design et architecture. Hébert avait connu Lalonde à l'École des beaux-arts en 1945, alors qu'il en était à sa première année à titre d'enseignant. Lalonde quant à lui terminait ses études en architecture et avait présenté un projet d'architecture moderne qui fut très mal reçu dans cette école conservatrice. Hébert pourtant en avait pensé du bien et avait reconnu la valeur des idées du fougueux jeune architecte. De 1950 à 1957, quelques années après avoir complété ses études, Lalonde avait étudié à la réputée « Architecture Association » de Londres puis travaillé à Paris aux côtés des plus grands architectes modernistes de l'époque. Il avait en effet obtenu un poste chez Bernard Zehrfuss et avait eu la chance de travailler sur le siège social de l'UNESCO. On rappelle que les plans du célèbre bâtiment furent dessinés en commun par trois architectes de nationalités différentes : l'Américain Marcel Breuer, l'Italien Pier Luigi Nervi et le Français Bernard Zehrfuss. Leur plan fut approuvé par un comité international de cinq membres : Lucio Costa (Brésil), Walter Gropius (États-Unis), Le Corbusier (France), Sven Markelius (Suède), Ernesto Rogers (Italie). L'architecte américain Eero Saarinen fut également consulté. Le défi de ce projet international est qu'on avait besoin d'un coordonnateur capable de traduire les idées de chacun afin de faciliter la réalisation du concept... Ce sera le rôle privilégié joué par un jeune architecte Québécois et bilingue, nul autre que Jean-Louis Lalonde. Cette expérience parmi ces grands architectes marquera fortement ce dernier et influencera sa vision de l'architecture. À Paris, il a eu par ailleurs l'occasion de participer aux activités du groupe « Espace ». Ce groupe avait été créé en 1951 par André Bloc et Félix del Marle et se donnait comme objectif d'explorer une nouvelle forme de synthèse des arts, associant peinture, sculpture et architecture, dans le sillage du néo-plasticisme. Des projets de ces artistes émaneront, d'une part, l'idée de structures spatiales novatrices, de l'autre, l'idée d'une architecture enveloppe.

À son retour à Montréal en 1957, Lalonde travaille auprès de la firme Rother-Trudeau (le frère de Pierre Trudeau), dont les bureaux se trouvent sur la rue Sherbrooke, à deux pas de celui de Julien Hébert. C'est ainsi que les deux créateurs Hébert et Lalonde se retrouvent et que s'amorce leur collaboration. Les deux avaient bien évidemment des atomes crochus quant à leur intérêt pour l'architecture et le design modernes. Lalonde voulait recréer l'expérience intellectuelle du groupe « Espace » à Montréal, il avait mis sur pied une série de rencontres avec des journalistes et des artistes pour discuter de l'esthétique moderne au « Faculty Club » de l'Université McGill. Dans ce cadre, Lalonde avait invité des personnalités comme les architectes Louis Kahn et André Bloc pour présenter des conférences et partager des idées.

Ce partenariat dura tout au long de la carrière des deux hommes. Ils partagèrent un bureau à partir de 1960, puis ont été officiellement associés, de 1965 à 1985. Au fil des années, ils travailleront tantôt ensemble sur certains projets d'architecture, de design ou de graphisme et parfois de manière autonome. Il est important de souligner que Julien Hébert participait activement aux projets d'architecture, au même titre que Lalonde lui-même. Les associés ne mettaient pas de distinction entre leurs disciplines respectives. Il faut pourtant rappeler que c'était une situation assez inusitée qui ne pourrait se répéter d'une manière aussi ouverte aujourd'hui. En effet, on constate à quel point le corporatisme a dressé un mur entre les disciplines du design et de l'architecture au fil des années. Ceci s'explique du fait qu'au courant des années soixante, sous l'égide de l'Office des professions du Québec, on a interdit la création d'associations officielles entre des membres qui ne seraient pas tous accrédités par l'Ordre (essentiellement pour des motifs juridiques de responsabilité civile). Cette réglementation ne fut pas sans créer des problèmes pour les associés. En effet, comme Julien Hébert n'avait pas le statut d'architecte, le partenariat avec Lalonde fut tout à coup interdit. Alors qu'il était Directeur de l'Ordre des architectes du Québec en 1969, Jean-Louis Lalonde a défendu la présence de

son partenariat avec Hébert et réussit à obtenir une dérogation à la règle, mais seulement à titre d'exception. Il semble que ce sera le seul cas au Québec où un architecte fut officiellement associé à un designer ! Les deux hommes y voyaient pourtant une dynamique avantageuse et l'occasion de travailler sur des projets à différentes échelles. Pour Julien Hébert qui aimait travaillé dans toutes les sphères de création liées au design, il était tout naturel de former une telle équipe.

Lalonde était fasciné par l'ingéniosité de Julien Hébert et par sa facilité, en tant que créateur, à trouver l'essence des choses. À titre d'exemple pour exprimer cette aptitude, Lalonde évoque la création du métro Saint-Henri, conçu avec Julien Hébert en 1979. Dans l'espace de l'entrée principale, on se retrouva avec un mur de brique de 70 pieds de large par 10 pieds de hauteur devant lequel les passagers circulent régulièrement. Il n'y avait plus de budget pour intégrer une murale alors Lalonde confia à Hébert le soin de trouver une solution. Rapidement, Hébert a une idée inventive et ingénieuse. « Pourquoi ne pas inscrire, avec quelques briques de couleur, deux mots rappelant le célèbre roman de Gabrielle Roy, « Bonheur d'occasion »? Lalonde est emballé, non seulement la solution est économique, mais elle devient l'âme de la station Saint-Henri et ajoute de la poésie au lieu, par sa délicate référence à un roman si marquant dans l'imaginaire collectif du Québec. Voilà bien la richesse des idées du créateur Hébert qui, par une savante alchimie créatrice, parvient à conjuguer les dimensions esthétiques et sociales à travers ses œuvres. Après avoir fait part de son projet à Gabrielle Roy, l'auteure envoie une lettre à Julien Hébert pour lui faire part de son enthousiasme devant cette noble idée, elle ne manque pas de souligner à quel point elle est émue par tant d'égards.

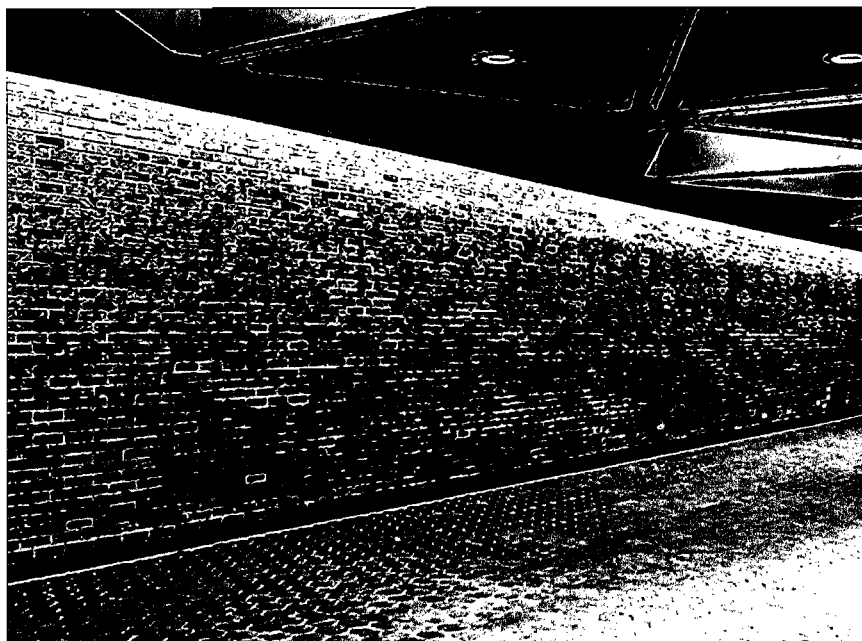


Figure 7 : Murale de Julien Hébert dans la station de métro Place Saint-Henri où l'on reconnaît l'inscription « Bonheur d'occasion » dans la brique.

En parallèle à la création du symbole de l'Expo en 1963, Hébert est nommé Conseiller spécial auprès du Commissaire du Pavillon du Québec. Par ailleurs, il obtient le mandat de dessiner des espaces d'exposition ainsi que le mobilier et l'aménagement de la cafétéria du Pavillon du Canada (il dessinera même la vaisselle). Il a en outre la responsabilité de la section des ressources naturelles au grand complet. La préparation de l'Expo marque une période d'effervescence pour le design à Montréal. Le nombre de bureaux de design s'accroît grâce à la demande et au nombre des mandats réclamé par cet événement hors du commun dans l'histoire de Montréal. C'est également une période charnière pour l'architecture et le design modernes à Montréal. L'édifice de la Place Ville-Marie de Leoh Ming Pei marque le paysage urbain depuis 1962 et contribue à donner un nouveau visage au centre-ville de Montréal, un visage tourné vers l'avenir et la modernité.

3.23 L'Impact de l'Expo'67

L'événement de l'Expo viendra donner une nouvelle impulsion à la modernité au Québec et contribuera à changer la perception que l'ensemble des Canadiens se font d'eux-mêmes. Julien Hébert vit une période unique où ses idées et sa vision semblent soudainement s'harmoniser avec la réalité de la société. Il voit enfin la réalisation de son idéal, où le design et l'art sont enfin « dans la rue » et reconnus avec la même importance. Il ne fait pas de doute pour Hébert que le design et l'architecture ont un impact majeur sur les visiteurs de l'Expo. Du design de la signalisation en passant par les concepts des stands d'exposition et du mobilier public, tout contribue à créer un milieu cohérent, structuré, original et fonctionnel. Ce sont évidemment des qualités que Julien Hébert valorise et rêve de voir s'implanter par la suite dans le milieu urbain de Montréal tout comme dans les espaces domestiques des Québécois.

Pourtant, le milieu du design est encore bien embryonnaire et il lui semble urgent de fonder une école de design pour développer une masse critique de designers prêts à faire évoluer les choses. Malheureusement, son projet de créer un Institut et un programme d'enseignement en design à Montréal stagne toujours au ministère... Hébert doit donc continuer à en faire la promotion et à se battre pour défendre ses idées. Il en est évidemment dépité. Comme on l'a mentionné plus tôt, il participera aux travaux de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au courant des années 60 avant de voir finalement les choses bouger, soit près d'une décennie après la rédaction de son rapport sur un programme de formation spécialisé en design.

3.24 L'art intégré à l'architecture

En parallèle aux préparatifs de l'Expo et du métro de Montréal, un autre projet marquant est en construction à cette époque, soit celui de la Place des arts. De nombreux artistes réputés sont appelés à y intégrer différentes œuvres

d'art : Alfred Pellan, Norman Slater, Louis Archambault, Robert Lapalme, Micheline Beauchemin et bien sûr Julien Hébert. Ce dernier crée une murale en aluminium pour le hall de la salle Wilfrid-Pelletier. Son œuvre est saluée par les critiques d'art dans les médias.

« Si l'on associe le nom de Julien Hébert avec l'esthétique industrielle, il ne faut pas oublier qu'Hébert reste avant tout un sculpteur. Or, Julien Hébert vient de prouver, encore une fois, que la décoration intérieure de la Grande Salle de la Place des Arts – à laquelle il participe – a non seulement stimulé le génie inventif et créateur de nos artistes canadiens, mais encore a favorisé les innovations techniques dans les procédés d'exécution ».¹²⁷

Hébert a en effet joué d'audace dans la création de la murale. Il s'agit en fait d'une série de panneaux rectangulaires et arrondis alignés de façon verticale. Les différentes pièces d'aluminium sont fixées sur une hauteur de douze pieds par une longueur de vingt pieds. L'originalité de la murale est liée à la texture et au fini unique de chacun des panneaux. Pour obtenir cet effet de texture organique, Hébert fit fabriquer les panneaux selon un procédé d'exécution tout à fait nouveau : plutôt que d'employer des modèles, il a fait couler chacune des trente-six pièces directement dans des moules aux empreintes distinctes.

¹²⁷ « Une murale d'aluminium de Julien Hébert pour la décoration de la Place des Arts », *Le Devoir*, 19 juillet 1963.

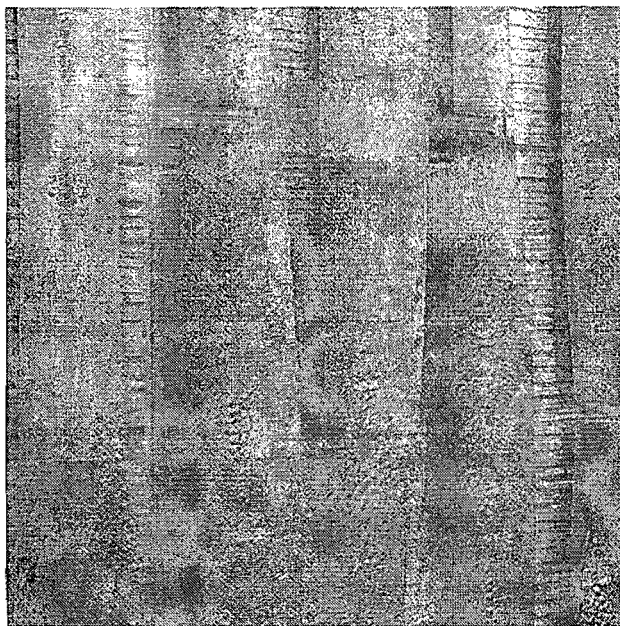


Figure 8: Murale en aluminium, créée pour la Place des arts, 1963

*« Nous avons déployé pas mal d'imagination pour obtenir le fini voulu, qui est un fini « nature ». Il faut dire que l'aluminium se prête admirablement bien à la sculpture grâce à sa légèreté et à sa facilité de manipulation. C'est un métal qui, à mon avis, n'est pas encore apprécié dans le monde de la sculpture, de dire Julien Hébert ».*¹²⁸

Dans cet article, Julien Hébert ne manque pas de mettre en valeur ses idées concernant le lien entre la sculpture et le design :

*« Pour Hébert, qui se décrit simplement comme un « créateur de formes », une chaise ou une table, un téléphone même, ont d'autant le droit au titre de « sculptures » que des objets créés dans l'unique but d'être vus, et méritent la même attention de la part du créateur de formes; la seule différence est dans la fonction ».*¹²⁹

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid.

Il est intéressant de lire les propos de Julien Hébert rapportés dans l'article, où il insiste sur l'importance du design dans notre environnement quotidien :

« Nous vivons dans un monde fonctionnel, et nous sommes beaucoup plus influencés par tous les objets fonctionnels qui nous entourent à la maison ou au travail, que par des objets d'art, et c'est pour ça que ces objets-là méritent une attention aussi sérieuse de la part du créateur de formes » souligne-t-il. ¹³⁰

Hébert admet au journaliste que l'œuvre d'art qui l'impressionne le plus n'est pas le fruit du travail d'un artiste, mais plutôt celui de l'équipe d'ingénieurs responsable du plafond acoustique. Il voit dans cette œuvre fonctionnelle une sculpture d'une grande beauté :

« Hébert considère par exemple qu'une des plus belles œuvres d'art à la Place des arts, c'est le plafond acoustique, dont les fonctions multiples – et purement mécaniques – ont été subordonnées à la forme et au dessin. « C'est une chose que j'aurais aimé faire moi-même ». ¹³¹

On reconnaît encore une fois la vision de Julien Hébert et son point de vue fonctionnaliste sur le monde de l'art, du design et de l'ingénierie, où chaque discipline est subordonnée à un tout. Par ailleurs, on ne se surprend pas qu'il ait choisi de travailler avec l'aluminium pour réaliser la murale, puisque c'est un matériau produit au Québec qui l'intéresse beaucoup. Il présente d'ailleurs quelque temps plus tard une conférence aux bureaux de l'Alcan à Arvida, afin de promouvoir les qualités de l'aluminium et pour favoriser la création de produits transformés au Québec. Il réalise peu après le design d'une exposition itinérante sur les produits en aluminium intitulée « Good Design in Aluminium », en partenariat avec l'Alcan et le Conseil national d'esthétique industrielle.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Ibid.

Au début de l'année 1965, en plus de ses nombreux projets, Hébert est mandaté par la firme d'architecture Arcop pour la réalisation d'une fontaine à l'intérieur de l'édifice du Centre national des arts à Ottawa. Julien Hébert suggère à l'architecte Fred Lebensold de faire intervenir Ossip Zadkine avec lui pour cet important projet. Cette idée plaît beaucoup à Lebensold et à Donald Buchanan, alors membre du comité parlementaire chargé de surveiller la réalisation du projet. Hébert avait eu l'occasion d'inviter Zadkine à Montréal en 1956 alors qu'il avait organisé une exposition sur l'œuvre de l'artiste. Tous deux étaient restés en contact et maintenaient des rapports d'amitié. Cela faisait longtemps que Julien Hébert cherchait à travailler avec son ancien mentor sur un projet. Suite à l'accord de Zadkine, il se rendit à Paris pour présenter les plans du bâtiment et pour réaliser le concept de la fontaine-sculpture. Ils s'entendent pour créer une œuvre majestueuse en verre et en métal pour le hall du Centre. Il s'agit d'une structure formée de différentes pièces triangulaires, formant différents volumes pyramidaux. On sent la fascination pour les volumes de base typiques au travail des modernistes. Hébert reprendra ce type d'approche pour le plafond du Pavillon du Canada à l'Expo.

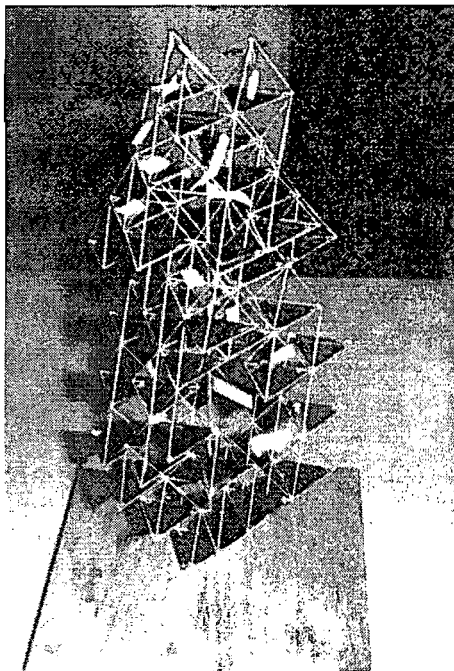


Figure 9 : Maquette de la fontaine créée par Julien Hébert et Ossip Zadkine pour le hall du Centre national des arts à Ottawa.

Créé par le Parlement du Canada sous Lester B. Pearson à titre de projet du Centenaire dans les années 1960, le Centre national des arts est un immense projet qui se donne pour objectif d'être la principale vitrine des arts de la scène au Canada. C'est grâce à un programme visant à exposer des oeuvres d'art visuel à l'intérieur de l'immeuble qu'on a réuni des créateurs comme Zadkine et Hébert, mais aussi Charles Daudelin, qui y installa une imposante sculpture en bronze.

Hébert obtient une autre occasion de travailler sur le projet, alors qu'il demande à Lebensold de lui confier le design du plafond, comme il aurait souhaiter le faire à la Place des arts. Hébert décroche ainsi le mandat et réalise un plafond superbe, alliant les exigences techniques aux qualités sculpturales.

Constitué d'éléments cylindriques lumineux et de panneaux rectangulaires déployés en cercles concentriques, l'effet visuel est saisissant.

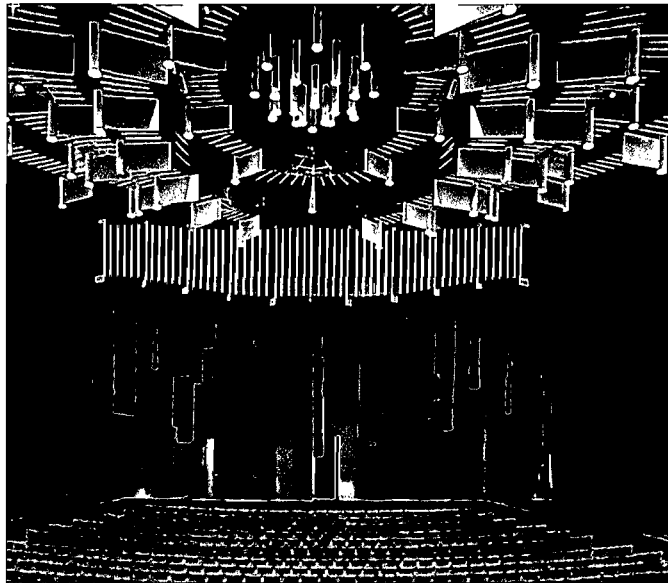


Figure 10 : Dans cette image on voit le détail du plafond conçu par Julien Hébert, de même que le rideau de scène, conçu par Fred Lebensold avec du monofilament de nylon coloré, du lurex, du lin et du coton.

En 1966, Hébert est submergé de travail, il planche sur les projets pour l'expo, participe à différents jurys, et il est amené à participer à de nombreuses journées d'études de la Conférence canadienne des arts à Toronto, puis à participer aux travaux du Comité sur les arts à l'Association des universités et des collèges du Canada à Sherbrooke et à Kingston. Lors de ces travaux, à chaque occasion qui se présente, il insiste pour l'instauration d'une formation universitaire en design. Paradoxalement, alors que son désir d'enseigner le design est toujours au cœur de ses préoccupations, il ne reste que peu de temps à Julien Hébert, père veuf de quatre enfants, pour donner des cours à l'Institut des arts appliqués. Aussi, plutôt que de négliger son enseignement, il décide de démissionner, bien à contrecœur. En réponse à sa lettre de démission, Jean-Marie Gauvreau lui écrit le 22 septembre 1966, où on sent que Julien Hébert avait réussi à le rallier à sa cause, bien tardivement toutefois:

« Je réponds à votre lettre de démission pour vous dire le regret que nous avons de ne plus vous compter au nombre de nos professeurs prestigieux. Pendant onze ans, vous nous avez apporté une précieuse collaboration et vous avez créé par votre présence un climat des plus sympathiques que nous ne sommes pas prêts d'oublier. J'aurais tort de ne pas faire allusion également à votre très grande compétence et c'est à vous que nous devons d'avoir imprimé à l'école l'idée du « Design » qui devrait tôt ou tard apporter des fruits précieux dans l'idéal que vous vous étiez constamment proposé ».¹³²

3.25 La création du Centre Design Canada à la Place Bonaventure

Pendant ce temps, le Conseil canadien de l'esthétique industrielle devient de plus en plus actif dans la promotion du design et l'on décide d'ouvrir un centre de diffusion du design à Toronto puis à Montréal, à la veille de l'Expo en 1966. Julien Hébert se voit confier le mandat de créer l'aménagement du Centre de design à la Place Bonaventure. Il dessine également tout le système d'exposition, à l'aide d'un ingénieux système modulaire en panneaux de bois, se connectant avec des joints métalliques. Julien Hébert voit d'un bon œil l'initiative de l'organisme fédéral quant à la mise sur pied d'un centre de design à Montréal, mais il est clair qu'il ne correspond en rien à l'ampleur de l'Institut de design et au pôle de formation universitaire qu'il envisageait pour Montréal. Le centre « Design Canada » avait pour but de promouvoir le design auprès des industriels et du grand public en présentant des produits conçus au Canada et en mettant de la documentation à la disponibilité des industriels et des designers. Jugeant qu'il ne remplissait pas bien son mandat de promotion, le gouvernement fédéral

¹³² Lettre de Jean-Marie Gauvreau, envoyée à Julien Hébert le 22 septembre 1966. Archives du fonds Julien Hébert. Notons l'allusion à « l'idée du design ».

décida de fermer les centres de design quelques années plus tard, au début des années 70. . .

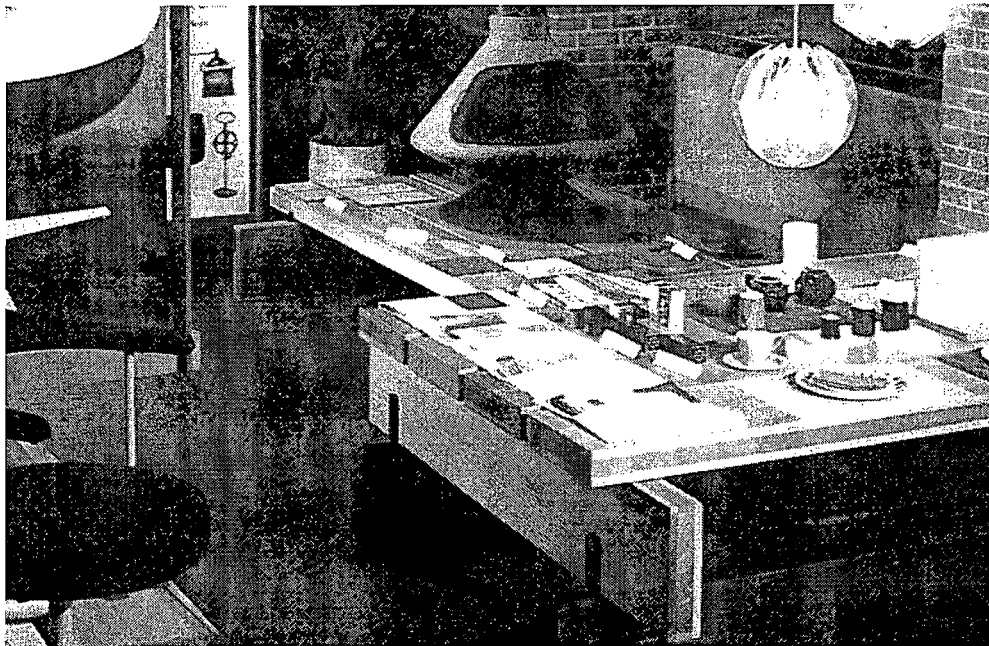


Figure 11 : Le Centre Design Canada, conçu et aménagé par Julien Hébert à la Place Bonaventure en 1966. On remarque la simplicité du système d'exposition, fait de panneaux de bois assemblés par des joints de métal, sans clous ni vis.

En 1966, Montréal est sur une lancée exceptionnelle à travers les préparatifs de l'Expo. Des gens comme Julien Hébert, qui sont responsables de la réalisation de différents pavillons et de l'aménagement du site vivent une période intense de travail, tout en ressentant un grand enthousiasme. À l'inauguration de l'Exposition universelle, il semble que le design et l'architecture modernes se révèlent à la population, tout comme la découverte des cultures étrangères, des traditions artistiques et de l'art culinaire. Montréal découvre le monde et à son tour, la communauté internationale découvre Montréal. Ce bouillonnement culturel est également animé par une période d'affirmation au niveau politique, Pierre Bourgault et le Rassemblement pour l'indépendance (RIN) fait de plus en plus parlé de lui et le mouvement souverainiste obtient un

intérêt grandissant, animé, il faut le dire, par le célèbre « Vive le Québec libre! » lancé par le Général De Gaulle lors de sa visite en juillet 1967.

Julien Hébert comme l'ensemble de la population de Montréal, vit l'euphorie de l'Expo 67. En tant qu'acteur ayant contribué à la réalisation de l'événement et entouré de jeunes gens passionnés comme Albert Leclerc, Ian Bruce, Michel Dallaire et Marcel Girard, il voit un grand avenir pour la discipline qu'il a contribué à faire émerger au Québec. En parallèle au Congrès de l'ICSID (« International Congress of the Societies of Industrial Design ») qui se tient à Montréal au même moment que l'Expo, il y a une exposition des meilleurs projets des étudiants de l'Institut des arts appliqués dans un des pavillons de l'Expo consacré au design. On retrouve par ailleurs des projets de dix-huit écoles réputées pour la qualité de leur enseignement dans le domaine. Les pays représentés sont l'Autriche, la France, le Danemark, la Finlande, la Suède, la Hollande, la Pologne, le Japon, la Grande-Bretagne, les États-Unis et l'Allemagne.

3.26 Une situation économique favorable pour l'émergence du design

Durant la période 1964-1967, la situation économique est également favorable au Québec, en partie grâce à la préparation de l'Expo. L'industrie manufacturière québécoise connaît une certaine croissance dans la première moitié des années 1960. Environ 30% des emplois au Québec se retrouvent dans le secteur manufacturier.¹³³ Il s'effectue une modernisation de la machinerie de transformation et l'on voit apparaître davantage des procédés d'automatisation pour la fabrication. Cette modernisation engendre la

¹³³ Durocher, Linteau, Robert, Picard (1989) « *Histoire du Québec contemporain* », p.478-485.

relocalisation des installations et le démantèlement des vieilles usines situées dans les quartiers industriels anciens. Le chemin de fer et la voie d'eau, autrefois des vecteurs de l'activité industrielle, sont peu à peu remplacés par les nouvelles autoroutes. Cela engendre le déclin de certains quartiers ouvriers et le déploiement des nouvelles agglomérations de banlieues maintenant desservies par les grands axes routiers qui ceignent la ville.

On voit poindre un certain engouement pour le mobilier scandinave dans les maisons de banlieue et un plus grand intérêt des ménages vers la décoration intérieure et le design. Le niveau de vie augmente, la population est jeune et le crédit devient de plus en plus accessible, favorisant la croissance de la consommation et l'accès aux loisirs. La popularité de la motoneige, par exemple, permet à Bombardier de devenir une des premières grandes entreprises manufacturières dirigées par des francophones. En 1966, le designer Anselme Lapointe, diplômé de l'École des beaux-arts de Québec en 1954, devient directeur du groupe de design chez Bombardier et génère un grand nombre de concepts innovateurs dans le domaine des transports. Cette dynamique économique est donc favorable à l'émergence de la discipline du design au Québec et Julien Hébert est conscient que c'est plus que jamais le moment d'en faire la promotion et de développer le domaine. Dès 1964, entouré des acteurs de la première heure, Jacques Guillon et Henry Finkel, Julien Hébert forme le volet québécois de l'Association des designers industriels du Québec, alors appelée l'Association des esthéticiens industriels. L'association se donne pour objectif de faire reconnaître l'expertise de ses membres et de valoriser la discipline. Mais le problème de la formation se pose toujours. Pour Julien Hébert, le Québec ne pourra évoluer en design, si on n'offre pas de formation universitaire spécialisée.

3.27 Plaidoyer pour une formation universitaire en design

Les recommandations de Julien Hébert concernant la mise en place d'une formation universitaire en design seront enfin retenues lors des conclusions de la Commission Rioux sur l'enseignement des arts en 1968. On reconnaît l'importance du domaine et on retient qu'une école de design s'avère nécessaire au Québec à ce stade de son développement. On recommande qu'une école de niveau universitaire soit mise en place, en se rapprochant du monde de la technologie plutôt que de se limiter au milieu de l'art. On constate en effet que la formation du designer à travers le monde s'oriente de plus en plus vers la technique et qu'elle n'est plus centrée sur le domaine des arts. Julien Hébert avait suggéré dans son mémoire une formation multiple, intégrant les arts, les sciences et la culture. Les recommandations de la Commission vont dans ce sens :

« Ainsi certains proposent qu'on éloigne le design de l'enseignement strictement artistique, qu'on le situe dans un climat autonome où éléments scientifiques, artistiques et autres seront combinés en fonction même d'une formation particulière aux designers »¹³⁴.

Dans la mouvance du rapport Parent qui mena à la création de l'Université du Québec et des Collèges d'enseignement général et professionnel (Cégep), la Commission Rioux aura un impact majeur sur tout le domaine de l'enseignement des arts au Québec. Ses travaux ont mené entre autres à l'intégration de l'École des Beaux-arts de Montréal à l'UQAM ainsi que de l'Institut des arts appliqués au Cégep du Vieux Montréal en 1969. Quant à la création d'une formation de niveau supérieur en design, l'Université de Montréal s'y intéresse : elle mandate un spécialiste pour approfondir la question et déterminer le programme

¹³⁴ Marcel Rioux (1968) *Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec*, p. 94.

d'enseignement de façon plus précise. Il s'agit d'un designer industriel Italien, Rino Petrini, qui s'était fait valoir en Australie et aux États-Unis. Petrini fit son enquête dans le petit milieu du design au Québec et a eu l'occasion de rencontrer Julien Hébert pour l'entendre sur son projet d'Institut et sur la formation des designers. Hébert a ainsi pu partager son sentiment d'urgence face à la création d'un diplôme universitaire en design, considérant que le Québec accusait un retard important à ce chapitre.

Dans son rapport présenté en août 1968, Petrini indique :

*« L'auteur en vertu de ses constatations et vu l'intérêt et l'encouragement manifestés par les professionnels, l'industrie, le public en général et le gouvernement, recommande vigoureusement la création d'une École de design industriel à l'intérieur des structures de la Faculté de l'aménagement et ce le plus tôt possible ».*¹³⁵

C'est ainsi que l'École de design industriel de l'Université de Montréal voit le jour en 1969. Près de dix ans après son cri d'alarme, c'est une nouvelle qui ne manque pas de réjouir Julien Hébert.

Au courant de l'année 1967, Hébert se voit confier le mandat de créer l'aménagement du pavillon du Canada à l'exposition d'Osaka prévue en 1970. Il dessine une grande partie des intérieurs, de même que les kiosques d'exposition. Reconnu pour son travail de graphiste, Hébert dessine également un symbole pour le Congrès international du Conseil oecuménique des Églises la même année. En 1968, alors qu'il a cinquante et un an, Hébert se voit médaillé par l'Académie royale des arts du Canada pour l'ensemble de son œuvre. On souligne la qualité de ses réalisations et l'aspect innovateur de sa pratique. Julien Hébert vit un autre événement heureux la même année, alors qu'il se

¹³⁵ Rino Petrini (1968) « *Le design industriel au Québec* », p. 107.

remarie à Alice Guérin-Lafèche, une dame de 36 ans qu'il fréquente depuis quelques années. Divorcée, Alice est mère de deux enfants en bas âge.

3.28 Julien Hébert, Prix de Rome

Un autre prix prestigieux sera remis à Julien Hébert en 1969, alors qu'il est le récipiendaire de la Bourse de l'Institut culturel canadien à Rome, financé par le Conseil des Arts du Canada. Pour Julien Hébert, ce prix a une grande valeur puisqu'il lui permet de faire un séjour de deux ans à Rome, de 1969 à 1971. C'est durant ce séjour que Julien Hébert rédige son « Projet de récupération de travail chez les déshérités », un projet qui vise à créer de l'emploi, grâce au design, dans les régions frappées par le chômage (il en sera question dans un chapitre subséquent). Julien Hébert quitte le Québec avec trois enfants : sa plus jeune fille et les deux filles de sa nouvelle épouse. De son côté, l'autre fille de Julien va étudier le graphisme à Bâle en Suisse, tandis que François et Michel sont en France pour leurs études de doctorat en histoire et en littérature depuis 1966.

Avant de partir pour l'Italie, Julien Hébert dessine le sigle du Collège du Vieux-Montréal qui vient d'être fondé et celui de la Commission de la Capitale nationale. Julien Hébert établit une entente avec son associé Jean-Louis Lalonde afin de réaliser quelques projets à distance, dont le symbole pour l'Association des aéroports de Montréal et l'aménagement de l'aéroport Mirabel (Julien Hébert dessine également le mobilier). Mais il faut souligner qu'aux lendemains de l'Expo, la situation économique se détériore à cause de la crise énergétique qui sévit au début des années 70. Le domaine du design est durement frappé par la réalité, les contrats diminuent et l'activité créée par l'Expo cesse brutalement.

Les firmes de design avaient pourtant bien profité des grands projets des années 60. Par exemple, l'entreprise créée par Jacques Guillon, avait

développé le design des wagons du métro de Montréal en plus de concevoir le symbole graphique et la signalisation. Pour l'Expo, sa firme avait réalisé une partie du mobilier pour Habitat et dessiné le pavillon de « l'Homme et la vie ». Il faudra quelques années avant de voir le carnet de mandats se remplir à nouveau. Mais l'événement aura tout de même eu des retombées importantes. En effet, de nombreux designers et jeunes diplômés de l'Institut des arts appliqués ont eu la chance de développer leur expertise à travers les projets pour l'Expo. Tout comme GSM, l'agence « Design et communications » devint un leader dans le domaine du design d'exposition et a pu développer sa clientèle au niveau international au fil des années. Il faudra cependant attendre les Jeux Olympiques de 1976 pour relancer le secteur.

3.29 Les désillusions du début des années 1970

Pour Julien Hébert, le séjour à Rome au tournant des années 70 marque une période de recul et de réflexion, comme s'il retrouvait son rôle d'artiste, de philosophe et de rêveur. Il tombe sous le charme de la beauté de l'Italie et admire la valeur que la société italienne attribue aux questions esthétiques, tant au niveau des paysages, de l'architecture que du design. Durant ses nombreux voyages et visites de musées, il se laisse imprégner par diverses réflexions.

Il est à ce point heureux là-bas que pendant des mois il tente de trouver un moyen pour prolonger son séjour, sinon pour s'installer définitivement :

« Je ne peux m'enlever de la tête et du cœur le goût de quitter le Canada et celui également fort de m'installer en Italie (...) Le physique de Montréal me dégoûte alors que l'Italie m'enchanté si facilement »¹³⁶.

¹³⁶ Ibid, le 7 mai 1971.

Il semble que Julien Hébert vit une période d'épuisement, comme si ces années de travail acharné à Montréal lui pesaient et qu'il souhaitait soudainement changer de vie et accéder au calme qu'il retrouve en Italie de façon permanente. Peut-être vivait-il également une crise existentielle. Cet homme qui avait depuis des années lutté pour un certain idéal pour le Québec, à travers la pratique et l'enseignement du design, semble soudainement désabusé. Pendant ces années, il constate que la dimension sociale qu'il attribue au design s'étiole, il réagit en particulier à la vue de certaines créations en design, dont les coûts exorbitants imposent un statut élitiste à la discipline :

« L'aspect social, la recherche de l'utile vrai, s'est perdu en route et le design est l'affaire des revues et des « boutiques ». En cela le design a rejoint l'œuvre d'art contemporaine tout orientée vers la galerie, le collectionneur, les spéculateurs et les musées.

Le design, comme l'art, est sur la voie para-sociale. En orbite! Cette prise de tangente me désole. »¹³⁷

Au niveau politique, il n'est guère enthousiaste vis-à-vis de la montée du mouvement indépendantiste du Québec. Même si il a toujours exprimé le désir profond d'affirmer sa culture et de développer la société québécoise, il ne se reconnaît pas dans le mouvement nationaliste, animé par certains acteurs plus radicaux. Le Québec avait connu la crise d'octobre alors qu'il était à Rome et la situation le déprimait. À son retour en juillet 1971, il note :

« Le voyage est fini. Nous sommes rentrés au pays et comme je l'avais prévu, je suis en exil. En vérité cet exil qui commence n'est pas tellement dû au fait que j'ai quitté l'Italie, mais bien plutôt au fait que je ne me sens plus

¹³⁷ Le 1^{er} avril 1971.

partie du Canada ni du Québec. J'ai vraiment cessé de participer au culte d'une nation quel qu'elle soit. Aucune nation ne mérite un culte. Tout me paraît endormi et mort sur ma rue. Il me faudra réapprendre à vivre ».¹³⁸

Le 15 octobre 1971 :

« Il y a deux sortes d'avenir : celui que l'on prépare et celui qui résulte de ce que l'on a préparé. Autrement dit, le faux et le vrai. Tous les avènements économiques, politiques et autres qu'on nous annonce tous les matins, tous les midis et tous les soirs, sont des avènements immédiats à conséquences douteuses et si souvent périlleuses. »

Autrement dit, on sent que sa vision et son idéal social se butte à la réalité de la vie et de la situation politique. À la même époque, il rédige, on le rappelle, un projet ayant pour but d'améliorer le sort des « déshérités » et soumet son mémoire au ministère de l'Industrie et du Commerce. Il persiste dans son action et poursuit son œuvre mais il semble qu'il ne se sente plus très à l'aise face à l'évolution des choses. Il perd en quelque sorte sa naïveté et l'enthousiasme qui l'avait habité dans les années 60.

À son retour d'Italie, il réalise avec Jean-Louis Lalonde un certain nombre de projets, dont le réaménagement des bureaux du Premier ministre Pierre Trudeau, le mobilier de l'aéroport Mirabel, une médaille pour le Mouvement national des Québécois et fait une étude pour un musée commémoratif pour le Congrès juif du Canada à Montréal. Il séjourne à nouveau en Europe en 1974 grâce à une bourse du Conseil des arts du Canada. Il est appelé à voyager en Allemagne et en Scandinavie, où il visite un certain nombre d'Écoles de design. Lors de son séjour à Oslo en septembre 74, Hébert poursuit dans la même veine sa réflexion sur l'évolution du design:

¹³⁸ Ibid, le 4 juillet 1971.

« Faillite du design peut-être qui a merveilleusement remplacé les objets hideux de l'industrie passée, mais qui a enlevé aussi la possibilité de faire les choses soi-même, qui a fait disparaître l'art populaire à tout jamais. L'industrie avait porté un coup dur à cet art populaire, mais le design, avec des intentions pieuses, vient de l'achever.

(...) Le design m'effraie quand je le vois réussi, généralisé, popularisé, institutionnalisé et obligatoire. Il apparaît alors à l'inverse de l'art populaire. Il n'est donc pas étonnant de voir celui-ci disparaître là où celui-là s'installe »¹³⁹.

On voit ici se préciser sa vision ambiguë quant au statut du design versus celui de l'artisanat qu'il affectionne. Il ajoutera plus tard :

« Je voudrais faire apparaître l'artisanat là où il n'y en a pas; faire apparaître le design dans l'artisanat là où il n'est pas, et l'industrie résultant du design, ce qu'elle n'est pas. »¹⁴⁰

3.30 Un retour à l'enseignement

Après avoir fait de nombreuses démarches auprès du Directeur André Jarry, Julien Hébert reprend avec joie ses activités d'enseignement à l'École de design industriel de l'Université de Montréal en 1977. Il se plaît à proposer des projets qui invitent les étudiants à penser de façon globale et à repenser l'ensemble des choses dans la société. En 1978, il travaille avec son associé Jean-Louis Lalonde sur une murale au Métro Place Saint-Henri (comme on l'a évoqué plus tôt) et fait partie de l'équipe gagnante du concours pour la construction du Palais des congrès de Montréal. Il est membre du comité consultatif pour le programme des œuvres d'art du ministère des Travaux

¹³⁹ Journal personnel, le 5 septembre 1974.

¹⁴⁰ Ibid, le 6 janvier 1978.

publics à Ottawa. La même année, on le nomme « Fellow » de l'Association des designers industriels du Québec.

3.31 Le prix Borduas : la reconnaissance du design

En 1979, à sa grande surprise, Julien Hébert reçoit le Prix Borduas, la plus haute distinction dans le domaine des arts visuels au Québec. Ce prix a une valeur importante pour Julien Hébert qui a 62 ans. C'est le signe que l'on reconnaît enfin le design au même titre que celui des beaux-arts. Il est en effet le premier designer à remporter un tel prix.

« Je ne m'attendais pas du tout à ce que le prix Borduas soit remis à un designer. Il m'a fait plaisir de constater que ce que je voulais depuis des années s'accomplisse ainsi. Le design est enfin reconnu comme l'un des beaux-arts puisque l'on accepte de donner un prix « artistique » à un designer. Ainsi, le design cesse d'être une sorte de technique pour fond d'usine pour devenir l'un des beaux-arts. Je n'ai jamais pu concevoir le design autrement qu'en tant qu'architecture de l'objet ». (...) Qui dit architecture dit beaux-arts. Je ne vois pas pourquoi l'architecture de l'objet serait moins des beaux-arts que la conception du cadre bâti ».¹⁴¹

Il profite de la tribune médiatique que lui offre cette reconnaissance pour affirmer les valeurs qu'il a toujours attribué au design, son lien avec l'artisanat par exemple. Mais il se désole de voir qu'il se fait toujours peu de design au Québec :

« Chez nous, estime Julien Hébert, il n'y a pas si longtemps, on en était à la production artisanale. Surtout par le truchement des multinationales

¹⁴¹ Tiré d'un article du journal *Le Devoir*, « Julien Hébert, le design, architecture de l'objet », le 20 octobre 1979.

américaines, nous sommes passés à la production industrielle. Avec l'artisanat, une interrelation existait entre le produit de l'artisan et sa réception par l'utilisateur. Au Québec, le design industriel est importé. Le design québécois reste un secteur très limité de ce qui se produit et surtout de ce qui se consomme. Si une influence culturelle des objets sur l'homme existe, dans notre cas, cette influence est étrangère. Elle nous arrive d'ailleurs »¹⁴².

Encore une fois, le modèle scandinave est évoqué par Julien Hébert, ces peuples nordiques qui selon lui avaient su mieux réussir la transition entre l'artisanat et le design industriel :

« Les Scandinaves, par exemple, sont passés sans heurts d'une production artisanale très riche à une petite industrie et à une moyenne industrie et même à une grande industrie. Mais là, c'est surtout la petite et moyenne industrie qui est intéressante en terme de design. Cette échelle permet de contrôler une qualité, de ne pas être soumis à des exigences extérieures à eux-mêmes. Ainsi, les Finlandais font des verres à leur manière. Pour eux. Ils les imposent. En produisant pour eux-mêmes. On ne peut pas commencer quelque part par une production internationale. Cela n'existe pas. Si on prend l'attitude d'être nous-même, de vouloir produire quelque chose qui ait du sens, donc un bon design, je pense que l'on peut avoir à la façon des Scandinaves une petite industrie et une moyenne industrie florissante au Québec ».¹⁴³

Hébert rappelle que l'artisanat au Québec était auparavant d'une grande qualité et d'une grande valeur, mais que ce savoir-faire s'est perdu. Il ne s'est pas intégré au design comme il aurait pu le faire :

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid.

*« Nous avons été écrasé par la production industrielle. Comme en Scandinavie nous aurions pu peut-être passer directement de nos beaux meubles anciens à de beaux meubles produits en série. Cela ne s'est pas fait. Il n'y a pas de doute qu'il serait toutefois possible ici de faire renaître un artisanat qui débouche sur le design et sur une petite et moyenne entreprise ».*¹⁴⁴

Le designer précise ainsi sa vision du design moderne, il encourage la création d'un lien de continuité entre les domaines de l'artisanat et du design. Pour lui, le designer producteur est un modèle à suivre :

*« On peut concevoir un produit sans mépris pour l'industrie mais aussi sans mépris pour toute forme artisanale. Cela peut amener à concevoir un produit, le fabriquer et, le succès aidant, s'outiller comme une usine pour un plus grand tirage. Il n'y a pas de ligne tracée au couteau entre l'artisanat, la petite industrie et la grande ».*¹⁴⁵

L'exemple de Joseph-Armand Bombardier figure bien sûr comme le parfait exemple de ce modèle. Malgré ces recommandations, Hébert est conscient qu'une des grandes difficultés au Québec demeure qu'une bonne partie des industries soit contrôlée ailleurs et que le design arrive ici tout fait d'avance. Il est encouragé cependant de voir qu'un bon nombre de ses étudiants est attiré par le modèle d'artisan designer. Malgré la prolifération de sa carrière de designer, c'est d'ailleurs de son rôle d'enseignant qu'il demeure le plus fier. Il ne manque pas de préciser que s'il tenait à avoir une pratique active, c'était surtout pour être un bon enseignant. Il dira plus tard, alors qu'il a 73 ans, en 1990 :

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Ibid.

*« Je produisais de temps à autre des choses pour l'industrie parce que ces expériences enrichissaient mon enseignement. J'étais un créateur pour pouvoir enseigner. Mais je me considérais avant tout un créateur de designers ».*¹⁴⁶

D'ailleurs, en fin de carrière, il se montrait optimiste quant au potentiel des jeunes designers :

*« Je pense que le Québécois peut être le plus doué pour le design. Il n'a peut-être pas la fantaisie de l'Italien mais il est vraiment doué. Mes étudiants me le prouvent tous les jours. Ils sont d'une habileté étonnante. Contrairement à ce qui se passe ailleurs nous n'avons même pas besoin de donner des cours de maquette. Tout le monde sait faire des maquettes chez nous. Seulement, nous n'avons pas eu la chance de dessiner des autos, des téléphones ou des pipes. Mais je peux vous assurer que le défi passionne mes étudiants ».*¹⁴⁷

Mais il ne manque pas de rappeler que le design en est toujours à sa préhistoire. Pour lui, il reste encore énormément de travail à faire pour que le design des objets quotidiens soit de meilleure facture. Il cite la médiocrité des produits que l'on retrouve toujours dans les grandes chaînes ou les quincailleries. Il se montre également cynique face à la société de consommation effrénée et la mentalité du jetable :

« Julien Hébert, cet apôtre de l'utile joint à l'agréable, en vient ainsi à parler de notre société du prêt-à-jeter et du prêt-à-briser. C'est sans perdre le sourire qu'il me dit que notre civilisation, qui ne veut pas que les choses durent, est une civilisation désespérée. « C'est comme si on se disait que cela ne sert

¹⁴⁶ Article de *La Presse*, « Julien Hébert, l'un des pères du design québécois », le 15 mars 1990.

¹⁴⁷ Article de *La Presse*, « Julien Hébert ou l'architecture de l'objet », le 20 octobre 1979.

*à rien de faire du beau et du solide, puisque de toute façon, tout fondra un de ces quatre matins dans la fournaise atomique », laisse-t-il tombé un peu cyniquement ».*¹⁴⁸

3.32 Le désarroi face au postmodernisme

Lorsqu'on l'interroge en fin de carrière sur l'évolution et l'avenir du design, il avoue éprouver un sentiment de désarroi :

*« Dans les années 50 je savais ce qu'il fallait faire pour répondre aux attentes des années 70. C'est cela que j'ai transmis dans mon enseignement. Mais aujourd'hui il y a trop de modes. Je suis resté fidèle au Bauhaus qui avait établi que la forme devait venir de la fonction, qu'il fallait bannir tout décor inutile, concevoir des choses simples. Alors je ne me reconnais pas du tout dans l'école de Memphis. Je suis blessé par le retour aux tons pastel, à ce design trop mou ».*¹⁴⁹

Hébert fait bien sûr référence au mouvement milanais « Memphis », initié par Ettore Sottsass¹⁵⁰. Remettant en cause les principes du fonctionnalisme, les designers du groupe Memphis ont créé des meubles et des objets au design baroque, empruntant des motifs multicolores et des formes plutôt absurdes. Ces derniers, considérés comme faisant partie du mouvement postmoderne, rejetaient les critères dogmatiques du Bauhaus et proposaient des créations plus libres, affranchies des principes selon lesquels seule la fonction doit déterminer la forme des objets. Dans les années 80, ce mouvement a engendré un certain engouement auprès des étudiants dans les écoles de design, ce qui ne manquait pas de choquer bon

¹⁴⁸ Article du journal *Le Soleil*, « Julien Hébert, prix Borduas », le 17 novembre 1979.

¹⁴⁹ Article de *La Presse*, « Julien Hébert, l'un des pères du design québécois », le 15 mars 1990.

¹⁵⁰ Voir Branzi (1984) *Le design italien*.

nombre d'enseignants qui, comme Julien Hébert, demeuraient fidèles à la pensée moderniste du Bauhaus.

3.33 Le design : un domaine qui prend sa place

Au cours des années 80, le design prenait ainsi une certaine tangente qui ne correspondait plus tout à fait à la vision de Julien Hébert, mais la situation avait bien évolué depuis son incursion dans le milieu à partir des années 50. Il y avait un certain bassin d'étudiants à Montréal qui assuraient une masse critique pour le développement de la profession. En effet, différents programmes de design industriel et de design graphique avaient vu le jour au cours des années 70, à l'Université Concordia et à l'UQAM notamment. Au niveau de la formation technique, on ouvrit également des programmes de design au Collège du Vieux-Montréal, au Collège Ahuntsic, au Collège Dawson et au Collège de Ste-Foy. Par ailleurs, les nouvelles technologies informatisées prenaient de plus en plus d'importance, annonçant une révolution au niveau des pratiques et des outils (pensons à la modélisation assistée par ordinateur par exemple).

Des firmes de design étaient maintenant bien implantées et l'Association des designers industriels du Québec comptait un nombre respectables de membres. De plus en plus d'industriels étaient sensibilisés au design et l'on voyait un nombre grandissant d'entreprises tenter de se démarquer par le design de ses produits, que l'on pense au Groupe Lacasse et Artopex dans le mobilier de bureau, à l'entreprise Pélican ou aux produits récréatifs Bombardier. Par ailleurs, les anciens élèves de Julien Hébert faisaient de plus en plus leur marque, que ce soit Michel Dallaire à Montréal ou Albert Leclerc chez Olivetti à Milan. À l'approche du terme de sa carrière, Julien Hébert constatait que le domaine du design industriel avait acquis un certain statut. Même s'il restait encore bien du chemin à faire, cette profession qu'il avait grandement contribué à fonder quittait son stade d'émergence pour

entrer dans un stade de développement, comme un arbre qui commence à se déployer pour former de nouvelles branches, après avoir bien fixé ses racines dans le sol.

Impliqué dans l'enseignement jusqu'au milieu des années 80, Julien Hébert est nommé membre du Conseil des arts du Canada pour un mandat de trois ans, de 1981 à 1984. Il est par ailleurs nommé Directeur de la fondation Jean-Paul Riopelle. En 1983, il est nommé « Designer émérite » de l'Association des designers industriels du Québec et Membre à vie de la Société des décorateurs-ensembliers.

Hébert est resté actif tout au long de sa retraite, en solitaire toutefois puisqu'il perd sa deuxième épouse en 1986. Il se passionne pour le nombre d'or et pour les travaux de géométrie. Son fils François remémore les activités de Julien :

« Au début des années quatre-vingt, les derniers travaux de mon père ont porté sur le nombre d'or. Il s'enfermait tous les jours dans son bureau, durant des heures et des heures, et il faisait des mystérieux tracés noirs et rouges sur ses feuilles carreauteses.

Il réfléchissait sur la corde à nœuds des Égyptiens, sur le triangle de Pythagore, lisait le « Timée » de Platon, étudiait les cathédrales, feuilletait Luca Pacioli, revenait à Léonard de Vinci, jouait avec la série des nombres dite de Fibonacci, aux étonnantes propriétés (1[1+1=], 2[2+1=], 3[3+2], 5[5+3=], 8[8+5=], 13[13+8=], 21[21+13=]...), s'intéressait aux insectes de Maeterlinck, à la spirale des coquillages, aux motifs de la carapace des « Sand Dollars », lisait et relisait « Eupalinos » et les « Cahiers » de Valéry, le « Journal » de Jules Renard, et les lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo...

Que cherchait-il exactement et a-t-il trouvé quelque chose? »¹⁵¹

Julien Hébert fait un retour à l'essence des choses, tente de comprendre les principes fondateurs des mathématiques, des proportions, de l'organisation de la nature. C'est l'origine des phénomènes qui le passionne, d'où son intérêt pour l'origine du design, soit l'artisanat, et l'évolution de l'artisanat vers l'industrie.

« Il aurait aimé faire le lien entre les théories des bâtisseurs de pyramides, de colonnades et de cathédrales, et le travail sur le terrain : connaître le geste, prendre dans sa main l'outil de base. D'où son intérêt pour la corde à douze nœuds des premiers constructeurs connus, sorte de règle, flexible comme un serpent, grâce à laquelle ceux-ci pouvaient faire de savants calculs proportionnels (...) fondant tous leurs calculs sur des rapports algébriques ou géométriques avec cet étalon, toute mesure étant proportion, c'est-à-dire multiple ou fraction (nécessaire) d'une unité (aléatoire), autrement dit l'harmonie ».¹⁵²

C'est peut-être effectivement cette idée d'harmonie que Julien Hébert recherchait. Harmonie esthétique, mais aussi harmonie entre les arts nobles et les arts appliqués, harmonie entre l'artisanat et le design. C'est peut-être également un malaise que Julien Hébert exprimait. Dans l'émergence de la culture du design, celle de l'ère industrielle et de la production en série des objets ayant remplacé l'ancienne, celle de l'artisanat, il estimait qu'on avait peut-être omis de conserver les traces, la mémoire, le geste de l'homme qui lui donnait toutes ses qualités. Comment peut-on concilier les deux et faire du design un artisanat moderne, tel que Julien Hébert l'envisageait?

¹⁵¹ François Hébert (1996), *Revue Liberté*, #223, Volume 37, numéro 1, Février 1996, p.32.

¹⁵² *Ibid*, p. 33.

Après avoir été reconnu comme un pionnier à la suite de ses efforts soutenus pour faire reconnaître la discipline du design, Julien Hébert, le « père du design au Québec » s'éteint en 1994, à l'âge de 77 ans.

1.34 Conclusion

Cette présentation aura donné un aperçu de l'importance du rôle de Julien Hébert en ce qui concerne l'émergence du design industriel au Québec. Il faut comprendre que Julien Hébert a fait oeuvre de pionnier dans un pays où la notion du design était pour ainsi dire inexistante, tant du point de vue pratique que théorique. Celui-ci n'est pas le seul acteur impliqué dans la fondation de la discipline. On l'a évoqué, on retrouve à ses côtés des designers importants qui peuvent également être considérés comme des pionniers, tels Henry Finkel, Jacques Guillon ou Norman Slater, tous trois diplômés de l'Université McGill en architecture. Toutefois, ces architectes ayant orienté leur carrière vers le design à la même époque que Julien Hébert, malgré une pratique parfois plus prolifique et leur implication au sein des associations professionnelles en design, n'ont pas eu un impact aussi marquant que ce dernier en ce qui concerne la fondation de la discipline du design industriel.

En effet, au-delà de la pratique professionnelle, c'est à travers son rayonnement, ses prix, ses articles et surtout son implication dans l'enseignement et ses efforts pour mettre en place une formation universitaire en design qu'Hébert a permis à ses idées théoriques d'être diffusées, ce qui a contribué à influencer les jeunes générations. Nous avons vu en effet qu'il a su tirer profit des conditions technologiques, politico-économiques et culturelles permettant la mise en place de cette nouvelle discipline au Québec. Les chapitres suivants nous permettront de mieux comprendre la vision du design qu'il a cherchée à promouvoir à travers les dimensions éthique, socioculturelle, esthétique et pédagogique.

TROISIÈME PARTIE : Étude des dimensions liées au design

Chapitre 4 – La dimension éthique

Design et éthique: la vision idéaliste de Julien Hébert

4.1 Introduction

Nous l'avons évoqué plus tôt, Julien Hébert a eu maintes fois l'occasion de décrire sa vision du design au cours de sa carrière. Comme le design était une discipline très peu connue à son époque, il prenait chaque opportunité qu'il avait – conférence, présentation, entrevue, séminaire – pour décrire le domaine et pour mettre en lumière son opinion quant au rôle que devraient jouer les designers dans la société. Dans le chapitre qui suit, il s'agira d'approfondir le point de vue de Julien Hébert sur les questions éthiques, en faisant référence aux textes qu'il a écrits et aux discours qu'il a eu l'occasion de prononcer, de 1960 à 1989.

“Moholy-Nagy disait que le design n'est pas une profession mais une attitude.

« Le design est une attitude face à l'oeuvre à faire qu'il s'agisse de grands ensembles ou de simples objets usuels. (. . .) La responsabilité du designer se situe non seulement au niveau du produit, mais aussi dans le contexte social, économique et culturel de notre société actuelle.”¹

C'est avec ces mots à l'esprit qu'il faut aborder deux initiatives chères à Julien Hébert: le projet d'un institut de design à Montréal, proposé en 1961, de même que le projet de réinsertion sociale, élaboré au début des années soixante-dix. Dans le premier, le design est à la base du

¹ Texte de Julien Hébert intitulé “Le designer d'intérieur”, 28 février 1978

développement culturel et économique de la société québécoise. Dans le second, le design est à la source d'enjeux sociaux et devient un outil permettant aux laissés pour compte de reprendre un rôle actif au sein de la communauté. L'étude de ces deux propositions permet d'approfondir la vision de Julien Hébert quant aux responsabilités associées au design.

4.2 Le projet d'un institut de design à Montréal

Dans le préambule de son projet, Hébert parle de la situation du Québec et de l'état pitoyable de la production industrielle de la province, résultant *« pour une large part de l'absence d'identité et de qualité de nos produits:*

« Copiés sur des modèles étrangers, ces produits sont désuets avant même d'être offerts en vente; créés à l'étranger et pour l'étranger, ils ne reflètent en rien notre habileté et nos goûts; dessinés pour une production qui n'est pas la nôtre, ils ne peuvent être produits dans nos usines à un prix de concurrence (...)

Hébert souligne par ailleurs le manque d'initiative des Québécois concernant la transformation des ressources naturelles vers la production de biens manufacturés :

« Un inventaire sommaire de nos ressources naturelles fait l'envie du monde; l'habileté et l'audace des Québécois ne font pas de doute. Pourtant nos matières premières sont exportées et nous reviennent fabriquées. Il y a là comme une démission massive du peuple québécois. Il vit chichement de ses richesses naturelles au milieu de choses modelées à l'étranger, selon un mode de vie qui n'est pas le sien.

« La plupart de nos industries secondaires se contentent d'imiter plus ou moins bien un produit étranger »².

Hébert fait la promotion de la société québécoise comme ayant le potentiel de devenir une force tangible au niveau international, en ce qui concerne la qualité des produits qu'elle peut développer. La résonance de ces écrits, pris dans le contexte de 1961, est toute particulière. Indéniablement, la vision de Julien Hébert est au coeur de la dynamique de transformation et d'évolution sociale de l'époque. Dans ce texte, il exprime une foi profonde dans la société québécoise. Cette foi s'arrime d'emblée avec le célèbre slogan "*maîtres chez-nous*" lancé par le gouvernement Lesage et s'inscrit de plain-pied au sein des réformes sociales, culturelles et économiques amorcées au courant des années 60. Lui qui avait étudié dans un milieu d'avant garde à Paris, rencontré les acteurs les plus influents du moment et voyagé à travers l'Europe, souhaitait ardemment voir le Québec s'affirmer dans sa production industrielle et développer des produits originaux qui seraient le reflet de sa culture propre.

Il est intéressant de faire des liens entre ce discours et celui d'Herman Muthesius, alors que ce dernier travaillait à la mise sur pied du *Werkbund* suite de son séjour en Angleterre³. Il apparaît que ce soit également le même type de constat d'urgence qui a motivé les membres de l'*Association des arts et industries* de Chicago à se tourner vers le design pour promouvoir la création industrielle au sein de sa production⁴. Enfin, suite à la Deuxième Guerre mondiale, le *Jetto* a été fondé au Japon pour stimuler le design pour des raisons semblables⁵.

² *Ibid*, p.4

³ De Noblet (1988) Design.

⁴ A. Findeli (1995) Le Bauhaus de Chicago.

⁵ De Noblet (1988) *op.cit.*

Pour Hébert, cette volonté d'émancipation culturelle (à travers le design) et économique (à travers le développement de l'industrie secondaire de transformation) ne s'envisageait pas en vase clos ou dans un esprit refermé sur lui-même:

« Le Québec a tout spécialement besoin d'être exposé aux arts et aux sciences du monde extérieur; il a tout avantage à être perméable aux grandes traditions internationales surtout en ce qui concerne l'esthétique industrielle. »⁶

Par ailleurs, il comptait sur l'attrait de Montréal, *« devenu par son site géographique à l'âge de l'avion un carrefour du monde »*, afin d'attirer les designers et pédagogues les plus compétents à l'institut.

4.3 La structure projetée de l'Institut

4.3.1 La formation des designers

Hébert tenait à une formation rigoureuse, de haut niveau, afin de voir le designer accéder au même statut que l'ingénieur, l'architecte, le chimiste et tout autre professionnel avec qui il serait appelé à collaborer. L'auteur insiste dans son mémoire sur le fait qu'il faille éviter à tout prix de se limiter à un simple cours d'initiation:

« Produire des designers peu ou mal formés serait une erreur grave en ce moment et il faut à tout prix écarter la formule du compromis inspirée par une fausse prudence qui consisterait à créer un simple cours d'initiation à l'esthétique industrielle dans une école d'art, d'architecture ou de génie.

⁶ *Ibid*, p.10

Un tel cours d'initiation ne ferait que tromper tout le monde en commençant par les étudiants eux-mêmes.

« Il nous faut de toute urgence des designers qualifiés, des hommes mûrs (sic), capables de faire face aux conditions locales selon une pratique professionnelle égale, sinon supérieure, à celle des designers américains ou européens. »⁷

Il souhaitait attirer des professeurs qualifiés d'Europe et d'Amérique puisqu'il jugeait qu'il n'y avait, ni au Québec, ni au Canada, des professeurs capables d'assurer une formation professionnelle complète en design. On dénote un sentiment d'urgence dans les écrits de Julien Hébert, il sentait manifestement le retard à combler par rapport aux pays qu'il avait visités:

« Il nous faut immédiatement une école professionnelle de grande classe et il faut former immédiatement des professionnels de premier ordre. Pour parer à cette urgence et à cette difficulté, il me semble évident que la formation du designer doit commencer au niveau post-universitaire ».⁸

Pour accélérer les choses, l'auteur envisageait effectivement de mettre sur pied une formation intensive de deux ans, du niveau de la maîtrise, où les candidats seraient recrutés parmi les diplômés des écoles de génie, d'architecture ou d'autres écoles de même niveau. L'enseignement serait assuré par une équipe permanente de deux ou trois professeurs (dont implicitement il ferait partie) alors qu'une grande part des ateliers et séminaires serait dirigée par des professeurs et designers de réputation internationale, invités à passer quelques semaines à l'Institut. Par ailleurs, en créant ce cours post-universitaire, Hébert prévoyait également former des professeurs habilités à enseigner le design au sein d'un

⁷ *Ibid*, p.8

⁸ *Ibid*, p.9

département universitaire de design au premier cycle, qui n'existait toujours pas au début des années 60 (il faut attendre presque dix ans avant qu'une formation en design industriel ne voie le jour à l'Université de Montréal en 1969):

« Ce cours universitaire est urgent et devrait retenir immédiatement l'attention des autorités. »⁹

En ce qui concerne les projets réalisés par les étudiants, Hébert exprime une vision pragmatique, liée à son sentiment d'urgence. En effet, il tenait à éviter que ceux-ci soient de simples exercices académiques et prônait plutôt des travaux concrets répondant à des besoins précis de l'Industrie du Québec. Quant à la formation offerte, celle-ci serait gratuite, de plus, les étudiants devaient pouvoir bénéficier de bourses généreuses pour se loger, en particulier ceux provenant de l'extérieur de Montréal.

Il anticipe d'admettre une vingtaine d'étudiants au début et d'échelonner l'année scolaire sur cinquante-deux semaines pour utiliser pleinement les services de l'Institut et accélérer la formation des étudiants.

4.3.2 La promotion de l'esthétique industrielle

Le deuxième volet de l'Institut devait être voué à la promotion du design de qualité. Il voulait qu'on mette en valeur l'originalité et l'aspect fonctionnel du produit créé par les designers Québécois et fabriqué avec soin par l'industrie de la province. Il tenait à ce que les produits exposés répondent aux besoins locaux et qu'on en fasse la promotion dans la province et au niveau international. Hébert avait horreur de voir l'industrie québécoise imitant ou copiant banalement des modèles étrangers. Il faisait

⁹ *Ibid*, p.10

la promotion d'un type de design distinctif et adapté aux besoins de notre propre marché:

« Le consommateur doit être informé, il doit être aussi tenté par le produit de qualité et être fier des produits dessinés et fabriqués dans le Québec »¹⁰

Dans sa proposition, Hébert planifiait la mise sur pied d'un centre d'exposition des produits de qualité conçus et fabriqués au Québec. Il s'inspirait des centres de promotion du design qu'il avait étudiés et visités. Cinq modèles sont cités et analysés dans son texte: 1- le *Design Centre* à Londres (inauguré en 1956), 2- Le *Svensk Form Design Centre* à Stockholm, 3- Le *Byggecentrum* à Copenhague (ouvert en 1960) 4- *Den Permanente* également à Copenhague, (un centre d'exposition permanent des arts décoratifs fondé en 1931) et 5- le *Japan Design House* (mis sur pied en 1960, faisant partie du *JETRO*, le *Japan External Trade Organisation*).

Hébert voulait faire la synthèse des meilleures stratégies nationales de promotion du design. Il cite le Japon en exemple d'une manière qui étonne aujourd'hui, mais qui montre à quel point il était conscient, bien avant l'heure, de l'importance de mettre en place une structure de design visant la qualité :

« Le Japon, copieur traditionnel et producteur à peu de frais à cause d'une main-d'oeuvre mal payée, recherche par tous les moyens possibles à relever le niveau de sa production et tend vers la qualité ».

¹⁰*Ibid*, p. 13

Il ne manque également pas d'indiquer que « *plus de soixante designers japonais étudient présentement le design aux frais de l'état dans différents pays* ». ¹¹

À l'instar des centres visités, "l'Institut de design" - "l'ID", c'est ainsi qu'il voulait le nommer pour ses consonances phonétiques¹² - devait se concentrer sur la promotion du design local:

*« Seuls les produits du Québec seront exposés au Centre, à moins qu'il soit jugé avantageux de faire certains échanges d'expositions avec l'étranger ou le National Design Council à Ottawa. Cette formule restrictive est en vigueur à Londres, Copenhague et Stockholm et me paraît nettement justifiable et dans l'intérêt de l'industrie du Québec »*¹³.

Encore une fois, il est intéressant de noter que Julien Hébert parle du Québec comme d'un état et se concentre strictement sur les besoins de l'industrie québécoise, sans faire mention de la situation au Canada. Rappelons toutefois que le rapport est destiné au gouvernement provincial, ce qui justifie le niveau de son intervention.

En plus de ce centre d'exposition (l'idée d'un musée, "ce cimetière d'oeuvre d'art" tel qu'il l'écrit lui-même, répugne à Julien Hébert), il envisage plutôt un espace ouvert, vivant, dynamique. D'autre part, ce dernier prévoyait que l'Institut aurait un centre de documentation et ferait la publication d'une revue bilingue sur le design. Des conférences et séminaires seraient organisés régulièrement. Par ailleurs, il envisageait la mise sur pied d'une association professionnelle de designers susceptibles

¹¹ *Ibid*, p.32

¹² Encore une fois, Julien Hébert se montre précurseur : aujourd'hui, il existe une revue américaine de design nommée "ID". De son côté, l'idée d'un « Institut de design » à Montréal a finalement fait son chemin, mais presque quarante ans plus tard, puisque ce centre de promotion fut fondé en 1996.

¹³ *Ibid*, p.17

de collaborer au renouveau des arts industriels du Québec (rappelons qu'il fera partie des fondateurs du volet québécois de l'Association des designers industriels du Canada en 1964) . Hébert prévoyait également que l'Institut ferait la promotion du design québécois à l'étranger, en favorisant l'exportation des produits au niveau international.

En somme, l'Institut aurait été un centre actif de formation et de promotion du design, octroyant des subventions de recherches, publiant des ouvrages, décernant des prix et organisant des concours afin de faire accéder le Québec à des standards de qualité internationale dans le domaine de la création industrielle.

Le projet, déposé en décembre 1961, n'aura pourtant pas de suite, malgré les efforts et la volonté de Julien Hébert. Le ministère de l'Industrie et du Commerce du Québec ne s'est pas montré disposé à l'époque, à créer une telle structure, insensible aux arguments d'Hébert. Il est clair que le gouvernement du Québec ne montrait pas un grand intérêt pour la promotion du design. Cette attitude n'a pu que contribuer à retarder l'évolution du Québec en ce qui a trait à l'émergence du design au sein de l'industrie de transformation secondaire.

Malgré le fait que le gouvernement fédéral ait été plus favorable à la « cause », pour Hébert, le Québec et le Canada n'accordaient certes pas la place que le design aurait méritée. Se contentant d'une économie basée sur l'exportation de ressources naturelles, le pays allait se limiter à consommer des produits conçus et fabriqués à l'étranger.

D'ailleurs, cette situation n'évolue guère au fil des ans. En 1974, Sonja Bata, directrice du *National Design Council* à Ottawa, écrivait dans son rapport annuel:

“Although we are capable of excellent design in Canada, our potential is not being fully realized. The vital and changing role of design and its impact on our society and economy are generally not appreciated. To a greater degree than would be considered normal for an industrialized country, Canada depends upon foreign sources for design. This detracts from our quality of life and inhibits technological, industrial and trade developments”.¹⁴

4.4 Le “Projet de récupération de travail chez les déshérités”

En 1971, Julien Hébert rédige un projet qu’il soumet au Ministre de l’Industrie et du Commerce fédéral, M. Jean-Luc Pépin. Ce projet proposait de “réintroduire” les gens désœuvrés et isolés au sein du marché du travail:

*“Il s’agit de récupérer pour le monde du travail des personnes qui désespèrent d’y participer. Ces personnes sont les déshérités que la société technologique n’absorbe pas et qui, par leur faute ou non, ne participent pas à l’abondance de notre société.”*¹⁵

Dans son texte, Hébert fait l’apologie du colon venu s’établir en Amérique, assumant son sort et sa destinée en toute liberté. Autonomes et débrouillards, l’auteur rappelle que les arrivants défrichaient et ensemençaient leurs terres, construisaient leurs maisons et se vêtissaient avec leurs propres moyens. Ils n’avaient rien à attendre d’un gouvernement et bâtissaient eux-mêmes leurs églises et leurs écoles. Hébert vante leur persévérance et la qualité de leurs entreprises et s’étonne “*par tant d’industrie*”.

¹⁴ Rapport annuel 1974-1975, *National Design Council*, Ottawa, p.3

¹⁵ Hébert, Julien (1971) *Projet de récupération de travail chez les déshérités*. Document soumis au Ministre de l’Industrie et du Commerce fédéral le 15 février 1971.

Toutefois, Julien Hébert avance qu'à mesure que les techniques ont évolué et sont devenues accessibles, l'esprit d'initiative et la volonté d'entreprendre se sont dissipés auprès de la population moins favorisée:

« Tout se passe comme si la technologie dépassait l'homme simple et l'abandonnait, sans foi ni courage, à l'arrière d'un progrès qui fait miroiter à ses yeux un mode de vie splendide mais de moins en moins accessible. Travaux et entreprises semblent nécessiter tellement de connaissances scientifiques, de qualifications administratives, d'investissements et de manipulations légales et financières, qu'un brave homme (sic) doit d'avance s'avouer incapable et vaincu. L'emploi lui viendra de l'initiative des autres et sans emploi, l'argent viendra des sources de l'état.

« Comment redonner à l'homme la confiance en sa propre initiative ? Comment le remettre au point initial de l'entreprise et lui donner une force d'inertie suffisante ? Comment redonner aux déshérités sans ressources, sans équipement, sans marchés, le sens et le goût de l'entreprise ?

L'objet du présent projet est de susciter une industrie à la mesure des déshérités: une mini-industrie. »¹⁶

Hébert propose la mise sur pied d'une entreprise, à échelle réduite, de production d'objets simples qui nécessite peu de matériaux et seulement quelques outils ordinaires. Il voit cette "mini-industrie" comme le commencement de la petite industrie et de la grande; comme le point de départ de l'homme entreprenant qui, même sans ressources, veut produire à l'aide de ses dix doigts et de sa bonne volonté. Hébert se défend toutefois de suggérer un travail de type artisanal:

¹⁶ *Ibid*, p.3

*« Mini-industrie ne veut pas dire artisanat. L'artisanat, au sens où on l'entend au Canada, se situe, d'une façon obstinée, en marge de l'industrie et encourage le "fait main" et le style "grand-mère". Cette conception vieillotte et sentimentale de l'artisanat a distraité presque tous les artisans de leur mission de créateurs et d'industriels engagés dans la société contemporaine ».*¹⁷

Encore une fois, Hébert a une vision tournée vers l'avenir. Il présente "l'industrie" comme quelque chose de noble, une structure moderne, inscrite dans le présent et le futur, dont le design forme l'assise et la fondation. En effet, lorsqu'il mentionne dans son journal l'entreprise Bombardier par exemple, il précise qu'à la base de cette compagnie, il y a une idée, un design, développé par un homme entrepreneur (il fait bien sûr référence à l'oeuvre de Joseph-Armand Bombardier, l'inventeur de "l'autoneige"). Pour Hébert, comme nous l'avons déjà évoqué, c'est l'exemple parfait d'une démarche inscrite au sein d'un environnement physique et culturel donné, où fleurit l'ingéniosité et la créativité. En suggérant l'idée d'une mini-industrie, Hébert veut recréer, avec des moyens modestes, la fierté d'accomplir un produit utile et de qualité, répondant à des besoins fondés:

*« L'objet du présent projet est avant tout de faire produire, de plonger l'homme inoccupé dans une entreprise, si limitée soit-elle, afin qu'il sorte de son oisiveté, qu'il se sente engagé dans une entreprise personnelle et qu'il retrouve la dignité du travail. »*¹⁸

Hébert suggérait qu'il y ait plusieurs équipes de designers impliqués dans ce projet, afin qu'ils conçoivent différents modèles à produire. Il propose la formation d'une équipe volante de jeunes designers capables de faire la promotion du programme dans des régions déterminées et

¹⁷ Ibid, p.4

¹⁸ Ibid, p.5

encourageant la production de modèles liés aux besoins locaux. Toutefois, ceux-ci ne seraient que la bougie d'allumage, une fois la mini-industrie rôdée, les travailleurs en place seraient encouragés à prendre des initiatives et à proposer leurs propres modèles.

Ce programme se déroulait en trois étapes:

Tout d'abord, un projet pilote serait lancé dans une région où l'on retrouve un grand nombre de "déhérités" (des gens au chômage ou des assistés sociaux). Il s'agirait de produire des modèles faciles à exécuter dans un matériau acquis à peu de frais. Ces modèles devraient comporter des possibilités de production systématisée, de façon à stimuler l'initiative de l'exécutant en l'entraînant à la production en série même si celle-ci est limitée à quelques exemplaires. Hébert suggère que les modèles soient ingénieux, stimulants, piquant la curiosité, comme des casse-tête, des jeux ou des objets usuels apportant une solution inattendue à un besoin. En plus de faciliter la vente des produits, cela stimulerait le fabricant à prendre plaisir à fabriquer quelque chose d'ingénieux. Les modèles devaient avoir une qualité esthétique telle qu'ils puissent être introduits sur les marchés les plus sophistiqués et donner à "l'industriel" la juste fierté de son produit.

La deuxième étape consisterait à analyser les résultats obtenus, corriger les failles et étudier un plus grand nombre de modèles plus complexes, fabriqués dans une variété de matériaux: bois, verre, plastique, etc. Les thèmes de ces modèles pourraient être variés et non plus limités aux jeux ou casse-tête. L'auteur suggère d'organiser des concours pour les nouveaux modèles et de prévoir des récompenses pour la qualité et la quantité de la production.

La troisième étape est fort ambitieuse, il s'agit de laisser croître les initiatives locales et d'encourager la transformation de ces "mini-industries"

en petites industries et même, si cela est possible, en grandes industries, en aidant à fournir la machinerie nécessaire à l'élargissement de l'entreprise.

On ne peut qu'être frappé par la vision utopique de Julien Hébert en parcourant ce projet. Il se défend pourtant de proposer un "énième" projet de sauvetage à l'image de dizaines d'autres programmes d'assistance gouvernementaux. Il se montre convaincu que le projet qu'il soumet saura raviver l'esprit d'initiative des individus isolés, en particulier ceux des régions défavorisées, loin des centres urbains (il pensait également à l'intégration des anciens détenus, des gens agés, des handicapés physiques ou mentaux, etc.):

*« Si notre société technologique absorbe un grand nombre de travailleurs, elle n'en rejette pas moins un nombre imposant. Les personnes rejetées du complexe industriel, de par leurs incapacités ou par leur localisation en zones défavorisées, sont les déshérités, les pauvres ».*¹⁹

Ce n'est pourtant pas une apologie de l'industrie que l'on doit voir dans ce projet. Son désir n'est pas de "mettre les assistés au travail" à tout prix, dans des tâches ingrates s'il le faut. Au contraire, il se montre critique vis-à-vis d'un type d'industrie déshumanisant où l'esprit d'initiative est absent. C'est la notion de créativité au sein de l'industrie, de même que la prise en charge des besoins locaux et l'indépendance économique que celle-ci peut générer qui intéresse Hébert. Ces éléments sont des critères intrinsèques à sa vision globale et à son éthique du design. Le design industriel, en tant qu'outil de créativité, à la source de la production, joue ainsi un rôle social dont la finalité demeure l'être humain et sa dignité.

*« En créant une société à l'image d'un Brave New World, nous entraînon*s une partie de la masse dans une aventure qui ne lui est pas

¹⁹ *Ibid*, p.10

favorable et nous nous imposons, d'autre part, des responsabilités et des opérations de sauvetage telles que des dizaines de programme d'assistance de nos gouvernements.

« Le présent projet ne veut pas être un autre programme d'assistance, mais au contraire un moyen d'éviter quelques-uns de ces programmes en les rendant inutiles. Il a peut-être un caractère utopique en ce sens qu'il suppose l'existence chez les hommes d'un désir réel de survie. »²⁰

Hébert restera sans nouvelles de ce projet. Un an après avoir envoyé sa proposition, ce dernier envoie une lettre au ministère indiquant vouloir récupérer son texte puisqu'il n'y a pas eu de suites au projet. Confus, le chef du cabinet rappelle Hébert pour lui dire que son texte est perdu, mais lui assure que le ministre l'avait lu. . .

4.5 Conclusion - Julien Hébert: un designer humaniste

Ces projets, bien qu'ils n'aient pas vu le jour, témoignent toutefois de la vision globalisante qu'Hébert avait du design. Dépassant la tâche de conception de produits, le design représentait une activité destinée à l'amélioration de la société dans son ensemble, contribuant à son essor économique, culturel et social. Il avait de grandes ambitions pour le Québec. En désirant doter Montréal d'un Institut de niveau international en 1961, Hébert souhaitait voir émerger une culture du design qui soit forte, originale et distinctive. Il comptait former des designers capables de créer des produits de qualité, dont la valeur serait reconnue à l'étranger et pourraient ainsi être exportés.

²⁰ *Ibid*, p.12. Les mots sont soulignés par J.Hébert.

Dans son projet pour les "déhérités", il exprime une vision humaniste, inspirée de la pensée du philosophe thomiste Jacques Maritain. Pour ce philosophe, il demeurait essentiel d'aller au-delà de l'action « en tant que chrétien » (une action limitée à l'obéissance aux rites et aux dogmes de l'Église), pour agir « en chrétien », à travers la mise en œuvre, individuellement, des idées chrétiennes dans le domaine public. Par ailleurs, l'action de Julien Hébert s'accorde avec celles d'autres intellectuels de sa génération, tels Pierre Trudeau ou Jean Marchand, qui exprimaient une volonté de progrès social. Alors que ces derniers embrassaient le syndicalisme et la politique, Hébert s'affirmait en tant que créateur et pédagogue, il voyait dans le design un outil susceptible de développer la société et de transmettre des valeurs d'entraide.

Pourtant, sa volonté et sa passion pour le design se heurtaient à un mur dans son propre pays. Il acceptait mal l'état de la situation et ne pouvait se résoudre à voir les choses stagner dans la médiocrité. Dans une allocution prononcée en 1962, Hébert déclare dans un esprit de critique acerbe:

« L'esthétique industrielle est à l'origine du produit. Mais, dans notre industrie, le produit est le plus souvent enfant naturel. Il naît au hasard de l'entreprise et l'entreprise le porte sans fierté mais pour le seul profit qu'elle peut en tirer.

« Faut-il s'étonner que les ouvriers d'une usine ne pensent qu'à leur sécurité, ou que le fondateur d'une usine l'abandonne dès qu'il en a tiré quelques centaines de milliers de dollars et lui préfère la Floride ? Le produit n'y est pas. On fabrique quelque chose qui ne vaut pas la peine d'être fabriquée. Quelque chose qu'il faut modifier tous les ans ou tous les six mois non pas pour l'améliorer mais surtout pour faire oublier la monstruosité produite antérieurement. Et la publicité et le commerce se

chargent de faire accepter ce n'importe quoi qu'est le produit à des consommateurs bien endormis.

« Il n'est peut-être pas de mise dans le monde de l'industrie et du commerce de faire la morale ou de parler du bien-être et du bonheur des hommes mais il me semble que presque tout ce que produit l'industrie du Québec a un pouvoir avilissant. Un humoriste disait qu'il est bien d'avoir les pieds sur terre mais qu'il n'est pas nécessaire de s'y enfoncer comme un ver.

« Je ne doute pas que le produit sans qualité ni valeur trouve son marché chez nous mais je m'étonne et n'accepte pas que notre industrie se contente de ce marché et s'y complaise alors même que les produits de qualité trouvent ici même un marché considérable et que d'autre part existent à l'étranger des marchés illimités pour des produits qui pourraient les satisfaire. »²¹

Pour Julien Hébert, toute entreprise industrielle ne prend sa valeur qu'à travers l'excellence du design de ses produits. Les modèles à suivre pour le designer québécois, on le rappelle, étaient les pays scandinaves et l'Italie. Pour lui, ces cultures avaient le mérite d'avoir réussi, non pas une cassure nette entre l'artisanat et l'industrie, mais plutôt l'intégration harmonieuse de l'un dans l'autre. Le goût du travail bien fait, si présent dans la tradition artisanale, pouvait très bien s'exprimer de la même manière au sein de l'industrie et de la technologie moderne:

« Ce ne sont pas les exigences du marché italien qui ont forcé Olivetti à bien dessiner ses machines. Le goût de la masse des acheteurs en Italie n'a pas cette puissance discriminatoire. Mais Olivetti a cru en ce qu'il faisait

²¹ Texte d'une allocution, présentée en 1962. Fonds d'archives de Julien Hébert.

suffisamment pour bien le faire et il en est résulté un produit de qualité qui a conquis les Italiens et le monde entier. »²²

Quant à la société québécoise, Hébert y voit un incroyable potentiel. Ses attentes sont d'autant plus exigeantes qu'il ne voit pas pourquoi le Québec ne figurerait pas parmi les « leaders » mondiaux en design:

« Nous avons dans le Québec les matières premières, les sources d'énergie, une main-d'oeuvre habile et douée, des capitaux limités mais qui dorment le plus souvent.

« Nous avons l'espace, le goût de l'aventure, du risque, une certaine âpreté au gain, une fierté presque excessive, une originalité certaine, le goût de la liberté jusqu'à l'autonomie.

« Nous avons un marché local restreint peut-être mais qui intéresse malgré tout les fabricants étrangers. Nous avons des amis puissants: les États-Unis, l'Angleterre et la France. Et si nous affichions un certain pacifisme international le reste du monde serait avec nous. Quel peuple peut prétendre à tant d'avantages ?

« Et pourtant cette abondance de forces, de talents, de relations et de privilèges n'a pas réussi à faire du Québec une puissance économique de quelque importance au niveau de l'industrie secondaire. Nous sommes les artisans miteux, d'une camelote méprisable qui réussit encore à se vendre tant bien que mal parce qu'au niveau de son commerce tout se vend.

« Peut-on faire une liste des objets manufacturés dans le Québec dont nous sommes fiers, j'entends des objets qui ont leur origine ici et qui ne sont pas des copies de quelque chose de l'étranger ?

²² Ibid

« Non seulement nous ne pouvons pas être fiers de ce que nous produisons mais nous ne produisons qu'une faible partie de ce que nous utilisons. L'équipement de ma maison, de mon bureau, de l'école où j'enseigne est en grande partie d'origine étrangère. Et je dois ajouter, ce sont les objets de qualité qui sont de l'étranger. »²³

Le point de vue de Julien Hébert demeure ici très critique, mais il faut admettre que le designer a travaillé toute sa vie dans l'objectif de changer les choses et de développer une vision du design spécifique au Québec. À travers ses efforts pour la mise en place de projets structurants, Hébert cherchait à ancrer ceux-ci dans le contexte et la réalité québécoise, faisant référence à son histoire et cherchant à revaloriser le rôle des bâtisseurs qui ont permis son évolution. Sa vision du design ne se limitait pas au niveau d'un outil de rentabilité pour les entreprises. Elle transcendait l'aspect économique pour accéder à un niveau plus idéaliste, où la discipline ferait évoluer le Québec vers une plus grande émancipation culturelle, tout en favorisant une plus grande justice sociale.

²³ *Ibid*

Chapitre 5 – La dimension socioculturelle du design

De Borduas à Gauvreau, la modernité ambiguë du designer Julien Hébert

5.1 Introduction - Entre universalité et spécificité, le symbole graphique de « Terre des hommes » à l'Expo '67

Dans le symbole choisi pour identifier l'*Exposition universelle* de 1967, c'est une vision particulière de la modernité que cherchait à exprimer Julien Hébert. Le thème de l'exposition, « *Terre des hommes* » - selon la formule de Saint-Exupéry, correspondait parfaitement à l'éthique humaniste à laquelle adhérait Julien Hébert. Ainsi, pour représenter ce thème, le créateur évita à priori l'emploi de références culturelles spécifiques. Il opta plutôt pour un concept à portée universelle, en utilisant l'ancien symbole grec de l'Homme, qu'il agença en couples autour d'un cercle faisant référence à la Terre. On en retient l'image de la fraternité humaine où des couples ont les bras relevés, exprimant ainsi de la joie en signe d'acclamation et de célébration.

Ces couples dessinés en rond sont représentés de façon monochrome, il n'y a pas de couleurs pour différencier les figures et ce choix n'est évidemment pas fortuit¹. La théorie de la Gestalt précise que la couleur joue un rôle de ségrégation et de hiérarchisation entre les éléments, comme c'est le cas pour les schémas descriptifs ou les plans géographiques (citons également l'exemple d'autres logos, comme celui du symbole olympique, où les anneaux en couleurs évoquent les cinq continents)². En

¹ Le symbole peut être utilisé en blanc sur fond noir (ou l'inverse, comme dans la figure 12), ou être appliqué en couleur unie sur un fond contrasté.

² « Gestalt » est un mot allemand qui signifie forme, structure. Il s'agit d'une théorie de la perception qui a été développée par des psychologues allemands dans les années 30 et 40. Pour une étude approfondie de la théorie de la Gestalt, voir Paul Guillaume (1937) « *La*

éliminant l'usage de la couleur pour différencier les figures du pictogramme, le designer évacue cette notion de ségrégation. Les figures sont agencées en couples : aucune différence ne s'exprime entre les genres masculin ou féminin, ni par la forme ni par la couleur. La connotation fondamentale de ce choix signifie l'égalité entre les couples, sans distinctions de race ou de sexe.

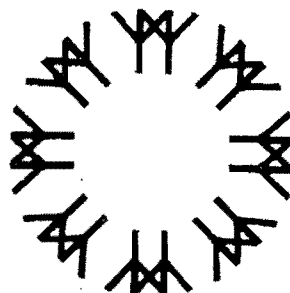


Figure 12 : Symbole de l'Expo'67, dessiné par Julien Hébert en 1963.

Pourtant, malgré la richesse de cette représentation, ce dessin, bien qu'il soit en aplat, exprime une autre dimension. En y regardant de plus près, on oublie les figurines agencées en couples pour reconnaître tantôt les cristaux d'un flocon de neige agrandi, tantôt la représentation schématique d'une série d'arbres dessinés autour d'un cercle dans leur plus simple expression.

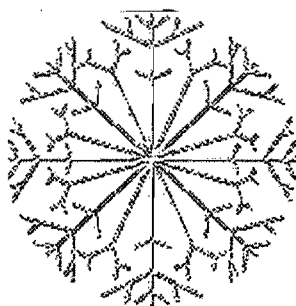


Figure 13 : Représentation schématique d'un flocon de neige magnifié.

Dans ce cas, le symbole de l'Expo'67 n'est pas uniquement un dessin dont la référence évoque la « *Terre des Hommes* », c'est également un signe qui évoque la nature. Or, contrairement à la schématisation de l'Homme Universel suggérée précédemment, la nature connotée ici ne peut être considérée comme étant universelle. En effet, on ne reconnaît pas dans le symbole une référence au climat et à la nature des pays du sud (comme celle de palmiers dans le désert par exemple); c'est plutôt la nature et le climat nordiques du Québec et du Canada qui sont évoqués, soit un environnement de forêts et de neige.

C'est précisément dans l'ingénieuse dualité nature-culture connotée dans le symbole d'Expo'67 que l'on peut saisir les nuances quant à la démarche de Julien Hébert. D'une part, il y a la recherche de l'aspect universel de la dimension humaine, de l'autre, la spécificité d'un territoire, d'un pays. Pour Julien Hébert, l'expression de la modernité au Québec devait se manifester d'une manière semblable : accéder à l'universel et au progrès certes, mais sans basculer dans un modernisme radical, où les notions d'histoire et de distinctions culturelles seraient évacuées.

Hébert, designer reconnu et considéré comme un des pionniers de la discipline déjà à cette époque, avait également obtenu le mandat de dessiner plusieurs kiosques d'expositions thématiques au sein des pavillons du Canada, la section entière des ressources naturelles notamment. On l'avait par ailleurs sollicité afin de concevoir l'ameublement et pour réaliser l'aménagement du restaurant-café (Figures 14 et 15).

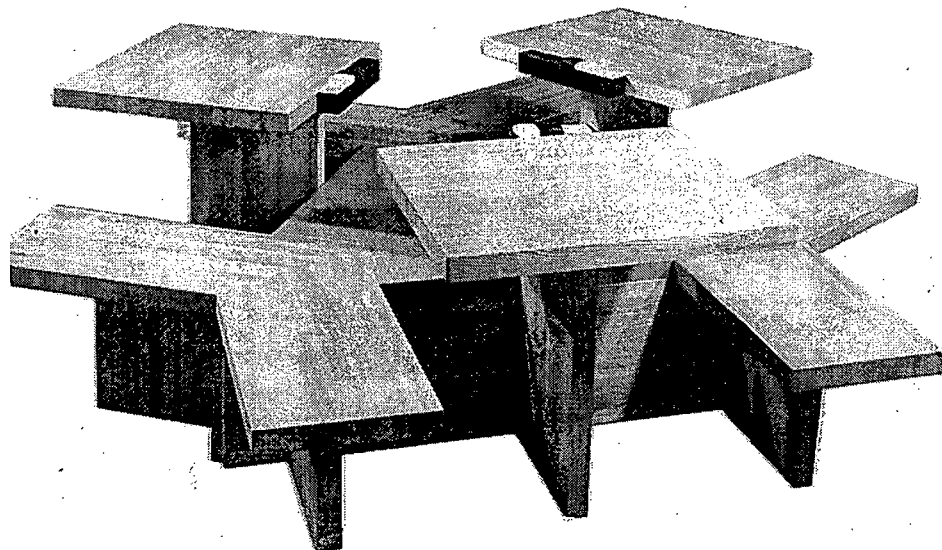


Figure 14 : Table dessinée par Julien Hébert pour le restaurant du pavillon de Canada à Expo'67.

5.2 Une démarche d'intégration

Dans le design de la structure de la table et des sièges, on reconnaît encore une fois l'ingéniosité qui caractérise l'approche de Julien Hébert: un agencement original des formes, un concept fonctionnel et innovateur par rapport aux tables à pique-niques conventionnelles, l'absence d'ornementation et de détails superflus; en somme, on peut y reconnaître le fruit d'une vision moderniste la plus pure. Mais il faut souligner que dans le détail des sièges en forme de « V », un lien visuel s'établit entre le design des sièges et celui des figures aux bras relevés du symbole d'Expo. Ce détail démontre les efforts d'intégration entre les éléments en deux dimensions du symbole et ceux en trois dimensions du mobilier. Hébert se préoccupait de l'unité des disciplines en design, pour lui l'ensemble des intervenants devaient se concerter pour développer un langage cohérent, une intégration des formes qui soit harmonieuse, du graphisme au design d'intérieur, de l'ameublement à l'architecture du bâtiment.



Figure 15 : Intérieur du restaurant au pavillon du Canada (maquette).

Tout comme le symbole, le design de la table est conçu de manière spécifique pour le cadre de l'*Expo* et pour son intégration au lieu. Il ne s'agit pas d'un concept élaboré dans le vide, pouvant être utilisé dans n'importe quel contexte. L'usage du bois pour la construction du mobilier n'est pas gratuit, il exprime son lien avec la tradition du mobilier. Par ailleurs, cherchant à valoriser le matériau, les tables n'étaient pas colorées, afin que l'on puisse voir la richesse des veines du bois.

5.3 Un lien entre le design moderne et l'artisanat, le cas de l'orgue *Casavant* à l'Expo'67

Un autre projet réalisé pour l'*Expo* témoigne de l'intérêt de Julien Hébert pour créer des ponts avec la tradition et l'histoire. Il a en effet le mandat de faire la conception d'un orgue pour le célèbre fabricant *Casavant*, destiné à être installé dans le Pavillon du Canada. Grâce à une fabrication et une sonorité exceptionnelles, l'orgue *Casavant* est un fleuron de l'artisanat

au pays. Effectivement, cette entreprise familiale de Saint-Hyacinthe fabrique des orgues dont la qualité est reconnue mondialement depuis le dix-neuvième siècle. Suivant les traces de leur père forgeron devenu fabricant d'orgues, les frères Casavant voyagèrent en Europe pour approfondir leurs connaissances et fondèrent leur entreprise en 1879. Ces deux jeunes eurent tôt fait de dominer la scène de l'orgue, d'abord au Québec, puis bientôt dans toute l'Amérique, l'Europe et le monde entier. Les orgues de l'entreprise se caractérisent par une facture de haut niveau professionnel, un souci de beauté et d'équilibre sonore marqué par l'innovation technique. Afin de mettre en valeur l'entreprise, le comité responsable du Pavillon du Canada commande un orgue destiné à être installé dans la salle de concert. La firme envoie donc un plan aux responsables du pavillon, dont Julien Hébert fait partie. Il s'agit d'un orgue monumental aux formes néo-gothiques, surmonté d'un fronton de type architectural.

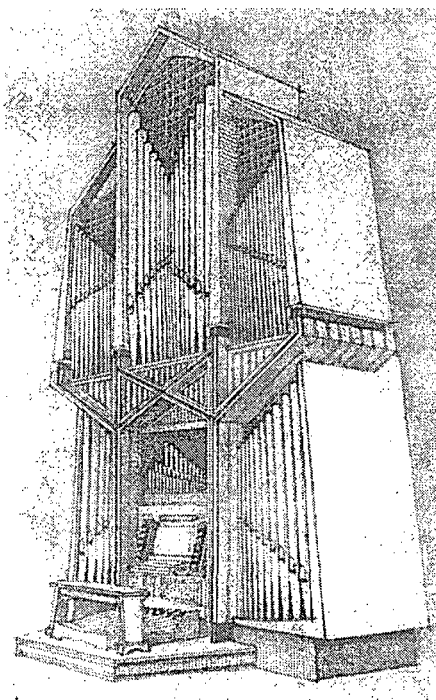


Figure 16: Modèle soumis par Casavant pour le pavillon du Canada à Expo'67.

Hébert approuve l'idée de valoriser les créations de l'entreprise *Casavant*, mais il propose de revoir le design de l'orgue, afin de l'intégrer de façon plus harmonieuse au cadre de l'espace épuré du Pavillon. Par ailleurs, il insiste sur l'intérêt de redessiner cet instrument afin qu'il reflète l'évolution vers la modernité des créations canadiennes. La firme *Casavant* semble s'être montrée ouverte à l'idée, car au début des années 60 de nombreux architectes sont intéressés à construire des églises d'une nouvelle facture, aux lignes épurées, contemporaines et radicalement différentes par rapport aux églises traditionnelles. Il semblait ainsi cohérent de dessiner un orgue qui puisse mieux correspondre aux nouveaux environnements architecturaux en émergence. Stimulé par ce défi, Julien Hébert dessine un instrument de dimension imposante aux lignes géométriques pures, dont l'apparence asymétrique marque une nette évolution par rapport aux modèles traditionnels fabriqués par *Casavant*.

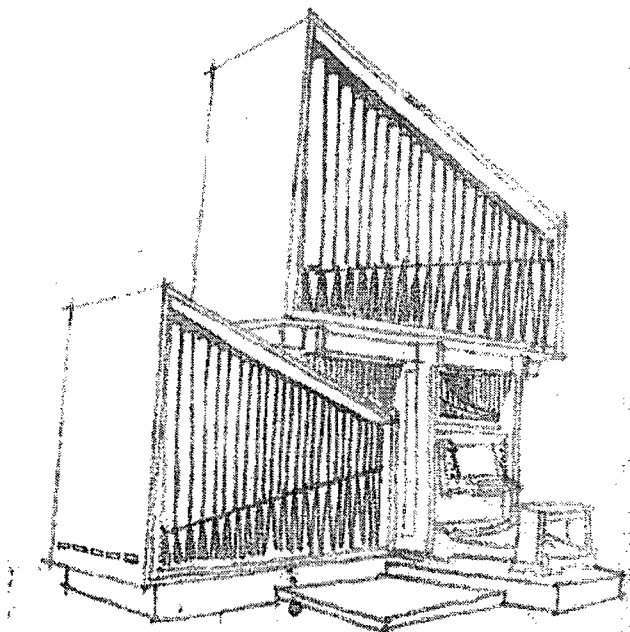


Figure 17 : Sketch préliminaire de Julien Hébert.

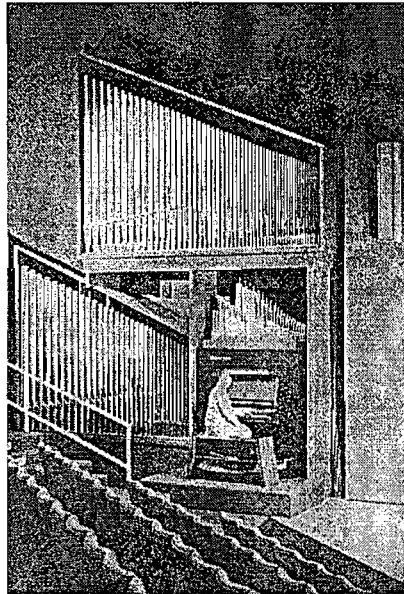


Figure 18 : Installation de l'orgue au Pavillon du Canada à l'Expo'67.

On constate à quel point l'orgue s'intègre à l'espace moderne du Pavillon. Pour Hébert, il aurait été impensable d'installer un instrument aux allures néo-gothiques dans un tel environnement. D'autres esprits plus radicaux auraient pu défendre l'idée voulant qu'un instrument archaïque comme un orgue n'a pas sa place dans le pavillon d'un pays qui veut valoriser sa jeunesse et sa modernité. Julien Hébert quant à lui, reste fidèle à ses idées de continuité dans le processus de modernisation et aborde le défi autrement, à travers un travail d'évolution de la forme et un souci d'intégration architectural et spatial.

5.4 Le design moderne – Vers une démarche de continuité

On le voit, à travers ces projets pour l'Expo, Julien Hébert avait l'occasion d'exprimer sa vision de la modernité: une modernité inscrite dans une culture spécifique et ancrée dans la mémoire du lieu, un langage visuel

fonctionnel, épuré, mais gardant un lien avec le contexte et l'histoire³. Une vision de la modernité que l'on peut qualifier d'ambiguë. Ambiguë puisqu'elle ne cherche pas à couper les liens avec le passé, contrairement à l'approche et au discours proposés par certains acteurs du design et de l'architecture modernes plus radicaux, comme pouvaient l'être Le Corbusier, Gropius ou Mies van der Rohe. On peut également souligner une telle démarche chez d'autres designers contemporains d'Hébert qui étaient présents à l'Expo. À titre d'exemples, avec leur pavillon respectif de l'Allemagne et des États-Unis, Frei Otto (structure suspendue) et Buckminster Fuller (sphère géodésique) proposaient une approche plus radicale, en faisant table rase des formes traditionnelles et en remettant en question les principes mêmes de la construction usuelle des bâtiments⁴. On reconnaît une démarche semblable dans le projet Habitat'67 de Moshe Safdie, qui propose une typologie révolutionnaire d'habitation, en rupture avec le mode de construction des édifices en rangée aux escaliers extérieurs, typiques à Montréal.

Hébert, homme moderne, appréciait bien sûr les projets de ses collègues, mais sa vision de la modernité n'était certes pas aussi absolue. Il reconnaissait la valeur de l'architecture vernaculaire, de l'artisanat et de l'ébénisterie traditionnels et ne souhaitait pas tourner le dos à ces pratiques ni rejeter cet héritage. Il cherchait au contraire à intégrer le savoir-faire artisanal au sein des disciplines du design, comme les Scandinaves avaient su le faire. Le modèle à suivre selon Hébert était celui de l'architecte finlandais Alvar Aalto (1898-1976)⁵. En effet, à travers ses projets (le Sanatorium de Paimio, la ligne de mobilier Artek, le pavillon de la Finlande pour l'exposition internationale de Paris en 1937), Aalto avait su tirer parti de

³ On a d'ailleurs eu l'occasion de décrire une telle démarche lorsqu'on a évoqué son projet d'inscrire le titre « Bonheur d'occasion » dans le métro Place Saint-Henri.

⁴ Voir à ce sujet R. Guidot (1994) *Histoire du design de 1940 à nos jours*.

⁵ Dans ses écrits et ses discours, Hébert citait fréquemment les pays scandinaves comme des modèles d'inspiration. Il ne fait pas de doute que l'architecte et designer Alvar Aalto était pour lui un exemple à retenir.

son héritage culturel et contribuer à réintroduire le bois dans le design moderne, créant une architecture et un mobilier d'avant-garde, mais d'un esprit empreint de la tradition scandinave et reconnu comme tel⁶.

Or, la situation au Québec n'est pas celle de la Finlande et la modernité particulière représentée à travers les projets de design de Julien Hébert à l'*Expo'67* émerge dans un contexte historique, social, politique et culturel particulier. Cette modernité au Québec, qui s'exprimait soudainement avec tant de vigueur dans les années 60 à travers les arts visuels, le design et l'architecture autant que dans les mœurs sociales, puise ses racines dans les années 50. Ce sont en effet lors des années 50 que les esprits les plus avant-gardistes s'emploient à définir la modernité au Québec, remettant en cause l'esprit conservateur de l'époque, le joug du Premier ministre Maurice Duplessis et la domination du clergé. En tant que pionnier du design moderne et en tant qu'enseignant, Julien Hébert fait partie de ces créateurs qui ont contribué à révolutionner les choses dans la société québécoise.

Pourtant, comme nous l'avons évoqué plus tôt, on s'étonne de constater qu'il a dû lutter contre un esprit de résistance dans son propre milieu, alors qu'il enseignait à l'École des beaux-arts et à l'École du meuble. En effet, il apparaît que Julien Hébert ait dû faire cavalier seul en ce qui concerne la promotion et l'enseignement du design au Québec. Le domaine du design n'a pas suscité un intérêt marqué par des gens influents comme Paul-Émile Borduas⁷. Ce n'est que vers les années 60 que certains membres du groupe des "Automatistes" vont réaliser des projets liés au design (on pense surtout à Madeleine Arbour en Design d'intérieur). Julien

6 Pour une présentation détaillée de l'oeuvre d'Alvar Aalto, voir *Alvar Aalto designer*, Gallimard, Paris, 2003.

7 On peut également penser au groupe des « *Plasticiens* » formé dans les années 50. Ces derniers n'ont pas tissé de liens véritables avec le design, même si leur démarche créative et formelle pouvaient s'en rapprocher.

Hébert a par ailleurs dû lutter pour faire intégrer des notions de design à l'École du meuble, car son directeur, Jean-Marie Gauvreau, s'opposait à la discipline et valorisait plutôt le savoir-faire et la tradition artisanale.

5.5 Borduas et Hébert, des visions incompatibles

On ne peut parler de l'émergence de la modernité dans la société québécoise sans parler du rôle de Borduas et de son manifeste « Refus global » publié en 1948. La plupart des historiens s'entendent pour dire que ce texte est un des premiers jalons qui vont mener à la Révolution tranquille. À tout le moins, malgré le fait qu'il n'ait pas eu un impact direct sur la société en général lorsqu'il a été publié, il est reconnu comme un mythe fondateur, une fissure qui a secoué les fondations de la société québécoise traditionnelle. Bien davantage qu'un manifeste portant strictement sur l'art ou l'esthétique, on y propose un projet social qui cherche à remplacer les structures établies et à détrôner l'autorité cléricale en place⁸. On y fait la promotion de la liberté, de l'amour, de l'anarchie et du bonheur; on appelle à une transformation des sensibilités d'où jaillirait un ordre nouveau et spontané.

« Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utilitaire. Refus d'être sciemment au-dessous de nos possibilités psychiques. Refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous le couvert du savoir, du service rendue, de la reconnaissance due » (...)

« Refus de servir, d'être utilisables pour de telles fins. Refus de toute INTENTION, arme néfaste de la RAISON » (...)

« Place à la magie ! Place aux mystères objectifs! Place à l'amour ! Place aux nécessités ! Au refus global nous opposons la responsabilité entière ».⁹

⁸ F.-M. Gagnon (1978) *Paul-Emile Borduas Biographie critique et analyse de l'oeuvre*.

⁹ Extrait du manifeste « Refus global » publié en 1948, Mithra-Mythe éditeur, Saint-Hilaire, p. 9. On notera dans cet extrait une critique de l'utilitarisme. On peut croire que le design, une discipline forcément « utilitaire », est assez éloigné de l'esprit du manifeste.

Borduas, on le sait, était influencé par le surréalisme et l'œuvre d'André Breton (Gagnon : 2006). Or, contrairement à Borduas, Hébert n'est pas attiré par la démarche de Breton et celle des surréalistes, basée sur l'inconscient et la création intuitive. Hébert est d'un esprit trop rationnel pour adhérer à une telle approche. Auprès de Zadkine, il avait exploré un nouveau langage dans sa sculpture, jouant avec les proportions du corps de manière insolite. Il se dégage de ses créations de l'époque un esprit sensuel mais froid, mécanique, où les visages sont dénués d'émotion. On y perçoit une vision et un regard critiques très éloignés des représentations figuratives idéalisées et académiques qu'on valorisait à l'École des beaux-arts de Montréal à la même époque. Mais son art ne bascule jamais dans le surréalisme ou toute forme d'art intuitive et irrationnelle, bien au contraire. Son approche est réfléchie, raisonnée, fondée sur une démarche cohérente, précise. Il est par ailleurs influencé par les idées de Zadkine, pour qui tout objet de l'environnement était considéré comme sculpture; toute forme – objet, meuble, architecture, était assujettie à un tel regard. C'est ce qui a attiré Julien Hébert vers le design et la notion d'intégration d'œuvre d'art dans l'environnement public.

Alors que Borduas attribue à l'art un rôle libérateur, un point de départ vers l'expression personnelle intuitive menant à l'épanouissement et à la transformation de l'être, Hébert ne voit guère de sens dans l'art en tant qu'œuvre libre et spontanée. Il exprime des doutes face à l'artiste d'atelier qui met toute son énergie dans une œuvre d'expression personnelle. Quelle est l'utilité d'une telle démarche? En quoi l'art participe-t-il à jouer un rôle dans la société? Pour que son art ait du sens, il aurait fallu que Julien Hébert puisse réaliser des œuvres d'art en milieu urbain, des œuvres intégrées à l'espace public et à l'architecture, qui soit directement en contact avec les gens. Julien Hébert va participer, autant en tant que sculpteur qu'en tant que designer, à faire la promotion de cette idée voulant que l'œuvre soit intégrée à l'architecture, pour créer un ensemble visuel

harmonieux et cohérent et remettre en question les formes d'art traditionnelles.

Il faut rappeler qu'avant les années 50, la sculpture installée dans les espaces publics avait essentiellement une fonction commémorative ou religieuse, en présentant des personnages historiques ou des événements marquants de l'histoire. Au cours des années 50, en parallèle à l'émergence de l'architecture moderne au Québec, un certain nombre de peintres et de sculpteurs partageant les visées de Julien Hébert vont jouer un rôle majeur quant à l'évolution de l'art public, en collaborant activement avec des architectes pour intégrer leurs œuvres de façon tout à fait nouvelle. Ce sera d'ailleurs la démarche des signataires du *Refus global* à partir des années 60, tels Jean-Paul Mousseau, Marcelle Ferron, Jean-Paul Riopelle ou Fernand Leduc. Toutefois, à notre connaissance, Borduas lui-même n'a pas réalisé de telles œuvres pour l'espace public¹⁰.

5.6 Hébert, anti-Borduas ?

C'est ainsi davantage la question de l'intégration de l'art à l'architecture qui intéressait Hébert, tout comme son ami Charles Daudelin, figure marquante de la sculpture et des œuvres intégrées à l'espace public¹¹. D'un certain point de vue, Hébert, en tant que créateur rationaliste, était un « anti-Borduas ». Son projet de modernité ne passait pas par l'art abstrait et la création spontanée et libre, ni par la transformation de l'Homme à travers une pratique artistique automatiste révélant l'inconscient, telle que prônée par Borduas.

¹⁰ Rappelons que Borduas est décédé en 1960, il n'a pu participer à cette nouvelle tendance en art. Par ailleurs, en fin de carrière, son travail était centré sur la peinture.

¹¹ Citons par ailleurs d'autres acteurs importants qui ont fait évoluer les choses en ce sens, comme Norman Slater, architecte, designer et sculpteur ainsi que Louis Archambault, dont les interventions modernistes au Pavillon du Canada à l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958 font figure de proue.

Borduas de son côté, exprimait des doutes face à tout processus rationnel. D'ailleurs dans le manifeste *Refus global*, de nombreux passages font une critique acerbe de la rationalité, une notion perçue comme négative et condamnable en cette période d'après-guerre :

*“L'exploitation rationnelle s'étend lentement à toutes les activités sociales: un rendement maximum est exigé. (...) L'écartèlement entre les puissances psychiques et les puissances raisonnables est près du paroxysme”.*¹²

Borduas et Hébert ont ainsi des visions du monde qui divergent, malgré le fait qu'ils aient gravité dans les mêmes milieux. Quoi qu'il en soit, tous deux ont un désir de transformer la société. Pour Borduas, il faut balayer et refuser de manière systématique l'emprise du clergé et des élites bourgeoises. Il ne propose pourtant pas de modèle politique autre que celui de l'anarchie, et ne semble pas prôner une action directe ou un engagement social très explicite à travers l'art, il voit plutôt l'art comme un acte de libération personnelle à la base du changement social. La publication du manifeste est pourtant un acte social, un geste politique et l'on ne saurait remettre en doute l'engagement de Borduas et de son groupe pour influencer directement l'évolution de la société. Borduas par ailleurs avait un esprit avant-gardiste, son jeune entourage gravitait dans différentes sphères artistiques (danse, sculpture, littérature, etc.). Toutefois, contrairement à Julien Hébert, la réflexion de Borduas sur les questions du rôle de l'art dans la société ne l'a pas amené à s'intéresser aux domaines du design moderne ou à l'art intégré à l'architecture, ce qui est étonnant de la part de quelqu'un qui a enseigné à l'École du meuble. En effet, il était en contact avec des

¹² Extrait du manifeste *Refus global* publié en 1948.

collègues architectes comme Marcel Parizeau, lui-même fortement influencé par Le Corbusier et Robert Mallet-Stevens¹³.

Il semble que pour Borduas, les disciplines du design et de l'architecture ne s'inscrivaient pas dans le processus de changement social et de modernisation, un processus qu'il percevait à un niveau plus psychologique que pragmatique ou matériel. Le côté « utilitaire » ou pire, « commercial », de ces domaines ne pouvait que rebuter le peintre, du moins le laisser indifférent. En tant que premier penseur de la modernité culturelle au Québec et surtout en tant que théoricien des questions esthétiques si l'on peut dire, cet artiste n'a pas emprunté les mêmes sentiers que d'autres pionniers de la modernité au vingtième siècle. On pense bien sûr aux fondateurs du Bauhaus et à tous les peintres ou sculpteurs qui y ont été associés de près ou de loin, de Kandinski à Schlemmer en passant par Mondrian, Albers et Itten. Ceux-ci ont inscrit leur vision de l'art au sein des domaines de l'aménagement et voyaient dans la notion de l'art moderne un mouvement global, incluant les disciplines liées au design.

Selon Gropius, premier directeur de la célèbre école de design allemande, la modernité sociale devait s'accompagner d'une modernité esthétique à travers laquelle la peinture, la sculpture et l'architecture étaient tous des domaines liés inextricablement. Rejetant l'art décoratif et remettant en question les signes d'ostentations associés à la bourgeoisie (comme les ornements superflus et les matériaux luxueux) Gropius prônait un langage nouveau, fondé sur des principes rationnels d'usage et de fonctionnalité dictés par la machine et la production industrielle¹⁴. Dans ce nouveau langage, il y avait bien peu de place pour la création spontanée et

¹³ G. Lesser (1989) *École du meuble*.

¹⁴ Voir à ce sujet G.C Argan (1951), « Gropius et le Bauhaus, L'architecture dans notre société ».

irrationnelle, ce qui démontre bien l'incompatibilité d'une telle vision avec le surréalisme auquel Borduas souscrivait.

Pour Julien Hébert, influencé par la pensée des fondateurs du Bauhaus, l'art devait jouer un rôle actif au lieu d'être confiné aux galeries et aux musées. Voilà pourquoi il s'est rapidement intéressé au design, même si sa formation initiale était en beaux-arts et qu'il se dirigeait à priori vers une carrière de sculpteur d'atelier. Il voyait le design comme un art utile, accessible à tous, contribuant à améliorer la société et l'environnement matériel de l'Homme. Il aura d'ailleurs un impact important auprès d'autres artistes comme Madeleine Arbour (par ailleurs signataire du *Refus global*), qui affirme être devenue designer bien davantage sous l'influence de Julien Hébert que sous celle de Borduas¹⁵.

Hébert voyait dans les disciplines de l'aménagement et du design une source d'enjeux pour l'avènement de la modernité, ce que Borduas n'avait pas réellement perçu semble-t-il, puisque ce dernier demeurait davantage attiré par les dimensions théoriques et pratiques de l'art. Dans le manifeste du *Refus global*, Borduas rejette pourtant les valeurs qui avaient, jusque là, été promu par les autorités religieuses et les instances politiques conservatrices: la foi catholique et la forme traditionnelle de la vie à la campagne.

« La ville est perçue comme un milieu spécialement menaçant pour l'identité québécoise, parce que la ville n'est pas un milieu homogène. On risque d'y être confronté à d'autres modes de vie, à d'autres comportements. Aussi, les élites canadiennes françaises vont-elles s'acharner à dénoncer la ville et ses dangers et iront, surtout à l'époque de la crise économique des années trente, à prêcher « le retour à la terre » (...) Voilà ce que Borduas

¹⁵ Selon une entrevue réalisée avec Madeleine Arbour en 2006.

*rejetait de toutes ses forces. D'où son cri au milieu de Refus global. « Au diable le goupillon et la tuque ! ».*¹⁶

En ce sens, Hébert et Borduas ont un lien en commun. À travers son intérêt pour le design, Julien Hébert propose de remettre en question notre environnement traditionnel associé au monde rural. Il s'intéresse à l'architecture moderne et souhaite remodeler l'espace urbain ainsi que l'espace domestique traditionnels. En tant que sculpteur, Hébert voit dans l'espace un monde de formes et de couleurs où les artistes se doivent d'intervenir s'ils veulent vraiment avoir une portée sociale.

*« Nous vivons dans un monde fonctionnel, et nous sommes beaucoup plus influencés par tous les objets fonctionnels qui nous entourent à la maison et au travail, que par des objets d'art et c'est pour ça que ces objets-là méritent une attention aussi sérieuse de la part du créateur de formes »*¹⁷.

Hébert et Borduas partagent ainsi le désir de moderniser la société, mais selon des approches divergentes, incompatibles. Le destin et les visions de Paul-Émile Borduas et de Julien Hébert seront ainsi peu conciliables. On peut imaginer pourtant l'impact qu'une telle union aurait pu avoir au sein de l'École du meuble¹⁸, l'un initiant les élèves à l'art moderne et à la composition, l'autre exploitant ses connaissances pour amener les étudiants à innover au niveau du design de meubles ou de mobilier urbain. Une alliance entre ces deux éminents pédagogues et brillants intellectuels aurait pu favoriser un contexte pour former des designers de renommée internationale et voir émerger une production remarquable en design. Ce n'est pourtant pas ce scénario qui se réalisa. Borduas fut renvoyé de l'École

¹⁶ F.-M. Gagnon (2006) « *Borduas devant le tribunal de l'histoire* ».

¹⁷ « *Une murale d'aluminium de Julien Hébert* », *Le devoir*, 19 juillet 1963, p.22.

¹⁸ Sans oublier l'apport de Marcel Parizeau en architecture.

du meuble à la suite du scandale lié à la publication du célèbre manifeste en 1948. Hébert ne fut embauché à l'École du meuble qu'à partir de 1956, mais il n'avait pas les coudées franches pour enseigner le design, puisque Jean-Marie Gauvreau s'opposait à cette discipline et cherchait plutôt à maintenir son école dans la tradition artisanale.

5.7 Gauvreau et Hébert, deux approches qui s'affrontent

Dès son embauche en 1956, la relation qu'entretient Julien Hébert avec Jean-Marie Gauvreau, fondateur et directeur de l'École du meuble, demeure difficile. Gauvreau souhaite que l'École garde sa vocation artisanale et ne favorise guère la notion du design moderne, promue par Hébert.

Contrairement à Hébert, Gauvreau n'était pas un moderniste, il souhaitait préserver la riche tradition du Québec dans le bois ouvré. Il voulait que l'École se tienne à l'écart de l'esthétique industrielle et ne voulait pas que Julien Hébert favorise trop cette nouvelle discipline. On le rappelle, ce n'est que plus tard, au début des années 60, que Julien Hébert eut finalement les coudées franches pour enseigner le design et développer des cours et des ateliers spécifiques à la discipline, au moment où l'École du meuble devint « l'Institut des arts appliqués ». Pourtant, au cours des années quarante, l'École du meuble avait acquis une réputation d'ouverture d'esprit, amorçant une rupture avec les traditions artistiques et intellectuelles de l'époque, grâce à la présence d'enseignants comme Borduas, de l'architecte Marcel Parizeau, des créateurs de mobilier et critiques d'art Maurice Gagnon et Guy Viau. Mais cette ouverture ne laissa pas de place à l'intégration du design industriel, essentiellement à cause du désintérêt de Gauvreau.

Plus tard, Hébert reprochera à Gauvreau d'avoir retardé l'émergence du design au Québec, en étant fermé à une discipline qui, selon Hébert, ne s'opposait pas à l'artisanat, mais en représentait plutôt son évolution logique. À la mort de Gauvreau en 1970, Hébert cite dans son journal des éléments fort révélateurs à ce sujet:

« Jean-Marie Gauvreau est mort il y a quelques semaines. Il a eu beaucoup de vérités et je n'ai pas à les énumérer ici. Et c'était un bien brave homme que j'aimais bien. Il a eu un malheur : celui de partir sur de fausses prémisses. En fondant l'École du meuble il y a trente-cinq ans, il eut mieux valu mettre l'accent sur la production industrielle du meuble que sur les traditions françaises et artisanales. Il eut mieux valu aussi développer l'artisanat comme départ de la petite industrie que de développer un artisanat « fait main ». Gauvreau ne pouvait savoir. Il avait fait un stage en France à l'époque où la « qualité » était « française » dans l'esprit des Canadiens Français ».

Hébert poursuit en ne masquant pas sa déception face à l'occasion manquée de créer une école de design d'envergure internationale plutôt qu'une école d'artisanat. Il souligne le fait que Gauvreau, en n'ayant pas saisi le potentiel et l'intérêt du domaine, avait manqué l'occasion de faire du design une des forces du Québec. Par l'importance de son rôle comme directeur de l'École du meuble, Gauvreau aurait pu mettre en œuvre les conditions pour favoriser l'émergence de la discipline:

« Que serait-il arrivé si Gauvreau, par un hasard quelconque, avait dû séjourner quelques mois en Scandinavie ? Toute sa philosophie en eut été changée et son action aurait eu des répercussions extraordinaires sur l'industrie au Québec. Les artisans d'alors seraient aujourd'hui des industriels ; leurs entreprises modestes seraient aujourd'hui considérables et bien des jeunes seraient prêts à prendre la relève ».

« Il est toujours facile de refaire l'histoire à partir des soupirs mais voilà un cas qui montre en tous cas l'importance de l'inspiration du départ, d'une philosophie initiale valide. Gauvreau avait compris à la fin de sa vie et toutes les conversations que nous avons eues le prouvent ».¹⁹

Ces propos illustrent parfaitement la vision de Julien Hébert et la différence de points de vue qui existaient chez les deux hommes vis-à-vis de l'artisanat et de son évolution vers l'industrie. Pour Hébert, ces visions n'étaient pas incompatibles. Comme on l'a évoqué plus tôt, il était persuadé que le design était en quelque sorte un « artisanat moderne » qui ne coupait pas nécessairement les ponts avec l'héritage du passé et des traditions.

5.8 Les arts visuels au Québec, vers un changement de perspective

L'avènement des années 60, fortement marqué par la préparation de l'Expo'67, va engendrer une nouvelle perception vis-à-vis du rôle de l'art au Québec, en particulier de l'art visuel et du design. Auparavant, la peinture et la sculpture étaient reléguées au sein des galeries, des musées ou à l'intérieur des églises pour des représentations religieuses. Par ailleurs, les sculptures dans les espaces publics étaient là pour commémorer un événement ou des personnages historiques. À partir de la fin des années 50, on assiste soudainement à la mise en place et à l'intégration des oeuvres modernes dans la rue, souvent en symbiose avec l'architecture²⁰.

¹⁹ Extrait tiré du journal de Julien Hébert, le 23 novembre 1970.

²⁰ C'est dans le métro que l'on vit pour une des premières fois au Québec une politique favorisant l'intégration d'oeuvres d'art dans l'espace public. Robert Lapalme, le premier directeur artistique du métro, en fut l'instigateur. Il favorisait l'art didactique pour raconter l'histoire de Montréal aux usagers et s'opposait fermement à l'art abstrait dans le métro. Sa position fut contrecarrée par de nombreux artistes (dont les anciens automatistes) qui réussirent à imposer des oeuvres non-figuratives. Jean-Paul Mousseau remplaça Lapalme en 1972 et favorisa l'intégration de nombreuses oeuvres abstraites dans le réseau.

On l'a évoqué plus tôt, les projets de la « Place des arts » (1963) et du Centre national des arts à Ottawa (1964) dans lesquels Julien Hébert est impliqué, marquent le début d'une nouvelle ère : celle de l'intégration des arts à l'architecture. Par ailleurs, il faut également souligner l'importance de l'intégration des arts dans le métro de Montréal, une démarche d'intégration d'œuvres artistiques figurant comme un modèle dans le monde. Rappelons que le réseau fut construit de 1961 à 1966. Cette nouvelle tendance visant à intégrer l'art dans les lieux publics a été initiée par une communauté d'artistes engagés dans cette voie, dont Julien Hébert faisait partie dès les années quarante. Cette tendance, générée en partie par la *Société des sculpteurs du Québec* dont Hébert était membre, a mené quelques décennies plus tard, en 1981, à la mise en place d'une politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux, toujours en vigueur aujourd'hui. Une telle politique a permis à de nombreux artistes de se faire valoir aux yeux de la population et a participé à faire reconnaître la valeur de l'art dans la société et l'environnement de tous les jours.

5.9 Le design accède à un nouveau « statut social » à l'Expo'67

Ainsi, Julien Hébert comme l'ensemble de la population de Montréal, vit l'euphorie de l'Expo 67. En tant qu'acteur ayant contribué à la réalisation de l'événement et entouré de jeunes gens passionnés comme Albert Leclerc, Ian Bruce, Michel Dallaire et Marcel Girard, il voit un grand avenir pour la discipline qu'il a contribué à faire apparaître au Québec. Mais il faut surtout souligner à quel point le monde des arts visuels a évolué. C'est comme si tout à coup, le design se situait au même niveau que celui de l'architecture, au même niveau que celui des beaux-arts. L'Expo'67 a directement contribué à ouvrir la voie au design. Pour la première fois, grâce au rôle de pionniers comme Julien Hébert, la dimension du design est

reconnue et valorisée. Les différents pavillons, le concept des expositions, la présentation des artefacts, la mise en scène des thèmes, les éclairages, les lampadaires, la nacelle du téléphérique, les bancs pour s'asseoir, le graphisme de la signalisation, etc... tout contribue à faire réaliser aux visiteurs l'importance du design dans l'environnement urbain et à rendre compte de la valeur du design au niveau de son ingéniosité, de sa simplicité et de sa clarté. Contrairement à ce qu'avait pu en penser Borduas, il semble que le temps où le design ne pouvait être considéré qu'à titre d'oeuvre de seconde classe soit révolu, il occupe dorénavant une place à part entière dans le monde des arts visuels, au même titre que la murale sur une façade, le vitrail à la sortie d'une station de métro ou la sculpture du hall d'entrée d'un édifice. Les frontières entre les disciplines artistiques s'estompent soudainement et Julien Hébert s'en réjouit.



Figure 19 : Article du journal « En ville », 15 février 1964.

Dans un article de 1964 intitulé « *L'esthétique industrielle sera responsable du visage de l'Expo '67* », on peut lire :

« *Les conseillers en esthétique industriel ont commencé récemment à se manifester dans les différentes sphères de l'industrie et du commerce. Mais leur participation atteindra, en 1967, une importance capitale si on calcule qu'ils seront responsables en grande partie, avec les architectes, de l'aspect visuel de l'Expo '67* ».

« Voyons ce qu'en pense M. Julien Hébert, conseiller en esthétique industrielle et auteur du symbole de l'Expo, qui a incité plusieurs de nos politiciens à devenir « critiques d'art ».

« Le but de l'exposition n'est pas de révéler au monde notre habileté d'architectes, de designers, d'ingénieurs ou d'artistes. Le thème de l'exposition n'est ni l'architecture, ni l'art, ni le génie, mais « Terre des Hommes ». Cependant, pour que cette « Terre des Hommes » ne soit pas que des mots, il faudra bien que l'art de l'architecte, de l'ingénieur, de l'artiste et du designer exprime ce thème, le transpose sur le plan visuel et le rende sensible au visiteur. (...) Dans ce monde visuel que sera l'exposition, les meubles, les objets, les affiches, la signalisation, les inscriptions, les revêtements muraux, les accessoires, les jeux et toutes ces petites et grandes choses prendront beaucoup d'importance. (...) Toutes ces choses deviendront l'univers visuel du visiteur au même titre que les édifices, les ponts, le paysage et la foule. »

« Aux problèmes nouveaux que posera l'exposition, le designer devra apporter les solutions. Son œuvre devra d'abord être fonctionnelle. Mais, au-delà du fonctionnel, cette œuvre doit non seulement servir l'homme, mais aussi l'exprimer. Comme l'abri, l'équipement peut n'être que fonctionnel, mais il peut aussi être poétique et excellent ».²¹

Hébert se fait critique quant à la qualité du cadre urbain des villes au Canada. Il ne manque pas de souligner l'importance de créer un environnement de qualité à l'Expo et d'en profiter pour faire prendre conscience aux visiteurs et aux décideurs politiques de l'état lamentable de l'aspect visuel de Montréal et d'autres villes au pays:

²¹ Extrait d'un article du journal « *En ville* », le 15 février 1964.

« Si l'aspect visuel de l'exposition devait être le même que l'aspect visuel de Montréal ou n'importe quelle ville du Canada, je pense qu'il faudrait plier bagage. Heureusement les grandes expositions ont souvent donné lieu aux miracles. Elles ont toujours été l'occasion de renouveaux, d'innovations et de créations. Dans des cas d'urgences, elles les ont exigés. Le climat local ne se prête guère aux innovations tant en architecture qu'en design. Mais exposition oblige! »²²

Il faut souligner à quel point l'Expo est un laboratoire d'expérimentation formelle et visuelle pour le milieu du design. Il fait partie de l'expérience globale offerte aux visiteurs, au même titre que les découvertes culinaires ou les spectacles présentés lors de l'événement, des ballets russes à la troupe folklorique polonaise.

D'ailleurs, tous les designers présents au Congrès de l'ICSID (*International Congress of the Societies of Industrial Design*) qui se tient à Montréal au même moment que l'Expo, en font le constat : le design moderne est au cœur même du succès de l'événement, il marque le visage de l'Expo. Désormais, on ne peut plus ignorer l'importance du design comme forme d'art intégrée à l'environnement, une forme d'art au service de l'Homme, comme l'envisageait Julien Hébert.

5.10 Design et politique : la controverse du symbole de l'Expo

L'aventure de l'Expo'67 devient donc l'occasion rêvée pour Julien Hébert de valoriser le design dans la société. Mais l'aventure commence mal et le créateur n'est toujours pas convaincu que l'importance du design au point de vue social et culturel soit reconnue, ni que sa vision du design

²² Idem.

moderne soit vraiment comprise. En effet, en 1963, lorsque le comité organisateur de l'Expo soumet à la Chambre des communes le symbole qu'Hébert avait dessiné pour l'événement, un débat éclate à Ottawa. Le chef de l'opposition conservatrice Diefenbaker dénonce le choix du symbole pour représenter le Canada. Au lieu de saluer le pictogramme pour ses qualités de représentation humaniste et égalitariste, on se scandalise du fait qu'aucuns des symboles traditionnels pour représenter le pays ne soient présents : le castor ou la feuille d'érable par exemple. En décrivant les figures du symbole, Diefenbaker déclare :

« When I was a boy we used to draw men like that, just two or three lines; it was simple. It was the only artistry we could indulge in. To me this looks like an artistic monstrosity. I would have thought that this would be an ideal occasion to place the maple leaf in the centre to show it was Canadian. I hope this is not precursor of the kind of flag the government is going to bring in as a distinctive Canadian flag .»²³

Il s'ensuit un débat enflammé qui occupe l'avant-scène des travaux en cette journée du 20 décembre 1963. Une discussion orageuse éclate à propos du rôle de l'art dans la société, des critères esthétiques à respecter et surtout, de l'identité canadienne. Le ministre des Travaux publics et responsable de l'exposition, M. Jean-Paul Deschâtelets, tente de défendre le choix du sigle, en indiquant ses qualités de simplicité et en mentionnant qu'il sera idéal pour identifier le site et le thème de l'Expo, mais il a du mal à défendre le symbole face aux attaques de l'opposition conservatrice :

« I suggest this looks more like a combination of a tractor wheel and a bunch of power poles. I am not satisfied with it ; I think it is crazy » (M. Leboe).

²³ Propos de Diefenbaker, Compte-rendu officiel des débats de la Chambre des communes, volume VI, 1963, p. 6226. Rappelons qu'à la même époque, un concours est lancé pour le dessin d'un drapeau pour le Canada.

ou encore :

« Is the Minister seriously telling us that this weird looking thing will be plastered all over the world fair? Thank heaven it is in Montreal and not in Toronto. »²⁴ (M. Scott)

Diefenbaker renchérit :

« I should like to know which is the English version and which is the French version. I have never seen a monstrosity like it. It will bring ridicule to Canada. There is nothing to indicate Canada in it, either indirectly or otherwise. Is there going to be a glossary with the issue of every one of these so that people will understand it? »²⁵

Les plus sarcastiques évoquent le fait que le symbole ressemble à un dessin primitif ou pire encore, l'accusent d'être inspiré par le signe du « *Peace and Love* » de la génération Beatnik, et craignent voir apparaître une invasion d'activistes antinucléaires débarquer pour l'événement ! Mais c'est également le procès de l'art moderne qui se fait :

« As to the character that such symbol might give, be it primitive or modern, I submit it falls into almost the same group as a certain mural which has just been unveiled at the Edmonton airport and which, incidentally, looks as if someone had thrown a few dozens of eggs on the wall ».²⁶ (M. Lambert)

Rappelons que le ministère des Travaux Publics devait soumettre le choix du symbole à la Chambre, non pas pour le faire approuver, mais pour

²⁴ Idem

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

faire protéger les droits d'auteur. On devait en effet protéger le symbole contre la copie ou toute reproduction illégale et déclarer que le sigle était propriété exclusive de la couronne. Hébert avait au préalable cédé ses droits à la *Compagnie canadienne de l'Exposition universelle de 1967* pour la somme de 1 dollar...

Mais la colère et les arguments de l'opposition s'intensifient et Diefenbaker exige un amendement puis fini par faire rejeter le choix du symbole. Il exige que le Comité organisateur propose un nouveau sigle en retenant les critiques de la Chambre...

Hébert est estomaqué par cette réaction et se désole de la superficialité des commentaires des politiciens sur les questions esthétiques! L'événement n'en reste pourtant pas là. Les médias s'emparent de la nouvelle et les supporters de Julien Hébert se font entendre. Le président de *l'Institut royal d'architecture du Canada*, John Levat Davies déclare :

« Maintenant tout le monde au Canada connaît le symbole de l'Expo – celui qu'a dessiné Julien Hébert ! Il n'est guère rassurant que quelques représentants du peuple canadien aient rejeté d'une façon aussi cavalière le symbole de premier ordre qui avait été dessiné pour l'Expo. Un résultat imprévu et excellent de ce geste a été d'intéresser les Canadiens à l'Expo, et le dessin a reçu du coup une telle publicité qu'il est devenu pour une foule de gens le symbole de cette exposition – et qu'il le demeurera, quoi qu'on fasse. Si l'on veut des feuilles d'érable pour l'Expo, qu'on y plante des arbres ! »²⁷

²⁷ Tiré d'un article intitulé « *Le succès inattendu du symbole de l'Expo créé par Julien Hébert* », La Presse, 23 décembre 1963.

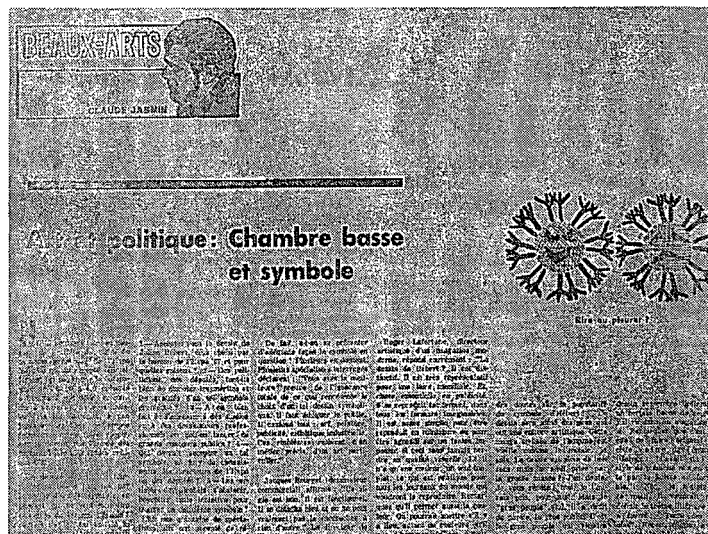


Figure 20 : « Art et politique », La controverse autour du logo fait l'objet de débats dans les médias. Article de Claude Jasmin dans La Presse, le 28 décembre 1963.

Certains éditorialistes, Claude Jasmin par exemple, enquêtent auprès des spécialistes en graphisme. Pierre Gameau, directeur du service des graphiques à Radio-Canada lui confie :

« Le symbole conçu par Hébert a toute la qualité graphique nécessaire. Son identification est facile. Et il est intéressant. D'ailleurs, s'il avait été plat et insignifiant on n'aurait pas gueulé comme des putois vendredi dernier à Ottawa. Trop simple a-t-on dit? Allons donc, le drapeau du Japon ou celui de la France est-il trop simple? (...) La simplicité, mais c'est une qualité en cette matière »²⁸

Claude Jasmin ajoute :

« Plusieurs spécialistes interrogés déclarent : Vous avez la meilleure preuve de l'ignorance totale de ce que représente le choix d'un tel dessin symbolique. Il faut éduquer le public. Il confond tout : art, peinture,

²⁸ La Presse, le 28 décembre 1963.

esthétique industrielle. Ces emblèmes relèvent d'un métier précis, d'un art particulier ».29

On évalue que le dessin du symbole est ingénieux et qu'il possède toutes les qualités pour représenter l'événement, d'autant plus qu'il est facile à reproduire, qu'il est bien lisible et peut être imprimé sur différents fonds de couleur. On questionne parfois le fait qu'il risque d'être mal saisi par le public, mais on est prêt à lui donner sa chance. Pendant ce temps, des étudiants de « l'Institut des arts appliqués » organisent une manifestation pour défendre la création de leur professeur !

Un sous-comité se réunit à nouveau afin d'examiner l'ensemble des propositions une seconde fois. On demeure toutefois convaincu que le dessin de Julien Hébert est le meilleur et on refuse de faire un autre choix. Devant ces événements, le Premier ministre Pearson renverse la décision de la Chambre et fait finalement approuver le symbole, malgré la colère de l'opposition.



Figure 21 : La décision autour du symbole de l'Expo fait la une de « La Presse », le 8 janvier 1964.

29 Idem.

Heureusement pour le designer, le vent tourne en sa faveur lorsque le symbole gagne un prix international au printemps 1964 dans le cadre d'un événement saluant les meilleurs symboles réalisés dans le monde, lors du « 13th Annual Exhibition of Advertising, Editorial and Television Art », qui se tient à New York.

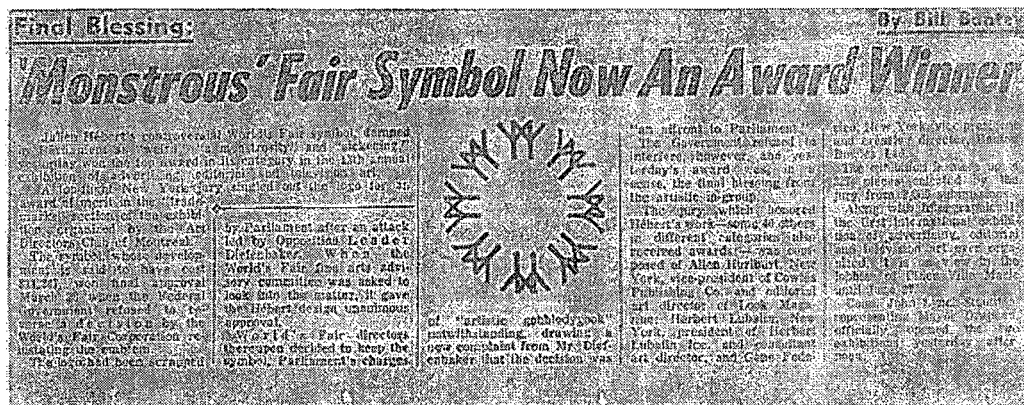


Figure 22 : On annonce le prix décerné au symbole de l'Expo.
Journal « The Gazette », le 30 mai 1964.

5.11 Conclusion

Hébert sort de cette histoire un peu amer. Pour lui, cela marque le fait qu'on n'avait guère de respect pour le travail et le rôle des designers au pays. En tant que forme d'art, il estimait que le rôle du design au point de vue culturel et social était aussi important que celui des arts visuels, de la chanson, de la littérature, du théâtre ou du cinéma. Ces formes d'art contribuent à représenter la culture d'un peuple, à être le miroir de la société. À travers ses œuvres, Hébert voulait faire la promotion de sa vision de la modernité et témoigner de l'évolution de la société. Une société qui a des valeurs humanistes, une société qui valorise la qualité de

l'environnement visuel, de l'architecture et de l'aménagement urbain. Une société tournée vers l'avenir, mais qui ne coupe pas les ponts avec sa culture et ses traditions. Une société qui ne met pas de barrière hiérarchique entre les disciplines de créations et qui reconnaît la valeur de ses artistes.

Après cette présentation, il faut reconnaître que Julien Hébert a contribué à l'essor du design au Québec et qu'il ait été un acteur de la Révolution tranquille dans les années 60, à travers ses initiatives et son rôle de premier plan à Expo'67. Son œuvre et son rôle demeurent pourtant peu connus, preuve que ce domaine mérite encore de nos jours une plus grande attention afin de saisir avec plus de nuances l'avènement et les enjeux de la modernité sociale au Québec. Malgré une carrière couronnée de succès, Hébert a toujours eu le sentiment que son travail n'était guère reconnu ou réellement valorisé. Pour preuve, en 1968, la Compagnie de l'Exposition universelle cède les droits du symbole à la Ville de Montréal, et Julien Hébert ne touchera aucun bénéfice par rapport à la création du sigle qu'il avait créé et qui a été utilisé des milliers de fois pour représenter l'événement ou pour en faire la promotion³⁰. Aussi, des années plus tard en 1979, il éprouvera un certain réconfort à être le premier designer à se voir décerner le Prix Borduas, reconnu pour être la plus haute distinction dans le domaine des arts au Québec. Le fait qu'il porte le nom de Borduas n'était pas étranger à sa grande fierté, puisqu'il avait le sentiment qu'on accordait enfin au design le même statut que celui des Beaux-arts.

³⁰ Le sigle est encore utilisé aujourd'hui pour identifier le Parc Jean-Drapeau et le site des îles de l'Expo.

Chapitre 6 – La dimension esthétique du design

L'esthétique et le design: l'approche fonctionnaliste de Julien Hébert et l'artisanat moderne

“La forme ? Elle n'est pas le privilège de celui qui crée, mais simplement le résultat ultime de tant de nécessités complexes et interdépendantes.”¹

6.1 Introduction

Au cours de ce chapitre, il sera question de la dimension esthétique inscrite au sein de l'oeuvre et de la pensée de Julien Hébert. Nous étudierons son discours sur l'esthétique dans la première partie, en faisant certains liens avec d'autres designers modernistes. Dans la seconde, nous présenterons les projets du designer dans les domaines du graphisme et du mobilier.

Pour aborder le domaine, nous ne nous limiterons pas strictement au design, il s'agira en effet de se pencher sur la vision du créateur par rapport à l'art en général, sous ses diverses formes: peinture, sculpture, design, architecture, etc. Il est par ailleurs intéressant d'étudier le point de vue de Julien Hébert en ce qui concerne le “statut” de l'art, de l'artisanat et celui du design. Il a été évoqué plus tôt que J. Hébert ne faisait pas de distinctions nettes entre les disciplines, pour lui, la notion de « beaux-arts », mise sur un piédestal, était issue d'une culture bourgeoise et élitiste. Hébert voyait la création d'un objet utilitaire ou celle d'une sculpture comme étant issue d'un même processus - logique et rationnel - et les deux domaines devaient être

¹ Julien Hébert, extrait de son journal personnel (non daté).

considéré sur un même niveau. D'autre part, l'artisanat avait une grande importance à ses yeux, puisque le design en était issu:

“Le designer est héritier de tous les artisanats que les artisans anciens ont abandonnés ou ont dû céder à l'industrie. Le design industriel est apparu à l'occasion de ce transfuge progressif au cours des décennies récentes. L'industrie s'emparant des techniques artisanales anciennes et les adaptant à ses machines puissantes confie au designer des projets qui jadis étaient ceux des artisans. Alors le designer, dans l'élaboration de ces projets et pour l'exécution des modèles et des prototypes, redevient lui-même l'artisan entouré d'une gamme variée à l'infini d'outils artisanaux: tour de potier, canne du souffleur de verre, rabot, lime, pince, marteau et enclume, etc. (. . .)”²

Hébert mentionne que s'il est devenu designer, c'est qu'il a étudié en parallèle la sculpture et la philosophie à un certain moment: *“La sculpture, c'est la forme, le sensuel, le touché. La philosophie c'est la raison, alors de là à faire du design, il n'y avait qu'un pas”³*. Zadkine a certes eu une influence sur l'oeuvre et la pensée de Julien Hébert:

“Zadkine venait tous les vendredis et pendant deux ou trois heures, le travail cessait et il parlait. Son langage, imagé, enthousiaste, nerveux, nous entraînait et tout devenait sculpture. Le monde redevenait poétique et plein de sens comme au premier jour de chaque chose. Tout était neuf, pur essentiel.”⁴

Cette recherche de “l'essence des choses” est centrale au sein du travail de Julien Hébert. Cependant, il ne s'agit pas d'une démarche

² Julien Hébert, *“Les outils du designer”*, texte publié dans « *Dimension* », Vol. 2 No.1, mars 1978, p.7.

³ Entrevue de Julien Hébert à la radio de Radio-Canada, *“Le travail de la création”*, émission du 7 juillet 1982.

intuitive, mais bien d'un processus rationnel, rigoureux, logique (il n'est ainsi pas étonnant d'apprendre que les mathématiques des proportions furent sa passion lors des derniers moments de sa vie).

“La sculpture me sembla la chose la plus naturelle. La présence d'un volume, les relations des formes entre elles, le dessin des contours étaient pour moi un langage plein de sens.

Et puis une sculpture me sembla pouvoir être aussi un objet usuel, logique, palpable, fonctionnel et même, si je peux dire, “prolétaire”. Je ne voyais aucune différence de nature entre un bel objet utile et ce qu'on est convenu d'appeler une oeuvre d'art. Tous deux étaient bel et bien des oeuvres résultant d'un art. Je ne connaissais pas le mot design alors tout était sculpture pour moi. La sculpture au portail d'une cathédrale avait une fonction aussi justifiable que la forme d'un fauteuil.”⁵

C'est donc à travers la dimension utilitaire et fonctionnelle d'une création sculpturale, qu'Hébert trouvait un “sens”. Il lui semblait essentiel d'avoir un impact sur la société, afin de la faire évoluer de manière positive. Cet impact, selon son point de vue, il ne l'aurait certainement pas en demeurant un sculpteur exposant dans des galeries ou au musée. En fait, le musée est un lieu pour lequel manifestement il n'a guère de sympathie, puisqu'on y présente à son avis des oeuvres devenues stériles hors de leur contexte. Ce n'est donc pas le rôle de l'artiste ou même le fait d'être un artiste qu'il critique, mais plutôt la place que la société réserve à l'artiste, confiné à “la pratique de l'inutile”:

“On croit généralement que l'artiste est un rêveur et que ses oeuvres sont des objets de luxe créés en marge des besoins immédiats de l'homme,

⁴ Julien Hébert, extrait de son journal personnel, 1956.

⁵ Julien Hébert, extrait d'une entrevue de J. Hébert dans la revue “Décormag”, août 1976.

que ses oeuvres ne modifient aucunement la manière d'être, la pensée, les agissements ou le bonheur de l'homme: on réserve à l'artiste la pratique de l'inutile. Pourtant, l'artiste joue un rôle dans notre vie de tous les jours. L'artiste, peintre ou sculpteur, qui choisit la façon la plus libre, la plus directe pour faire éclater son chant intérieur et manifester sa joie de chanter a une action primordiale sur la société et l'évolution des arts. Mais je veux parler particulièrement de l'artiste qui, avec l'architecte et comme l'architecte, se charge d'établir le décor de l'homme, le décor au plein sens du mot, c'est-à-dire tout ce dont s'entoure l'homme pour son bonheur ou par nécessité. Je veux parler de l'artiste pour qui tous les objets ont une forme, une forme qui mérite d'atteindre la perfection; celui pour qui l'objet utile, l'objet usuel, est un objet d'art possible".⁶

Dans ce texte intitulé "Les arts de l'utile", Hébert substitue le mot "artiste" au terme "designer", exprimant clairement une absence de distinction entre les disciplines, par ailleurs, il situe le rôle de l'artiste sur le même pied que celui de l'architecte. Il invite plus loin les artistes à se pencher sur les questions d'ordre fonctionnelle, afin de faire œuvre « utile » :

"L'art, c'est trop souvent l'art de l'inutile, et à notre époque où la babiole d'art se vend à gros prix, le design, cet art du rationnel, en est à sa préhistoire. (. . .) Il devrait y avoir plus d'artistes qui s'intéressent aux formes utiles, un tableau dans un musée, ce n'est la plupart du temps qu'un témoignage sur la vie d'un artiste, au mieux, d'une époque, alors qu'il y a tellement à faire pour rendre beaux et efficaces les objets dont on se sert tous les jours."⁷

Voilà certes des propos qui ont pu faire réagir certains historiens de l'art ou artistes anti-utilitaristes! Mais il demeure que la portée réelle de la

⁶ Julien Hébert, extrait d'un manuscrit non daté intitulé "Les arts de l'utile", préparé pour une conférence.

pensée de Julien Hébert est intimement liée à cette volonté d'être utile à la collectivité, à la société. La création personnelle pour lui était une démarche non satisfaisante si elle ne contribuait qu'au propre bonheur de l'artiste et non au bonheur collectif. Cette éthique personnelle à caractère socialiste, va également guider l'aspect formel des œuvres graphiques, des objets et des espaces que Julien Hébert va créer. Concernant l'esthétique de la forme, il annonce de façon claire sa vision fonctionnaliste, issue de la philosophie du Bauhaus:

*“L'objet utile a une fonction et cette fonction de l'objet ne peut en aucun cas être négligée; au contraire l'artiste doit, conformément à son objet, répondre à cette fonction; il doit, poursuivant la perfection fonctionnelle, le parfait rendement de l'objet, atteindre la vraie forme, la perfection plastique de cet objet. D'où l'axiome: la forme suit la fonction”.*⁸

Pour appuyer son point de vue, Hébert prend l'exemple de l'aiguille à coudre. Pour lui, il s'agit du plus pur exemple du rapport intime parfaitement réalisé entre la fonction et la forme. Sa convenance à l'usage et sa perfection formelle fait en sorte qu'on ne saurait améliorer cet objet en aucune façon. Hébert note qu'une multitude d'objets qui nous entourent ont une forme inconvenante à leur fonction, une forme qui vient fausser l'objet dans sa nature même:

“Une forme fausse pêche toujours par rapport à la fonction. Elle comportera des ornements gratuits comme les guirlandes de feuillage de genre pâtisserie, comme la petite rose qui sert de poignée au couvercle de la cafetière, comme les lignes parallèles qu'on ajoute sur n'importe quoi pour faire moderne. Ailleurs la forme est un trompe-l'oeil grossier comme la table de métal peinte imitation de bois. Ailleurs encore la forme est fausse parce

⁷Ibid.

⁸ Ibid (les mots sont soulignés par J.H.)

que suggestive, c'est alors la forme splendide de l'avion qu'on retrouve un peu partout où l'aérodynamisme n'est pas justifiable; nous avons le grille-pain, le cendrier, l'appareil de radio aérodynamiques. Enfin la forme est mauvaise quand elle est absurde; est-ce nécessaire de le dire, le chien ou la femme nue qui sert de pied de lampe"⁹.

En évoquant l'analogie avec les formes aérodynamiques, il est clair que Julien Hébert met au ban des "falsificateurs" les designers portés sur le stylisme tels certains designers américains comme Raymond Loewy, Walter Dorwin Teague ou Norman Bel Geddes. Il rejette bien sûr le kitch et toute superficialité dans la forme de l'objet.

"La fonction est donc la règle d'or pour l'artiste qui compose l'objet, étudiant chacune des parties et les ordonnant au tout, utilisant les matériaux les plus convenables selon leurs propriétés respectives, donnant à l'objet la légèreté ou la simplicité nécessaires et surtout recherchant en tout la simplicité la plus grande. Dans ce travail de création, l'artiste médite et décide comme l'architecte et tous les deux au fond procèdent à peu près comme l'ingénieur, à cette différence près que l'artiste et l'architecte sont conscients (ou devraient l'être) de l'évolution constante de l'équilibre plastique qui s'établit simultanément à l'organisation fonctionnelle de l'objet."¹⁰

On peut faire un parallèle intéressant entre les propos de Julien Hébert et ceux de Gropius, lorsque celui-ci prône une approche visant à retrouver l'essence de la forme :

"Une chose est déterminée par son essence. Pour lui donner une forme qui lui permette de fonctionner correctement - un récipient, une

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

chaise, une maison - il faut d'abord étudier son essence, car elle doit atteindre parfaitement son objectif, remplir pratiquement ses fonctions, être durable, bon marché et "belle". (. . .) L'environnement des machines et des véhicules est vivant, affirmons-le. La forme organique des choses est trouvée à partir de leurs lois propres, inscrite dans le présent et sans embellissement ni frivolités romantiques. On se limite à des formes et des couleurs fondamentales typiques et compréhensibles pour tous".¹¹

Dans cette recherche de « l'essence des choses », Gropius insiste ici sur la notion « organique » de la forme. À travers cette dimension organique, on évoque un parallèle avec les organes vivants et les formes de la nature, qui ont évolué selon un principe d'adaptation ou de besoin. On sent également ce même concept évoqué par Julien Hébert, lorsque celui-ci décrit l'architecture du Moyen-âge :

"Les romantiques mélangent tout. Ainsi, les gens du dix-neuvième siècle voyaient dans les grandes cathédrales gothiques des sculptures grandioses à la gloire de Dieu. Ils avaient oublié que si les cathédrales étaient si hautes, ce n'était pas pour suggérer un élan vers la prière, mais pour qu'elles soient plus larges : simple problème d'architecture. Les fleurons aux angles des clochers, c'était des échelles pour permettre aux ouvriers d'y grimper. Et ces fleurons prenaient la forme de fougères repliées pour permettre à la pluie de s'égoutter." ¹²

On constate dans le discours de Julien Hébert sur les questions esthétiques, que la forme doit pouvoir se justifier par une fonction précise et qu'il n'y a pas de place pour la décoration gratuite. Ce sont les principes de rationalité, de fonction et d'usage qui doivent dicter la forme des objets. En créant un nouvel objet utilitaire, il faut savoir être au service des besoins du

¹¹ Gropius, W. *Principes de la production du Bauhaus* (Dessau), 1922, in Conrads, U. (1991), op. cit., p. 116

plus grand nombre d'usagers. Comme on peut voir, dans le cas des cathédrales gothiques, Hébert justifie leur forme par rapport à une réponse à des besoins d'ordre fonctionnels et non symbolique ou ornemental.

Les questions d'ordre esthétiques en design ont souvent été polarisées entre l'intégration ou non de formes injustifiées sur le plan rationnel. C'est sur ce point que les modernistes européens ont critiqué le travail des designers américains, puisque ceux-ci n'hésitaient pas à utiliser un langage formel stylisé, empruntant au monde de l'avion une esthétique aérodynamique là où elle paraît incohérente. Moholy-Nagy est un de ceux qui vont réproucher toute ornementation gratuite dans le design des objets. Après avoir quitté l'Europe à la veille de la Seconde Grande Guerre, il a le projet de créer un nouveau « Bauhaus » à Chicago en 1937. Dans son programme pédagogique, il fait la promotion d'un fonctionnalisme organique, tel que défini par Gropius :

« La méthode que Moholy-Nagy proposait était celle d'un fonctionnalisme organique. Par « fonctionnalisme », il faut entendre ici l'application d'une méthode de planification rationnelle du projet appuyée sur les plus récentes découvertes des sciences et de la technique, alors que la qualité « organique » de la méthode dénote son indépendance complète envers les pratiques et les usages existants afin de parvenir à la définition de l'essence même de l'objet, c'est-à-dire la fonction au sens le plus large »¹³.

Pour les modernistes, l'approche fonctionnaliste, guidée par l'absence d'ornement superflus, se justifie par différentes raisons. Premièrement, c'est une démarche qui engendre des formes simplifiées, donc bien adaptées à la production en série. Deuxièmement, en éliminant toute forme

¹²Journal personnel de J. Hébert, non daté.

ornementale on évite de donner un statut ostentatoire à l'objet, ce qui contribue à estomper les signes de distinction entre les classes sociales, on vise plutôt des standards pour tous. Enfin, en procédant ainsi, on s'éloigne du phénomène de mode et de l'obsolescence que ce dernier engendre.

Il est étonnant de voir que déjà au début du 20^e siècle, bien avant l'émergence de la consommation de masse et de la société du gaspillage, certains modernistes, comme Adolf Loos par exemple, voyaient d'un œil critique le phénomène d'obsolescence de la forme engendré par la succession des styles dans le mobilier:

" (. . .) il est hautement regrettable d'avoir à changer de bureau uniquement parce que sa forme est devenue insupportable. On a perdu dans ce cas l'argent investi dans ce meuble. Les ornementistes s'efforcent de faire admettre ce défaut en tenant le discours suivant: "Un consommateur qui a un ameublement qu'il ne supporte déjà plus au bout de dix ans, et qui est donc contraint de le renouveler tous les dix ans, est plus intéressant pour nous que celui qui n'achète un objet que pour en remplacer un autre hors d'usage. C'est ce qu'exige l'industrie." ¹⁴

Dans les années 1940, Moholy-Nagy avait un point de vue semblable au moment de dicter les visées esthétiques de la nouvelle école de design qu'il a fondé à Chicago. Il critiquait la démarche des designers Américains et tenait à ce qu'on respecte les principes du fonctionnalisme :

« Les objets ainsi conçus sont des types idéaux, des « standards », et ne doivent par conséquent pas être soumis aux fluctuations de la mode et aux exigences de la consommation impulsive. En se plaçant ainsi dans la tradition idéaliste et utopiste établie au Bauhaus par Gropius, Moholy-Nagy

¹³ Findeli, Alain (1995) *Le Bauhaus de Chicago*, p. 323.

¹⁴ Loos, A. (1908) *Ornement et crime*, in *Paroles dans le vide*, op.cit. p. 204

*critiquait implicitement les formes prises par le design industriel aux États-Unis qui ne pouvaient, toujours selon lui, qu'être transitoires ».*¹⁵

Il est clair que Julien Hébert s'inscrivait dans cette même lignée de pensée. Il demeurait critique vis-à-vis de la société de consommation et souhaitait que les designers au Québec prennent une voie moins superficielle ou commerciale par rapport à celle prise par certains stylistes Américains. Pour Julien Hébert, les critères fonctionnalistes demeuraient pertinents, autant pour sa propre démarche de créateur qu'à travers son enseignement. C'est ainsi en restant fidèle à la pensée moderniste que Julien Hébert a cherché à mettre en forme ses idées.

Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous proposons un aperçu des créations marquantes de Julien Hébert en questionnant l'aspect esthétique et leur adéquation avec la vision du designer. Il s'agira de voir de plus près ses créations dans les domaines du graphisme, du design de mobilier et de certains projets d'aménagements.

¹⁵ Findeli, Alain (1995) *Le Bauhaus de Chicago*, p. 323.

6.2 Le graphisme

Voyons d'abord le travail de Julien Hébert lié au graphisme. Au cours de sa carrière, il a été mandaté pour créer de nombreux sigles pour différentes organisations. Il a également créé la signalisation pour la Commission de transport de la communauté urbaine de Montréal dans les années 60.

On sent un intense travail de recherche dans l'élaboration du symbole pour les « *Consultants en aéroports internationaux* » élaboré en 1965 (voir figure). Dans son processus de création, Hébert commençait par élaborer certains thèmes qui lui apparaissaient intéressants à exploiter. Dans les croquis présentés ici, deux thèmes sont explorés : celui de l'avion et celui de la piste d'atterrissage qui sera finalement retenu. On saisit la recherche d'une simplicité formelle dans cette démarche où le designer se force à schématiser au maximum la représentation de l'avion, puis à passer par différentes esquisses en étudiant différentes combinaisons.

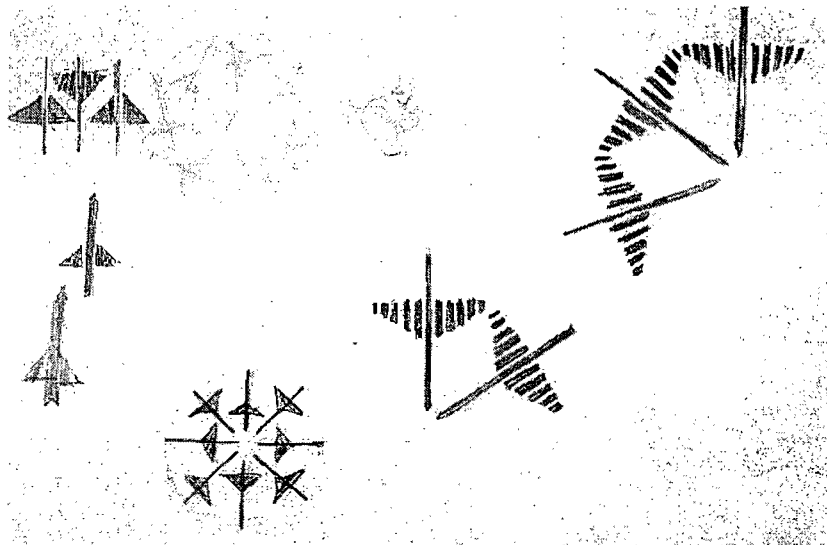


Figure 23: Dans cette recherche, on voit une exploration du thème de l'avion, combiné selon différentes configurations afin de trouver un effet visuel ingénieux.

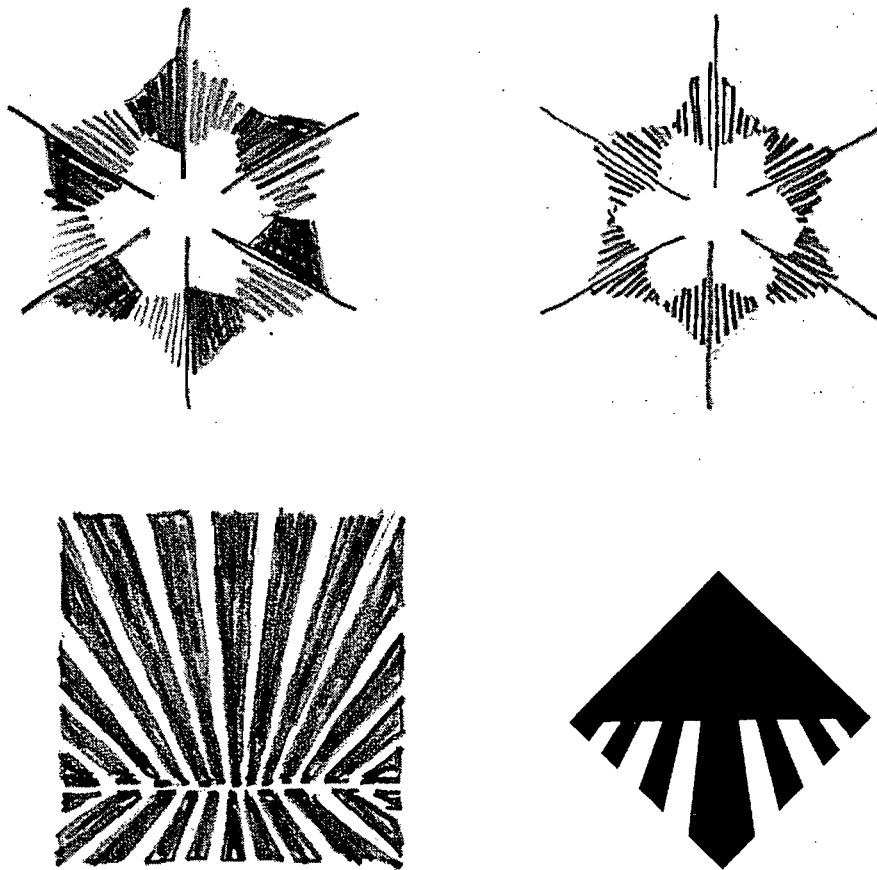


Figure 24 : À gauche, exploration du thème de la piste d'atterrissage, à droite on voit le sigle final.

Dans cet exemple, Hébert abandonne le premier thème est s'orienter vers celui de la piste d'atterrissage, jugeant que le sigle doit communiquer davantage l'aéroport que l'avion. On passe de la forme circulaire, un leitmotiv chez Hébert, pour passer au losange, en suggérant une perspective d'une piste telle qu'un pilote la verrait à l'arrivée, vue des airs.

La quadrature du cercle...

Dans un certain nombre de sigles dessinés par Julien Hébert, on retrouve une organisation circulaire. C'est une forme élémentaire que le designer a souvent exploité, car il lui semblait possible de procéder à de multiples combinaisons d'éléments à l'intérieur du cercle, une forme fondamentale s'il en est une.

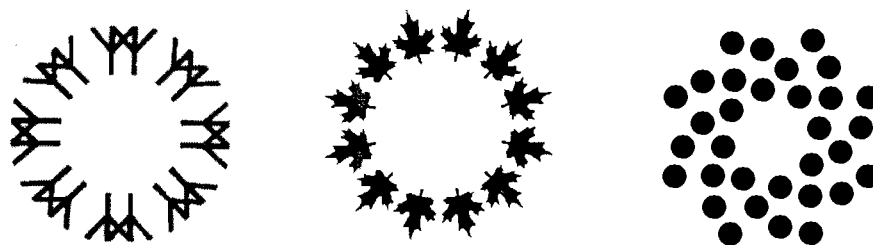


Figure 25 : On voit ici le sigle de « Terre des Hommes » (1963), celui de la « Commission de la Capitale nationale » (1969) et un autre sigle non-identifié.

Il utilisera une démarche semblable pour le logo du Collège du Vieux-Montréal. Dans ce cas, il s'agit d'une combinaison circulaire créée à partir des formes évoquant le « V » et le « M » pour former une étoile ou une fleur.

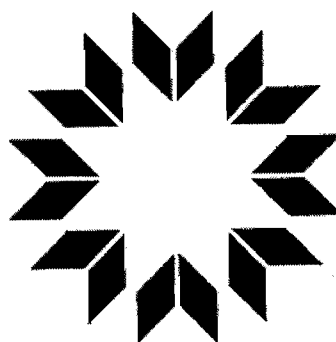
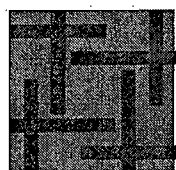


Figure 26 : Sigle créé pour le Collège du Vieux-Montréal, 1969.

Dans un autre sigle, dessiné en 1968, on comprend à nouveau la démarche de Julien Hébert, recherchant l'originalité à travers la combinaison d'une figure schématique. Dans ce cas-ci, des croix sont agencées à l'intérieur d'un carré, ce qui crée l'effet d'un motif, mais ce qui transmet aussi l'idée d'une communauté.



CONFERENCE CANADIENNE SUR L'EGLISE ET LE MONDE
LA CONSCIENCE CHRETIENNE ET LA PAUVRETE
CANADIAN CONFERENCE ON CHURCH AND SOCIETY
CHRISTIAN CONSCIENCE AND POVERTY

Figure 27: Graphisme pour la « Conférence canadienne sur l'Église et le monde, 1968.

Pour décrire sa démarche Julien Hébert indique :

*« Dans toutes les œuvres, il y a toujours un petit truc comme ça. Il y a un petit quelque chose qui fait qu'on invente, qu'on crée quelque chose. C'est très complexe. Si vous me posiez la question comment on crée, carrément, je dirais « Je ne le sais pas. Je vais vous le montrer en créant quelque chose. Demandez-moi de créer quelque chose, je vais le créer. Puis regardez-moi faire ou analysez mon cerveau, si vous le pouvez, et peut-être qu'on découvrira quelque chose ». Ce n'est pas possible. Je crois qu'on ne peut dire exactement ce qui se passe. Tout ce qu'on sait, c'est qu'ordinairement on crée à un moment de détente après des heures ou des jours d'efforts ».*¹⁶

Il faut reconnaître que dans les œuvres de Julien Hébert, il semble y avoir toujours un élément ingénieux qui suscite une certaine curiosité, un

¹⁶ Julien Hébert, propos rapportés lors d'une entrevue à la radio de Radio-Canada lors de l'émission « *Le travail de la création* », Cahier #41, le 7 juillet 1982.

effet de surprise, un côté attrayant. C'est le côté fascinant des grands créateurs, qui réussissent à nous surprendre avec les choses les plus simples.

« En précisant des choses vis-à-vis de soi-même, en essayant de se convaincre des termes exacts de la chose, pas exactement de ceux qui nous sont posés par le client (...) Il y a d'autres choses, il y a une autre solution, le client n'a pas vu toutes les possibilités qu'il y avait. Mais nous, nous devons les voir. Le créateur doit découvrir quelque chose, une faille dans ce qui nous est proposé qui va nous permettre de sortir quelque chose. Parce que des fois ça a l'air d'un mur devant nous. On dit : ce n'est pas possible, qu'est-ce que je vais faire de ça? Et puis il y a quelque part une faille. Il faut la découvrir. »¹⁷

Quant à son processus de création, Hébert affirme le besoin de s'imprégner totalement du projet, puis de tenter par tous les moyens, à l'aide de croquis, de développer les concepts qui lui viennent à l'esprit :

« Il faut absolument qu'on contrôle son effort et qu'on le dirige dans le bon sens, même s'il ne donne rien. Alors tous ces croquis, on les a jetés à un certain moment. Parce que ça ne signifiait rien. C'était des tentatives de solutions à droite, à gauche, en haut, en bas, à l'envers, n'importe comment, n'est-ce pas, parce qu'on ne sait pas (...) On renverse les choses, plus grand, plus petit... Et c'est comme ça que l'esprit tout à coup se libère de certaines contraintes, des espèces de blocs mentaux qui nous empêchent de procéder... et qui fait qu'on arrive à quelque chose. (...) Il y a un étudiant, pendant que je donnais un cours sur les études de cas à l'Université de Montréal, qui m'a dit un jour : Il y a une chose qui est commune à tout ce

¹⁷ Julien Hébert, propos rapportés lors d'une entrevue à la radio de Radio-Canada lors de l'émission « *Le travail de la création* », op. cit.

que vous avez fait, c'est que c'est magique : vous tirez le lapin du chapeau ». ¹⁸

En ce qui a trait à l'aspect esthétique de son travail, il semble fidèle aux principes fonctionnalistes en s'efforçant d'utiliser des figures schématiques simplifiées, bien lisibles, agencées selon des formes primaires : le rond, le carré, le losange. On reconnaît un intérêt marqué pour l'usage d'éléments iconiques en aplat dans les différents sigles créés. En effet, c'est moins vers le traitement typographique (qui demeure dans la rigueur « suisse » à travers l'usage de typos sans serif) que vers la création de symboles graphiques que le travail de J. Hébert se distingue.

6.3 La signalisation et le mobilier urbain pour la *Commission de transport de Montréal*

Les compétences que Julien Hébert a développées dans le langage iconique seront mises de l'avant pour la réalisation d'un important mandat. En effet, en 1963, la *Commission de transports de Montréal* lui demande de revoir entièrement le programme d'identification visuelle ainsi que les aménagements et abris des voyageurs.

¹⁸ Ibid

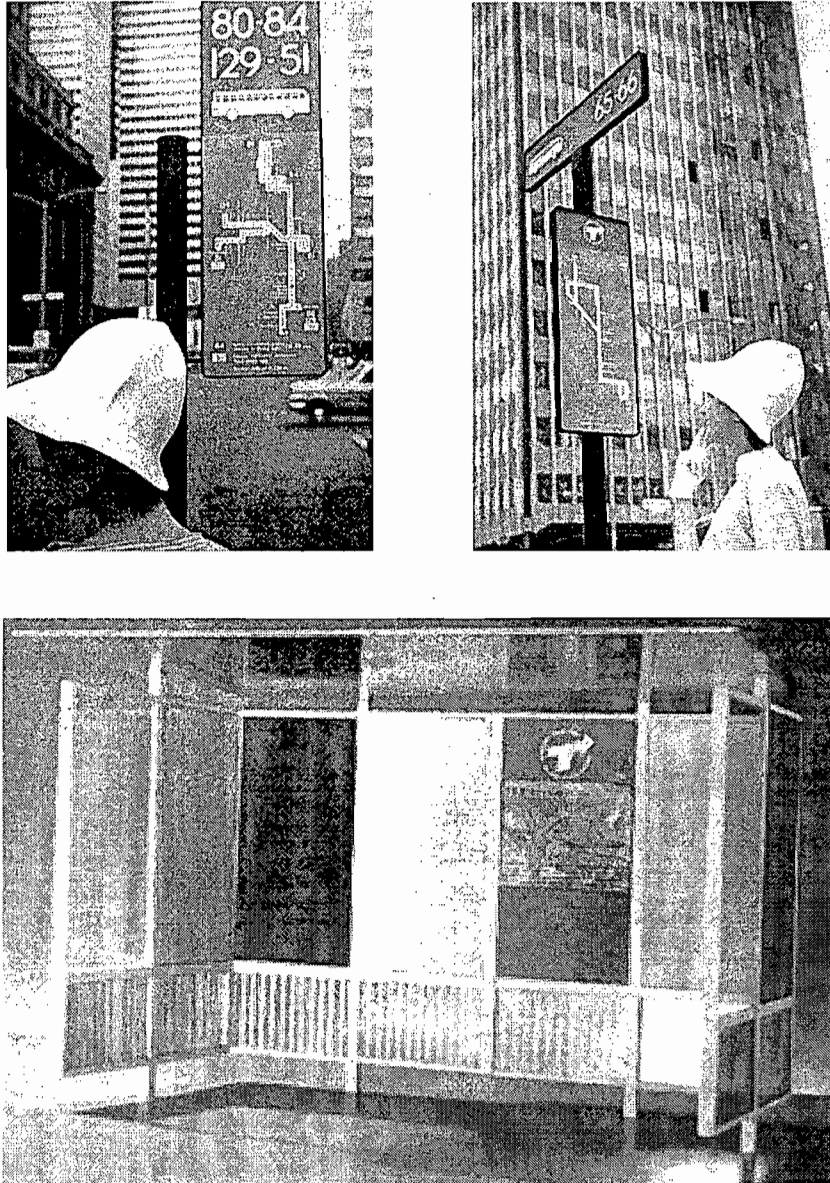


Figure 28 : Signalisation et abris pour la *Commission de transport de la Communauté urbaine de Montréal*.

Pour contrer le défi du bilinguisme qui alourdissait les panneaux des arrêts d'autobus, Hébert n'utilise presque pas de texte. Le langage graphique est dans le plus pure tradition moderniste. Par ailleurs, même les photos utilisées pour présenter les panneaux (voir figure 28) sont savamment étudiées pour marquer leur caractère moderne : du chapeau du

mannequin à l'architecture de la « Place Ville-Marie » en arrière-fond. Hébert et son équipe revoient l'ensemble de l'image visuelle de l'entreprise : les coloris des véhicules, des bâtiments et des enseignes. Par ailleurs, il dessine différents abris et « coupes-vent », formés de panneaux vitrés et de fibres de verre en alternance, montés sur une structure en aluminium ou une base de béton.

La dimension fonctionnelle demeure la motivation principale du designer quant à ses projets de graphisme et de signalisation. Hébert se plaît à l'idée de répondre à des critères d'usage précis. On doit reconnaître que les sigles qu'il a créé dans les années 60 demeurent toujours d'actualité, on remarque encore aujourd'hui dans la ville les symboles de l'*Expo* et du *Collège du Vieux-Montréal*. C'est à travers un agencement répétitif de figures simplifiées et une combinaison ingénieuse des formes que le travail de Julien Hébert se distingue encore aujourd'hui.

6.3 Le mobilier en tube d'aluminium (1950-1960)

C'est en dessinant du mobilier en tube d'aluminium pour la firme de Sigmund Werner – « *Sun-Lite Indoor-Outdoor Furniture* » que Julien Hébert s'affirme en tant que designer industriel dans les années 50. Les nombreux modèles qu'il a dessinés, notamment des chaises pliantes de jardin, ont été vendues à des centaines de milliers d'exemplaires et copiés maintes fois par des concurrents. Hébert a innové dans le mobilier en aluminium, en cherchant à exploiter le potentiel de la technologie de transformation, le tube cintré, pour développer différents types de sièges ou de tables d'appoint. Cette technologie impose un langage épuré, simplifié. Mais on voit bien les efforts de proportions et le souci du détail dans le choix des matières (les tissus notamment) et les assemblages.

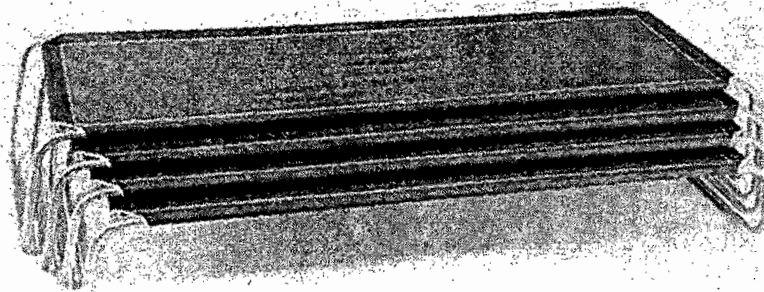
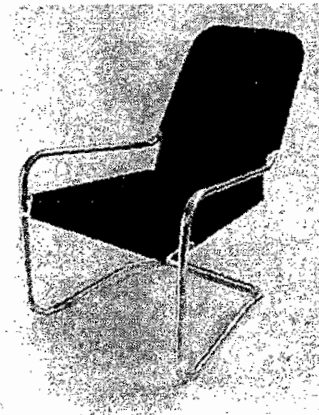
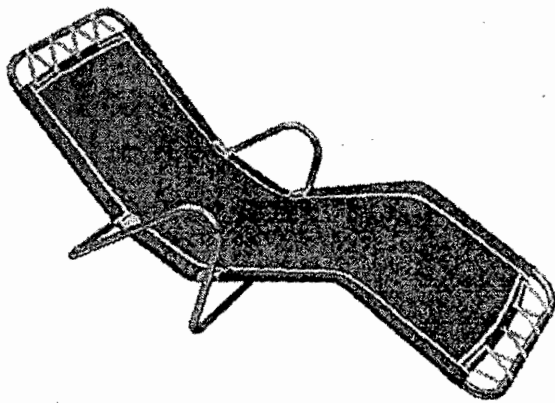
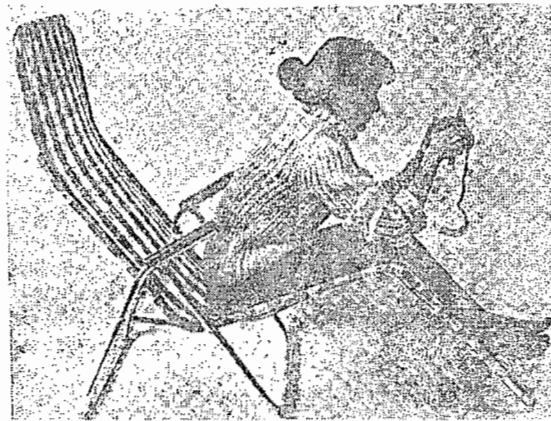
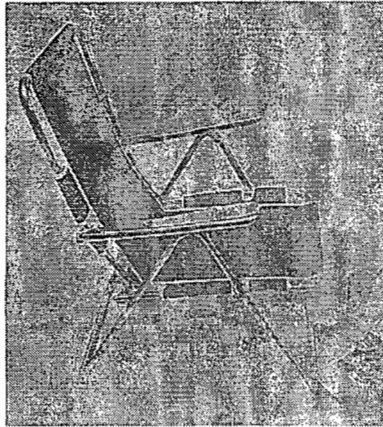



Figure 29 : Une chaise longue, une chaise droite et un lit empilable, Mobilier conçu en tube d'aluminium cintré.



**HERE IS THE
CONFIRMATION OF LEADERSHIP**

The Sun-ite Outdoor Furniture reputation for outstanding design is again confirmed by a 1957 National Industrial Design Council Award for



THE MEXICANA LOUNGE

Every year since the establishment of the N.I.D.C., Sun-ite has won at least one design award based on outstanding form, function, originality and value.


A sure-fire way to increase your sales is to sell your customers proven merchandise from Canada's leading manufacturer of outdoor furniture backed by the N.I.D.C. stamp of approval.

Here are some of the features of the Award Winning Mexicana Lounge.

- Modern, with clean elegant lines.
- Designed for a maximum of comfort in any of the different positions.
- Folds completely for compact storage when not in use.

Your customers will be proud to own this beautiful lounge, yet it is priced to meet every budget.





SIEGMUND WERNER LTD., 9500 ST. LAWRENCE BLVD., MONTREAL

Figure 30 : Modèles de chaises pliantes dessinées par Julien Hébert au début des années 50. Ces modèles ont été vendus à des centaines de milliers d'exemplaires au cours des années 50 à 70.

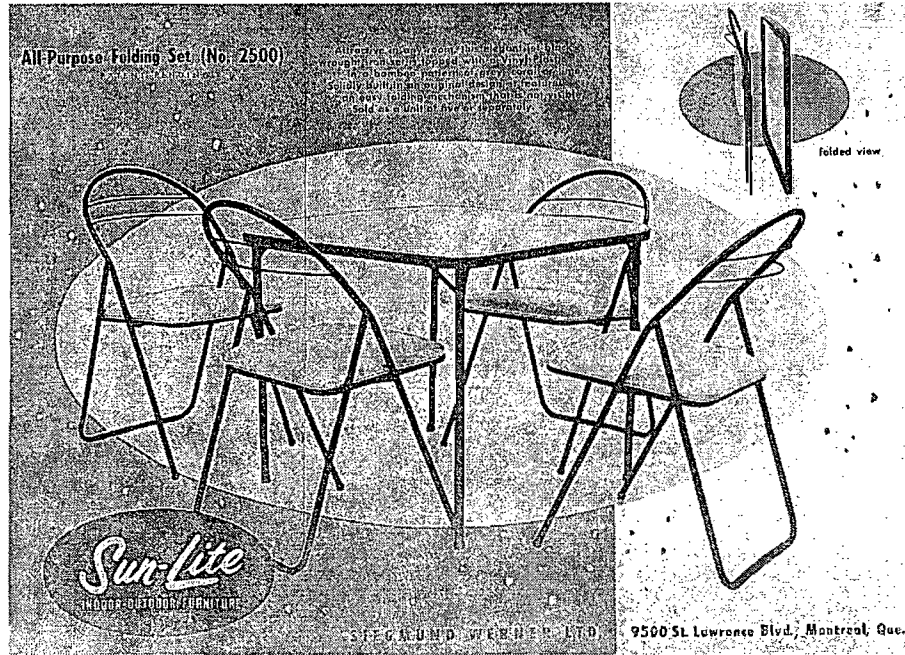


Figure 31: D'autres modèles dessinés pour « Sun-Lite », démontrant les efforts de J. Hébert pour développer des solutions innovatrices pour créer du mobilier pliable.

Cette dernière série témoigne des efforts de Julien Hébert pour développer des meubles pliants. Ce dernier est d'ailleurs considéré comme un des plus grands spécialistes dans le domaine à l'époque. Il admet cependant la difficulté d'arriver au même raffinement que pour le mobilier non pliable. Mais l'aspect léger, la facilité de rangement et le bas prix vont plaire à un grand nombre d'utilisateurs et ce sont les meubles pliables qui ont eu le plus grand succès sur le marché.

*« Outdoor furniture in Canada must be folding, and this takes away from the appearance. It is too bad that people own a set of furniture and have to put it in the basement for eight months of the year ».*¹⁹



Figure 32: Article sur Julien Hébert dans la revue « *Industrial Canada* », Août 1962

« I'd like garden furniture to be indoor-outdoor furniture but we live in a country where indoors and outdoors are not compatible. Someday we will find a way of solving this problem. I have designed hundreds of folding

¹⁹ Article sur Julien Hébert dans la revue « *Industrial Canada* », Août 1962.

*items, but I don't think we can produce a folding chair as good as one which is non-folding ».*²⁰

En ce qui concerne les chaises pliantes qu'il conçoit, c'est à nouveau une esthétique fonctionnaliste qui détermine la forme du mobilier crée pour « Sun-Lite ». Hébert exploite de façon ingénieuse les possibilités du cintrage, mais il n'abuse pas du procédé pour créer des formes décoratives. Il y a uniquement l'ensemble des chaises pliantes au dossier arrondi (s'agençant à la table carrée - voir figure) où l'on peut déceler un certain effet décoratif, mais là encore, la forme demeure adaptée au confort des usagers d'une part et au procédé de fabrication en série d'autre part. C'est essentiellement dans le souci du détail et à travers l'étude des proportions que Julien Hébert élabore la forme, autrement, l'ensemble est parfaitement adaptée aux différents gabarits des usagers et à leur confort. Cette démarche engendre un aspect épuré, dénué de fioritures, mais non dénué d'une certaine élégance au niveau des proportions et des détails de construction.

6.5 Le mobilier de bureau – La série « Grébert »

Le mobilier Grébert est en fait un système complet pouvant s'agencer selon une série de configurations diverses, afin de s'adapter aux besoins spécifiques des usagers et aux espaces de bureau de dimensions variables. Avec le développement des nouvelles tours modernes au Centre-ville de Montréal, Hébert et son associé Yves Groulx sentent le besoin de développer un mobilier aux lignes pures, mieux adapté à ces nouveaux espaces contemporains.

²⁰ Ibid.

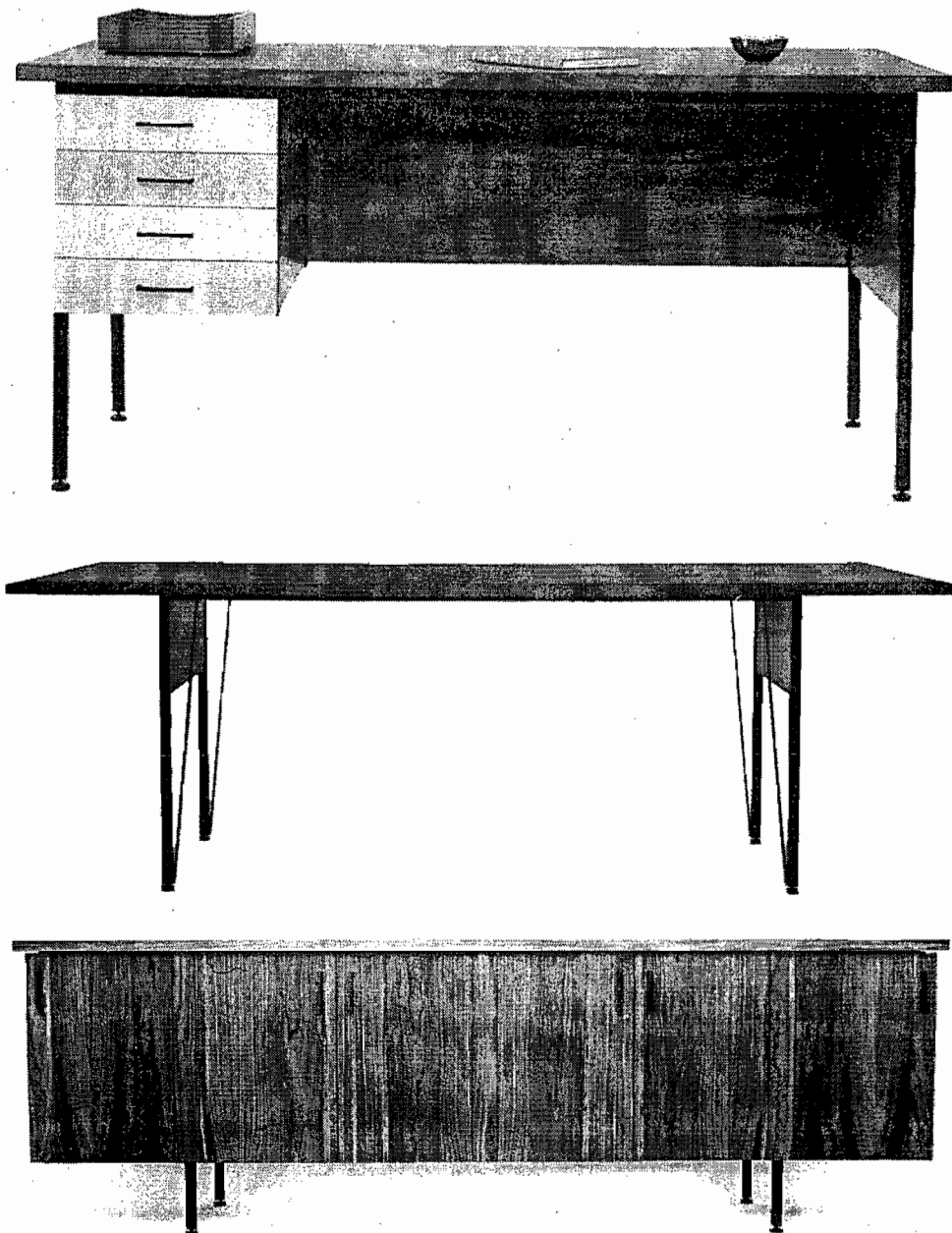
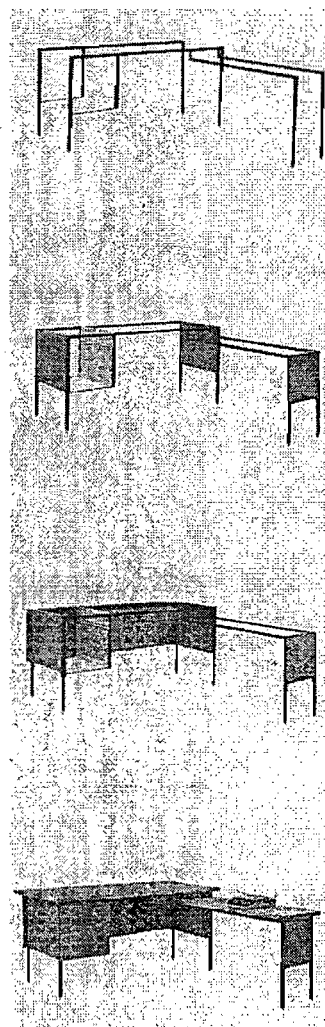


Figure 33 : Différentes possibilités de configuration du mobilier de bureau « Grébert », conçu en 1958.



GREBERT furniture is the result of a long search for quality through design. Utmost attention to the functional requirements, rigorous care in the selection of materials, constant supervision of production to ensure superb craftsmanship permit its designer, Julien Hébert, to bring to all GREBERT furniture pieces that extreme of versatility and flexibility so needed in contemporary interiors. Photographs on the left show the four steps in the assembly of a desk. The desk tops hold the case sturdily when finally locked to the metal structure. Any problem of interior planning can be solved easily and successfully by means of this ingenious modular furniture. GREBERT offers also a complete interior planning service for homes and offices.

GREBERT, 1494 Sherbrooke Street West
Montreal Wellington 2-4108

Figure 34 : Catalogue du mobilier « Grébert ».

Le mobilier est fabriqué de panneaux de bois, plaqué de noyer ou recouvert de stratifié en matière plastique. On constate l'ingéniosité du principe de fabrication et des assemblages, mais on ne peut parler d'un système révolutionnaire tant au niveau formel que fonctionnel, même pour l'époque. Mais encore une fois, la création est rationnelle et le design est adapté aux différents besoins des usagers. Les formes sont épurées et le choix des matériaux demeure soigné, il se dégage ainsi une apparence de qualité et de durabilité.

Au début des années 60, Hébert conçoit un prototype de chaise de bureau au design très angulaire, d'une allure stricte, presque futuriste. Le dossier et l'assise sont séparés en deux, ce qui donne un aspect inhabituel à ce fauteuil sur roulettes. Ce modèle devait être décliné selon différentes versions, dépendamment des usages (version haute, version basse, avec ou sans accoudoirs).

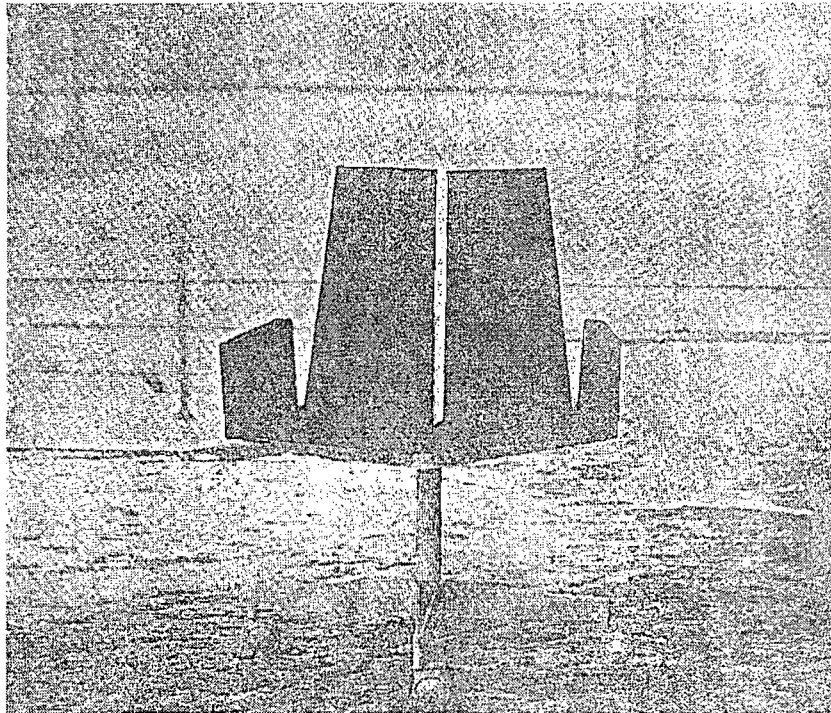


Figure 35 : Prototype de chaise de bureau réalisé en 1962.

Hébert justifie ce choix en précisant que c'est pour faciliter le principe d'assemblage et pour permettre différentes configurations, plus larges ou plus étroites, selon le gabarit de l'utilisateur :

« *With this structure the chair can be assembled very simply. In office furniture, it is very important to have a chair you can modify. It cannot be one chair, it must have versatility* ». ²¹

Mais il semble que ce soit également un désir de créer une allure différente, et donner un aspect de légèreté au concept :

« *Why split the seat and the back? Here I have used upholstered panels to give a curved shape to the seat and the back and to give lightness to the chair* ». ²²

Les questions de proportions visuelles sont ainsi assez marquées dans le travail de Julien Hébert. Il reste fidèle aux critères d'épuration, mais il garde une sensibilité de sculpteur au moment de raffiner la forme de l'objet.

6.6 Études des normes au Service de la planification du ministère de l'Éducation

En 1963, Hébert est mandaté pour étudier le mobilier scolaire et pour faire un relevé des dimensions anthropométriques de la population des écoles primaires. Il prend ce travail auprès des commissions scolaires de la province très au sérieux. Suite à cette étude exhaustive, il conçoit un pupitre au design original, qu'il considère parfaitement adapté aux besoins et au gabarit des élèves. Il réussit d'ailleurs à breveter le concept et obtient le Premier prix aux Concours artistique du Québec section « Esthétique industrielle »; quatre ans plus tard, ce même concept remporte le prix Design'67 du « *National Design Council* ». Le modèle de pupitre peut être simple ou double. Fabriqué de bois et de métal, la structure en « T » se veut

²¹ Ibid.

²² Ibid.

parfaitement fonctionnelle. Le dessus est en bois aggloméré de merisier, laminé d'une feuille de « Formica »; la partie métallique est en tube d'acier peint en gris. Un caisson de rangement sur le côté évite de recourir à un dessus mobile.

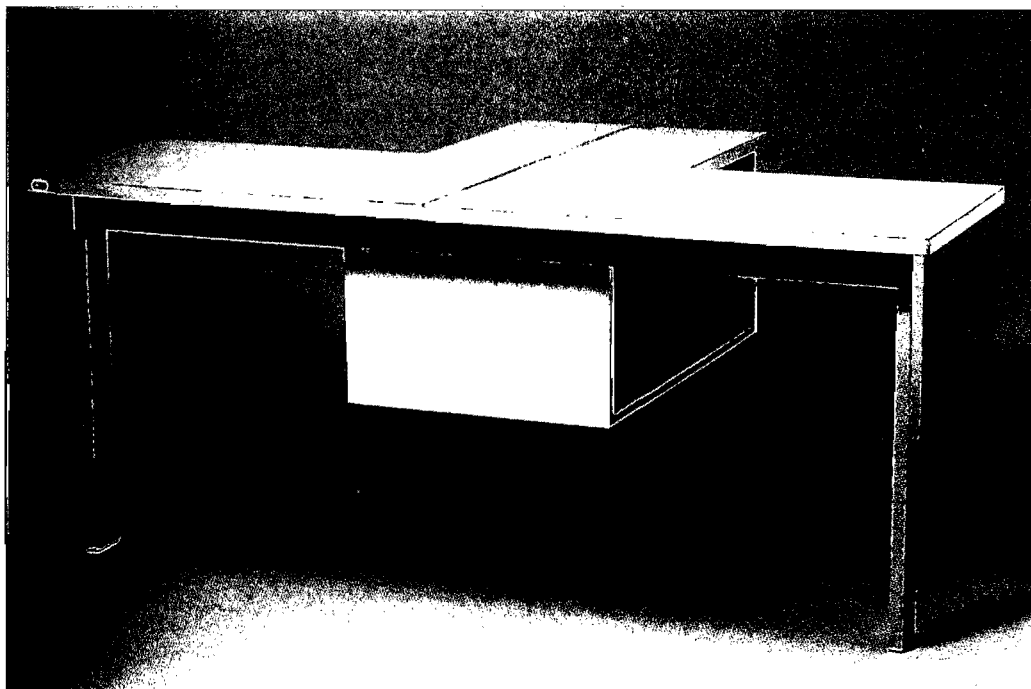


Figure 36: Modèle de pupitre scolaire créé pour le ministère de l'Éducation en 1963.

On doit reconnaître que ce modèle de pupitre est remarquable par sa simplicité, son ingéniosité et sa fonctionnalité. Limité à trois points d'appui au sol, il réduit ainsi l'encombrement pour les jambes, ce qui augmente le confort pour les usagers. Bien reçu par le ministère, il sera fabriqué en grandes quantités pour les nouvelles écoles de la province.

6.7 Systèmes d'exposition

Julien Hébert est reconnu pour l'ingéniosité des nombreux systèmes d'exposition qu'il a créés, notamment pour l'Alcan, l'Expo'67 et l'Expo d'Osaka en 1970. Malheureusement, il ne reste pas de traces visuelles dans les archives de Julien Hébert, ce qui est bien regrettable pour ce travail de recherche.²³ Nous avons pu présenter cependant le mobilier créé pour la cafétéria du Pavillon du Canada à l'Expo'67 dans un chapitre précédent. Revenons sur le système conçu pour le Centre « Design Canada » à la Place Bonaventure, créé en 1966.

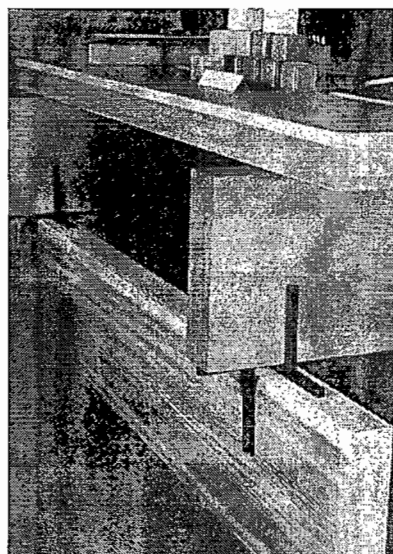


Figure 37: Détail du système d'exposition conçu pour le Centre Design Canada. Voir autre image au chapitre 4.

On remarque une démarche ingénieuse dans le système d'exposition. Le principe d'assemblage à l'aide de joints en acier est simplifié et permet de multiples configurations, tout en mettant en valeur les veines des panneaux en bois massif.

²³ Des démarches sont toujours en cours pour retracer des documents photographiques de ces expositions.

6.8 Conclusion

Épuration des formes, usage fonctionnel, intégration à l'espace, ingéniosité des principes, simplicité d'assemblages, cohérence des systèmes, facilité de fabrication, harmonie des proportions... artisanat moderne ?

On retrouve clairement les critères fonctionnalistes propres à la pensée moderniste dans les créations du designer et l'on doit reconnaître une grande cohérence entre son discours et sa pratique. Mais sur le plan esthétique, en quoi a-t-il réellement fait la promotion du design en tant qu'artisanat moderne, comme il se plaisait à le définir ? On a évoqué dans les chapitres précédents son désir de se rattacher à un certain héritage culturel dans ses œuvres, notamment dans le cadre de l'*Expo'67* et pour la murale du métro *Place Saint-Henri*. Mais dans les projets de graphisme, de mobilier, de systèmes d'exposition ou d'œuvres intégrées à l'architecture présentés dans cette thèse, force est d'admettre que ce lien est tenu à priori. Pourtant, si on y regarde de plus près, on peut saisir dans quel sens il faisait ce lien.

Prenons le choix des matériaux. Il s'est beaucoup intéressé à l'aluminium, et ce, dès le début de sa carrière dans l'entreprise de Sigmund Werner. C'est un matériau produit au Québec en abondance et dans ce sens, il lui semblait souhaitable de promouvoir l'usage et de favoriser la création locale de biens manufacturés avec cette matière. Quel designer au Québec peut prétendre avoir créé autant de meubles avec ce matériau ? Encore de nos jours, il se trouve bien des économistes, politiciens, groupes de travailleurs et gens d'affaires pour déplorer la rareté des produits manufacturés localement avec ce matériau, produit ici même en abondance grâce à l'hydro-énergie. Hébert était très sensible à cette question et l'on peut relier cette démarche à celle qui caractérise la production artisanale.

En effet, l'artisan, n'a-t-il pas le réflexe naturel d'utiliser les matériaux qui se trouvent dans son entourage immédiat ? Pour Julien Hébert, le choix des matériaux n'était pas pris à la légère. Il considérait qu'il était important d'utiliser les ressources locales, afin de promouvoir les matières premières propres au Québec. En ce sens, sa démarche était proche de celle de Jean-Marie Gauvreau, un créateur fidèle à la tradition artisanale.

On peut également noter que Julien Hébert a souvent privilégié le bois au détriment des matières plastiques. En fait, on ne retrouve pratiquement aucun produit en plastique dans la production de Julien Hébert, ce qui démontre son faible d'intérêt envers cette matière. Outre l'aluminium, il préférerait utiliser les essences locales de bois, souvent en exploitant l'aspect brut de ce matériau, afin de mettre en valeur son apparence naturelle.

Enfin, dans un certain sens, le type de projets auquel Julien Hébert s'est attardé est également lié aux domaines traditionnels : mis à part son œuvre dans le domaine du graphisme, il a dessiné essentiellement du mobilier, de la vaisselle, quelques luminaires, des installations architecturales et des systèmes d'exposition. On ne peut dire qu'il s'est démarqué dans la création de produits associés au côté plus innovateur du design industriel, que l'on pense aux électroménagers (aspirateurs, robots culinaires), à l'équipement spécialisé (outils techniques, instruments médicaux) ou au domaine des transports (motoneiges, embarcations nautiques), des thèmes qui ne cadraient peut-être pas avec sa conception de l'artisanat moderne²⁴.

²⁴ Il faut nuancer en précisant qu'il y avait peu de compagnies au Québec dans ces domaines. Toutefois, un collègue de J. Hébert, le designer Henri Finkel, oeuvrait davantage dans le design de produits spécialisés (récepteurs de radio, cabinets de télévision, phonographes, calculatrices) et privilégiait les matières plastiques, voir à ce sujet Choko et Al. (2003) Le design au Québec.

Chapitre 7 – La dimension pédagogique

Julien Hébert, un enseignant avant tout

7.1 Introduction - La transmission des valeurs

Suite à la présentation de la pensée, des discours et des projets de Julien Hébert, on ne s'étonnera pas de constater que le créateur ait cherché à transmettre ses valeurs dans le cadre de son enseignement du design. Il a insisté à maintes reprises pour affirmer qu'au fond, il avait exercé son métier de designer essentiellement dans le but de mieux l'enseigner. L'enseignement lui permettait de prendre ses distances vis-à-vis des aspects parfois trop commerciaux liés au domaine du design, aspects qu'il n'appréciait guère. Son rôle de professeur l'amenait à se concentrer avant tout sur la valeur du domaine en tant qu'activité visant à répondre aux besoins des gens et non à générer uniquement le profit de l'industrie.

« Le designer me semble engagé dans une voie douteuse : il se dit, et il l'est, responsable de la qualité du produit; mais il est rémunéré par le producteur et non par le consommateur qu'il entend servir. Sa complicité avec l'entreprise qui le commandite le compromet gravement. À son insu, le designer en vient à accepter le jeu de l'industrie capitaliste pour réduire la valeur du produit, accélérer sa désuétude, le rendre facilement destructible et irréparable. Sans poser de geste précis, le designer est entraîné dans le sens de la facilité et du profit de l'industrie qui le paye. (...) « Le design est rentable » et des slogans semblables sont de nature à créer une situation équivoque où le designer se retrouve sans la responsabilité réelle du produit. Et que dire des productions industrielles qui, quelquefois avec l'accord tacite du designer, entraînent la

décrépitude du milieu, les dommages écologiques, l'avalissement du monde du travail ? »¹

Il aspirait à être davantage qu'un professeur enseignant une matière précise, il voulait être un maître capable de transmettre son idéal aux jeunes qui se dirigeaient vers le design.

Ancien élève de Julien Hébert, Michel Dallaire considère Hébert comme son père spirituel; il avance des propos qui nous éclairent sur son approche pédagogique :

« Julien créait de l'intérêt pour le design. Il en parlait avec noblesse et revalorisait le domaine. C'est lui qui nous a fait connaître la responsabilité et les joies de l'objet multiple, destiné à donner du plaisir à beaucoup de gens. À une époque où on ne parlait encore que d'esthétique industrielle, d'habillage en somme, il nous incitait à regarder l'objet de l'intérieur vers l'extérieur vice-versa ».²

Ce dernier rappelle également la dimension esthétique valorisée par son ancien professeur :

« L'enseignement de Julien Hébert puisait dans les fondements mêmes de la pensée fonctionnaliste. Il prônait l'idéologie du Bauhaus; une approche minimaliste dans la création de l'objet industrialisé respectant scrupuleusement la vérité du matériau et celle de son procédé de mise en forme. De plus, l'expression formelle devait communiquer, au premier regard et sans équivoque, la fonctionnalité de l'objet (à cette époque, la notion d'ergonomie n'était pas très répandue). Jamais il ne nous imposait son style, ni sa manière de faire, mais soulignait l'importance d'être nous-mêmes dans notre démarche créatrice. La

¹ Extrait du journal personnel de Julien Hébert, non daté.

² Extrait de l'article « *Julien Hébert ou le discours de l'âme* » Sophie Gironnay, Le Devoir, 23 juillet 1994.

recherche de l'idée primait sur le rendu. Il nous inculquait le concept de « bien écrire » par opposition à celui « d'avoir une belle écriture ». Sa pensée était hautement philosophique, ce qui nous laissait toute la place pour nous réaliser, pour écrire notre propre livre. En ce sens, c'était un grand pédagogue. »³

Hébert cherchait à transmettre son éthique humaniste à travers son enseignement, tout en accordant une grande importance à la créativité et à l'inventivité. Il faut préciser que l'approche pédagogique de Julien Hébert se décode essentiellement à travers son discours et les témoignages d'anciens étudiants car il n'a pas eu la chance de développer un programme pédagogique complet au sein d'une école spécialisée en design. Il apparaît évident qu'il aurait souhaité élaborer le curriculum de *l'Institut de design* qu'il avait eu l'occasion d'ébaucher dans les années 60. C'est donc surtout en tant que professeur que Julien Hébert a su développer une approche particulière, puisque contrairement à d'autres pionniers du design (que l'on pense à Walter Gropius ou à Moholy-Nagy au *New Bauhaus* de Chicago), il n'a pu mettre en place un programme académique d'enseignement du design, qui reflèterait sa vision. Hébert a toutefois échafaudé différents cours et projets didactiques originaux qui ont eu un impact certain dans la formation de plusieurs générations de designers.

Il faut souligner que Julien Hébert a dû initier des étudiants qui n'avaient pas une grande connaissance du domaine. C'était le cas surtout au début de sa carrière, alors qu'il enseignait à *l'École des beaux-arts*, puis à *l'École du meuble* (renommée plus tard, on le rappelle, *l'Institut des arts appliqués*). Dans ces contextes, la formation en design n'était guère spécialisée et l'on doit comprendre qu'il était somme toute le seul enseignant à parler de design au sein de ces institutions centrées principalement sur les arts ou sur l'artisanat. Il avait ainsi une tâche assez laborieuse, puisqu'il devait introduire les aspects historiques et théoriques, en plus de proposer des projets à des gens qui

³ Michel Dallaire, extrait du numéro de la revue *Liberté* consacrée à Julien Hébert, no. 223, février 1996.

n'avaient pas été initiés au processus de design et qui ne connaissaient pas les exigences du domaine, à savoir les caractéristiques des matériaux ou les technologies de fabrication. Malgré le défi de la tâche, il avait toute la place pour présenter son point de vue et pour partager sa philosophie de la discipline. Par ailleurs, il jouissait d'une grande crédibilité en tant que designer praticien et son rayonnement professionnel lui assurait une autorité tangible auprès de ses étudiants. Il représentait ainsi un modèle pour ceux qui désiraient se diriger dans la pratique du design et c'était un honneur pour les jeunes de travailler auprès de lui dans son agence.

7.2 La stratégie pédagogique de Julien Hébert

Malheureusement, on retrouve bien peu de documentation relative à son enseignement ou aux projets qu'il soumettait en classe. On doit donc se fier à certaines notes de cours et à la mémoire d'anciens élèves, qui n'hésitent pas à affirmer l'influence déterminante d'Hébert sur leur formation. Bien que l'on ne puisse parler d'un modèle pédagogique clairement défini, il est évident que Julien Hébert avait une approche particulière et originale dans sa façon de diriger des cours ou de proposer des exercices créatifs à ses étudiants. Rappelons d'ailleurs qu'avant d'enseigner le design, Hébert donnait des cours d'histoire de l'art à l'École des beaux-arts de Montréal, à la fin des années 40. On peut d'ailleurs reconnaître l'originalité de sa démarche pédagogique dans cet extrait:

*« Supposons un monde où l'art est absent, méprisé comme le mal, et mettons-nous à la recherche de l'artiste coupable, criminel. Reconstituons son crime ou ses crimes et portons une accusation précise. Bon début de cours d'histoire de l'art ».*⁴

⁴ Extrait du journal personnel de Julien Hébert.

Dans son enseignement du design, on l'a évoqué plus tôt, on peut parler d'un modèle pédagogique axé sur la créativité et l'ingéniosité, mais fortement teinté d'une volonté de forger un esprit critique chez les jeunes. Il insistait sur les valeurs sociales que devait posséder un designer.

Un des projets qu'il affectionnait était celui de proposer la création d'un jeu en bois, qu'il s'agisse d'un jeu de construction ou d'un jeu offrant un défi à résoudre, tel un casse-tête. À travers cet exercice d'introduction au design, il souhaitait que les jeunes développent une certaine ingéniosité dans les méthodes d'assemblages, mais aussi qu'ils soient inventifs dans la création du jeu, en définissant les stratégies et les énigmes à résoudre. Outre le défi intellectuel que représentait l'exercice, ce projet permettait de développer les habiletés manuelles dans l'exécution et de s'initier aux machines-outils disponibles à l'atelier. Hébert était exigeant quant à la qualité de la présentation et de la fabrication, le souci du détail et la rigueur devaient être manifestes.

Les projets qu'il soumettait aux étudiants plus avancés étaient parfois fort ambitieux, dans la mesure où il leur demandait de revoir les structures en place, de refaire le monde en somme ! Encore une fois, sa vision multidisciplinaire de la discipline transpirait dans sa pédagogie puisqu'il n'hésitait pas à proposer des projets impliquant différentes échelles, de l'architecture au design 2D et 3D, en passant par l'aménagement d'espaces.

Prenons un exemple. En septembre 1964, Julien Hébert est invité par Nathan Shapira, Directeur du programme de design industriel à l'Université de Californie à Los Angeles. Hébert lui écrit pour proposer des projets et l'on sent bien sa volonté de sortir du cadre défini du design industriel pour élargir le champ d'action des étudiants vers l'architecture et l'aménagement spatial:

« Of all the ideas that come to my mind for a tentative programme, I would like to select some research projects away from the usual product design projects

undertaken by industry for its immediate needs. Two areas offer interesting possibilities for a mature group of students ⁵ :

1- Design as a prerequisite of architecture.

More specifically : equipment design for a school where space is a major factor of economy and where precisely determined equipment would lead to specific programmes in space planning. This study could include two steps :

- A – To determine the working area of a student in a primary school, the general facilities, the teaching area, etc.*
- B – To design the equipment and to establish a modular use of such equipment.*

On constate ici à quel point il tient à ce que les étudiants soient amenés à réfléchir à l'environnement de travail du milieu scolaire dans son ensemble. Par ailleurs, on reconnaît l'importance qu'il accorde à la modularité et à la flexibilité du mobilier à concevoir.

Comme second projet, Julien Hébert ne propose rien de moins que de s'attaquer au réaménagement d'une ville américaine. Il souhaite que les étudiants fassent la critique d'un quartier, puis qu'ils proposent une solution plus « humaine »:

« The second proposal is a face-lifting of an American City or district of a large city. This programme could be done in four steps :

- A - A sarcastic exposé of the situation;*
- B- A « Brave new world » Solution;*
- C - A Humane Solution;*
- D - Design of street furniture, signals, signs, etc.*

⁵ Lettre de Julien Hébert adressée à Nathan Shapira, le 28 septembre 1964. Fonds d'archives de Julien Hébert.

Cette dernière proposition démontre que Julien Hébert cherchait à aller au-delà des idées reçues. Il tenait à ce que les étudiants développent leur esprit critique par rapport à l'aménagement urbain, puis il les amenait à faire un exercice inusité, soit d'imaginer une solution totalitaire évoquant le cadre déshumanisant du « *Meilleur des mondes* » d'Aldous Huxley. Ce n'est qu'à la suite de cet exercice que les étudiants seraient invités à proposer une solution manifestement plus humaine, pour enfin en arriver à dessiner le mobilier urbain adapté à cet espace. Voilà certes un exercice pédagogique inspirant, surtout par l'aspect peu habituel de son processus. Le design de mobilier urbain est un exercice assez commun dans de nombreux programmes de design. Toutefois, dans sa version plus courante, il s'agit de dessiner différents éléments: banc de parc, support à vélo, poubelles, signalisation, etc... en se concentrant d'abord sur la fonctionnalité, les procédés de fabrication, les matériaux et les finis. On demande parfois aux étudiants de réfléchir à l'intégration de ce mobilier dans un espace défini, mais il demeure que l'on se concentre la plupart du temps sur les produits en tant que tels.

La démarche de Julien Hébert ne se limite pas au design des éléments saisis hors de leur contexte, il force les étudiants à tenir compte de l'espace et à prendre conscience de l'aspect parfois inhumain de certains aménagements. En effet, les étudiants sont amenés à réfléchir à l'impact de leurs interventions sur les gens et à se questionner sur les besoins réels des usagers, plutôt que de proposer des formes qui les satisfassent eux-mêmes d'abord, ce qui demeure trop souvent le réflexe de certains étudiants. Fidèle à son point de vue, Hébert tenait à transmettre l'idée que le designer doit d'abord et avant tout être au service des gens, tout en étant sensible au contexte d'intervention.

modèles car où ils nous permettent de situer Julien Hébert quant à son approche pédagogique.

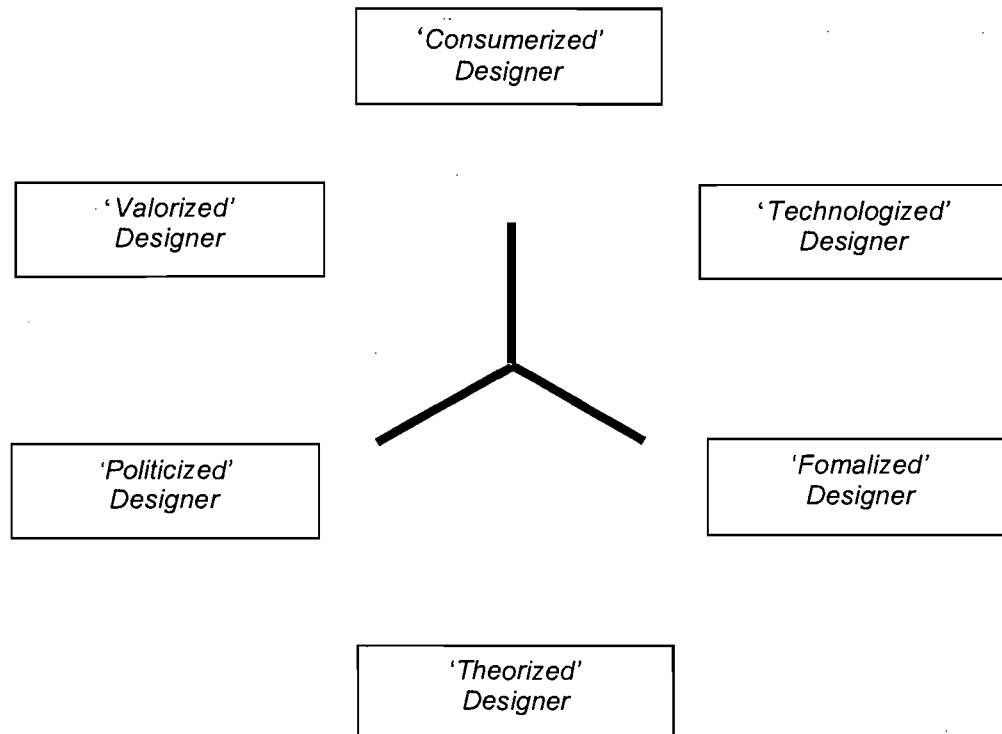


Figure 38 : Modèles d'enseignement du design selon Nigel Whiteley (1997).

Selon Whiteley, l'approche formaliste est un modèle dérivé du discours fonctionnaliste en design. L'enseignement est axé sur les notions de fonctions, de forme, de méthodes de fabrication et de matériaux. Tous ces aspects sont d'une importance fondamentale en design, toutefois, en mettant l'emphase sur la dimension utilitariste du design, ce modèle tend à reléguer au second plan les enjeux théoriques et sociaux du domaine, ainsi que les conséquences éthiques de l'intervention du designer. Il est clair que ces aspects avaient une importance majeure pour Julien Hébert et l'on ne saurait réduire son enseignement à une

7.3 À quel(s) modèle(s) pédagogique(s) peut-on associer Julien Hébert ?

Pour approfondir cette question, il est intéressant d'évoquer différents modèles pédagogiques élaborés dans le domaine du design, tels que définis par Nigel Whiteley⁶. L'auteur a dressé un tableau présentant les différentes approches qui ont été mises de l'avant dans l'enseignement du design depuis le modèle du Bauhaus instauré par Walter Gropius dans les années 20. Ces modèles sont exposés en évaluant le lien entre l'aspect théorique et l'aspect pratique de l'enseignement du design. Il apparaît que certains modèles tendent parfois vers un certain déséquilibre, en étant trop centrés sur un aspect au détriment de l'autre. Après une brève présentation de ces différents modèles, on pourra réfléchir à la démarche de Julien Hébert, en revenant sur sa philosophie de l'enseignement.

Whiteley identifie six catégories concernant les approches pédagogiques en design, instaurées au cours du vingtième siècle. Ces catégories sont : 1) l'approche formaliste (« *the formalised designer* »); 2) théorique (« *the theorized designer* »); 3) politisée (« *the politicized designer* »); 4) consumériste (« *the consumerized designer* »); 5) technologique (« *the technologized designer* »); et 6) éthique (« *the valorized designer* »). Bien que ces modèles soient parfois associés à des périodes déterminées (le postmodernisme pour le modèle théorique ou l'émergence des technologies informatiques pour le modèle technologique) on peut considérer ces catégories comme des approches « universelles » dans la mesure où elles couvrent l'ensemble des philosophies retrouvées dans le milieu de l'enseignement du design. Par ailleurs, il faut préciser que diverses approches se retrouvent souvent réunies au sein d'un même programme et en ce sens, on ne peut dire que ces modèles soient nécessairement distincts. Mais il est fort pertinent d'aborder ces différents

⁶ Whiteley, Nigel (1997) « *The Valorised Designer* », article présenté au Symposium de « *The Academy* », Barcelone, 17 au 18 octobre 1997.

approche strictement formaliste. Malgré tout, comme nous l'avons précisé dans un chapitre précédent, sa vision quant à la dimension esthétique du design était influencée par le fonctionnalisme et il transmettait à ses élèves son attachement aux principes d'épuration établis au Bauhaus. Hébert valorisait l'économie de la forme et l'élimination de détails superflus, en cherchant à soustraire le monde des objets de l'influence de la mode. Hébert insistait avant tout sur la qualité, sur la durabilité et sur l'aspect fonctionnel des objets usuels. Il tenait à ce que le design ne soit pas associé à des produits élitistes et valorisait l'accès à des biens conçus pour le plus grand nombre d'utilisateurs. L'aspect social primait sur les autres, une nuance fondamentale qui ne nous permet pas de relier l'approche d'Hébert à l'approche formaliste plutôt limitée que définit Whiteley.

De l'autre côté du spectre des modèles d'enseignement du design, par opposition à une pédagogie formaliste, on retrouve l'approche théorique. Ce modèle est associé au postmodernisme et à sa critique du mouvement moderne et de ses idéaux. Échafaudée à partir des années 70, des auteurs et philosophes comme Eco⁷, Baudrillard⁸ et Lyotard⁹ ont cherché à remettre en question le dogmatisme de l'urbanisme, du design et de l'architecture fonctionnalistes. On reprochait au courant moderniste sa prétention de pouvoir résoudre des problématiques d'aménagement les plus complexes, en évacuant trop souvent les enjeux culturels, historiques, sociaux et humains de ses interventions¹⁰. Selon ces auteurs, le fonctionnalisme a engendré la banalisation de l'architecture et des objets, et créé une uniformité malsaine.

Dans le milieu du design, cette prise de conscience a engendré des mouvements comme la création du groupe Memphis à Milan, animé par des designers comme Ettore Sottsass et Andrea Branzi, au début des années 80¹¹.

⁷ Umberto Eco (1972) *La structure absente*.

⁸ Jean Baudrillard (1968) *Le système des objets*.

⁹ Jean-François Lyotard (1979) *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*.

¹⁰ Charles Jencks (1979) *Le langage de l'architecture post-moderne* et Robert Venturi (1979) *L'enseignement de Las Vegas, ou le Symbole oublié de la forme architecturale*.

¹¹ A. Branzi (1984) *Le design italien*.

Ces derniers prônaient la création libre, spontanée, allant jusqu'à concevoir des objets aux formes absurdes et aux couleurs et motifs hétéroclites, baroques, sans aucun fondement rationnel.

Pour l'enseignement du design, ce courant s'est parfois traduit par une approche cherchant à théoriser le domaine et à s'éloigner de ses aspects plus pragmatiques, pour s'intéresser à sa dimension philosophique. Selon Whiteley, les étudiants en design ont été contraints à assimiler des pensées philosophiques complexes (Derrida, Foucault et al.) sans y être bien préparé et surtout sans pouvoir faire des liens pertinents entre les dimensions théoriques et la pratique du design.

Comment Hébert a-t-il réagit face à ce courant ? Hébert se considérait comme un moderniste; par conséquent, il était en désaccord avec les idées remettant en cause ses valeurs. La remise en question des critères fonctionnalistes dans le milieu de l'enseignement du design le laissait perplexe. Pour lui, les notions de rationalité, de vérité du matériau, de cohérence de la forme et de la fonction demeuraient essentielles. Il tenait à défendre les valeurs qu'il avait reconnues dans le design à son origine, c'est-à-dire son rôle social, son aspect démocratique et son côté accessible. Le courant de pensée postmoderne des années 70 et 80 n'a pas modifié sa vision, bien au contraire. Il ne se reconnaissait pas du tout dans cette mouvance intellectuelle « critique » qui, selon son point de vue, ne contribuait pas à faire évoluer le domaine du design de façon positive.

Poursuivons en présentant ce que Whiteley définit comme le modèle du designer « politisé ». Par son point de vue critique, ce dernier a certains traits communs avec le modèle « théorique » décrit précédemment. Mais en tant que projet pédagogique, il met plutôt l'emphase sur l'activisme politique et ses liens avec le domaine du design. Ce modèle pédagogique puise ses racines dans constructivisme russe, mouvement artistique associé au courant révolutionnaire

de 1917. Whiteley évoque également la politisation des étudiants dans les années 60 en citant le mouvement de contestation de *Mai 68*. Dans cette mouvance de contestation, on a vu apparaître des acteurs critiquant la société de consommation et appelant à une plus grande responsabilité éthique chez les designers. On associe à ce mouvement des figures comme Buckminster Fuller et Victor Papanek; ce dernier, dans son ouvrage "*Design for the Real World : Human Ecology and Social Change*" (1971), insiste sur les responsabilités du designer face à l'environnement et sur son implication dans toutes les sphères du développement humain, notamment dans les pays en voie de développement.

On reconnaît des liens étroits entre la philosophie de Papanek et les préoccupations sociales de Julien Hébert. On peut citer à titre d'exemple le projet « pour les déshérités » qu'Hébert avait ébauché à la fin des années 60 pour montrer comment il entrevoyait le potentiel du design en tant qu'outil de développement social et économique. Il semble que son enseignement reflétait cette dimension et qu'il invitait ses étudiants à réaliser des projets ayant une portée sociale avant de s'attarder à répondre aux besoins immédiats de l'industrie. Le modèle de designer « politisé » de Whiteley correspond ainsi en partie aux valeurs de Julien Hébert, bien qu'on ne puisse l'associer à une démarche de contestation radicale. Il demeure que l'héritage pédagogique qu'il a laissé démontre à quel point il a voulu transmettre des valeurs sociales à ses étudiants.

Le modèle pédagogique dit « *consumentiste* » (« *Consumerized Designer* »)¹² est fort différent des précédents. Il sous-entend que le designer évolue par essence dans une société de consommation et qu'il se doit d'avoir les outils pour pouvoir y évoluer. Ce modèle d'enseignement met donc l'emphase

¹² Le mot « *consumentiste* » n'est pas employé dans le sens du « *consumentisme* », mais plutôt dans un sens plus large évoquant la société de consommation comme idéologie.

sur les aspects professionnels et sur les besoins du « marché », en ce sens, il ne met pas d'accent explicite sur les dimensions politiques ou sociales du design :

*« This model emphasizes « relevancy » and claims to be a-political, seeking to provide the aspiring designer with the types of skills and methods he or she will need when working in business or industry. There is seldom any questioning of the need for particular types of products or even their environmental, social, moral or personal effects and implications. The consumerist priorities of 'redesigning', 'remodeling, and 'revamping' are seen as 'natural' and desirable because they keep the economy dynamic and ensure relatively full employment and widespread prosperity ».*¹³

Manifestement, on est loin du modèle valorisé par Julien Hébert. Malgré le fait qu'il fut un praticien toute sa vie en parallèle à ses tâches d'enseignement, il demeurait critique vis-à-vis de la société de consommation et de son côté mercantile. Il ne se présentait pas face à ses étudiants comme un spécialiste des questions de mise en marché et ne souhaitait pas parler du design comme un outil de rentabilité. En fait, Hébert lui-même ne montrait pas un grand intérêt face à l'argent et au profit, ses satisfactions professionnelles étaient davantage liées à la réalisation de projets respectant ses principes humanistes. Michel Dallaire rappelle que lorsqu'un projet soumis par un client ne cadrait pas avec ses intérêts, il n'hésitait pas à recommander un autre designer en fournissant les coordonnées de ce dernier. En effet, un certain designer américain installé ici au moment de l'Expo était stupéfait par la sollicitude de Julien Hébert à son endroit, une situation impensable aux États-Unis, pays de la concurrence féroce.

Le modèle suivant est décrit comme étant une approche dite « technologique ». Cette dernière a pris de l'ampleur lors de l'émergence des technologies informatiques et met de l'avant l'impact de ces technologies sur le milieu du design, notamment en ce qui a trait à la conception et la fabrication

¹³ Whiteley : 1997, op.cit.

assistée par ordinateur (CAO-FAO). Pour les promoteurs de ce modèle, il demeure essentiel que les designers soient à la fine pointe pour évoluer dans le secteur. Dans ce contexte, l'enseignement accorde une importance majeure à la maîtrise des outils de modélisation numérique au détriment des questions théoriques liées au design :

*« Critical debates and issues are not often developed in the 'theory' part of the education which, instead, tends to dwell on the 'how to' rather than the 'why?' or with 'what effect?' ».*¹⁴

Ce modèle est encore une fois plutôt éloigné de la vision de Julien Hébert. Bien sûr, ayant œuvré essentiellement entre 1950 et 1985, il n'a pas réellement été touché par l'avènement de l'ère numérique dans sa carrière, si ce n'est vers la fin. Quoi qu'il en soit, ce n'est guère sur les aspects technologiques liées au design qu'il accordait la priorité en tant que pédagogue. Bien sûr, il s'intéressait, par nature, au développement des nouvelles technologies en ce qui a trait aux procédés et aux matériaux notamment. Mais cet intérêt était proche de celui d'un sculpteur ou d'un artisan qui cherche à évaluer le potentiel de ces nouveautés pour son travail. Encore une fois, il jetait un regard critique sur les technologies et ne considérait pas naïvement ces dernières comme étant nécessairement supérieures ou meilleures. Lorsqu'il enseignait les procédés de mise en forme et les propriétés des matériaux à ses élèves, il n'hésitait pas à présenter le travail de certains designers particulièrement ingénieux comme point de référence. Par exemple, lorsqu'il parlait des méthodes de cintrage de bois lamellé, il citait le travail de Charles Eames et d'Alvar Aalto. Il présentait l'œuvre de Jean Prouvé pour décrire les procédés de mise en forme de la tôle d'acier et de l'aluminium, et pouvait remonter aux méthodes de la forge des métaux depuis l'Antiquité. Dans son enseignement, il insistait sur le potentiel de ces technologies, mais était davantage intéressé à développer l'ingéniosité et la créativité des étudiants, tout en leur transmettant la curiosité de vouloir découvrir

¹⁴ Ibid.

l'émergence de ces techniques à travers l'histoire. Son approche était ainsi plus « culturelle » que « techniciste ». Il aimait parler du contexte dans lequel les nouvelles technologies étaient apparues et envisageait l'évolution technique dans une perspective historique critique.

Les cinq modèles précédents ont tous eu une certaine influence sur l'enseignement du design, mais présentent certaines limites selon Whiteley. Le dernier modèle qu'il définit est celui du designer dont la compétence, le sens critique et le rôle social est valorisé (*'Valorised designer'*). Il s'agit d'un modèle pédagogique que l'auteur identifie comme le meilleur pour l'avenir du design :

*« What we need in the next century are independently-minded, creative, constructive designers who are not just 'capitalist lackeys', ideologues, or 'technical whiz-kids', but who bring understanding, flair, sensitivity and a social conscience to their task. The design academy has a responsibility to foster these qualities and not just respond to the short-term profit oriented, fast-buck fixations of the consumerist system. The academy's responsibility is to society as a whole, not just the company who directly employs the designer ».*¹⁵

Il est remarquable de noter que le modèle privilégié par Whiteley demeure assez proche des intentions de Julien Hébert en tant que pédagogue. Ce dernier souhaitait que les étudiants développent leur propre perspective et ne cherchait pas à les endoctriner, mais plutôt à les sensibiliser à l'aspect social et culturel du design. Il envisageait le designer comme un homme cultivé de la Renaissance, qui pouvait intervenir, par son potentiel créatif, dans différents secteurs.

« Après ma carrière qui est quand même assez longue et qui achève, j'ai eu la chance peut-être de faire un peu de tout. Et j'ai dit déjà dans une interview, il y a quelques années, que je pense que j'étais heureux de faire un peu de tout,

¹⁵ Ibid.

parce que ça me permettait d'enseigner un peu mieux, et que peut-être j'ai pratiqué le design pour mieux l'enseigner. C'est ma conclusion à mon âge. Et ça c'est heureux, c'est très heureux. J'ai aussi cru que le modèle de l'artiste était Léonard de Vinci peut-être, c'était l'homme qui pouvait tout faire, qui pouvait tout approcher. Et ça, c'est un défi quand on est jeune. Quand on est vieux, on s'aperçoit que ça a des limites quand même, des limites assez proches. Mais c'est un peu ce que j'ai fait – j'aimais un défi nouveau. »¹⁶

Par ailleurs, comme enseignant, Hébert voulait transmettre l'idée du lien existant entre le design et l'artisanat. Il favorisait ainsi les projets qui mettaient de l'avant la création manuelle en mettant en perspective la fabrication industrielle :

« Au tout début, j'étais passionné par l'industrie. Mais vite j'ai compris qu'au fond le départ de toute industrie, c'est une forme d'artisanat. C'est d'abord un artisanat, c'est-à-dire que c'est une conception de l'objet qui part de prototypes faits à la main souvent et qui sont développés ensuite par l'industrie. L'industrie c'est un énorme outil, ce n'est rien d'autre. C'est un prolongement de la main. Ce sont des machines qui font des choses et qui vous imposent des contraintes, mais aussi qui vous permettent de faire beaucoup plus qu'à la main; ça c'est sûr.

« On peut machiner le métal beaucoup plus facilement avec des grandes machines qu'avec une lime. Alors, c'est la seule différence. Il n'y a pas de raison qu'un objet soit moins bon ou meilleur en industrie. Tout dépend du designer, de la conception. Maintenant la conception d'un objet industriel doit être une conception industrielle et doit tenir compte d'une production de cette nature. Alors que l'artisanat permet un contrôle plus immédiat peut-être. Et c'est un peu plus satisfaisant pour le designer. Et c'est pourquoi je pense qu'à la

¹⁶ Extrait d'une entrevue de Julien Hébert à l'émission de radio « Le travail de la création », à Radio-Canada. Cahier no 41, 7 juillet 1982.

*naissance d'un produit, ce n'est pas mauvais qu'il ait une forme artisanale, où le designer fabrique une table, corrige son prototype avant de décider de produire en milliers d'exemplaires ».*¹⁷

C'est ainsi qu'il a incité un certain nombre de ses étudiants à démarrer leur carrière selon le modèle du designer-artisan :

*« Maintenant, je vois mes étudiants diplômés récemment, qui rêvent de faire ça (la pratique du designer-artisan) assez souvent. Et ça c'est très heureux, c'est très bien. Parce que là ils ont un contrôle sur la production et ils peuvent se servir de méthodes artisanales pour commencer. C'est passionnant. Ils peuvent contrôler la qualité de ce qu'ils ont dessiné. »*¹⁸

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

7.4 Conclusion

En conclusion, on peut affirmer que le modèle d'enseignement de Julien Hébert était le reflet de sa vision sociale du design. Sa pédagogie était inspirée par son éthique humaniste. Il insistait sur l'importance de s'engager ailleurs que dans le domaine commercial et industriel, pour s'ouvrir à d'autres formes de pratique liées à ce qu'on appellerait aujourd'hui l'économie sociale. En tant que professeur, Hébert recherchait un équilibre entre l'aspect théorique du design et la maîtrise des aspects plus pratiques quant à la fabrication et le choix des matériaux. Tout au long de sa vie toutefois, malgré son regard critique sur les aspects parfois trop mercantiles du domaine et malgré son attachement à l'approche artisanale, il valorisait le potentiel de la fabrication en série pour permettre au plus grand nombre d'avoir accès à des biens de qualité. À la question :

« Est-ce que la répétition d'un objet vous a déjà gêné ou vous gêne ?

« Non, au contraire, ça, si ça avait pu être multiplié par des milliers et des milliers d'items, ça m'aurait plu, j'aurais bien aimé. Parce qu'au contraire c'est là peut-être la grande valeur du design, du design industriel, c'est de ne pas faire un seul objet, mais d'en faire des milliers et de permettre à beaucoup de gens d'être consommateurs de ce produit-là. »¹⁹

Michel Dallaire, un des plus brillants et prolifiques designers au Québec, avoue avoir été marqué par la philosophie de Julien Hébert. On reconnaît en effet dans certains des projets de Dallaire les idées et le vocabulaire esthétique épuré que valorisait Hébert, pensons à la mallette de plastique produite par Résentel, aux ustensiles à BBQ que Dallaire a manufacturé lui-même dans les années 80 (comme designer-artisan en somme) ou à des projets plus récents,

¹⁹ Ibid.

comme le mobilier urbain du quartier international ou le mobilier de la Grande bibliothèque.

On sent dans la dimension esthétique de ces œuvres de Dallaire une recherche d'originalité et un souci d'intégration au contexte, mais jamais au détriment des besoins des usagers. Le vocabulaire formel est épuré et le souci de qualité prime, quant au choix et à la durabilité des matériaux. En 1991, Michel Dallaire est le deuxième designer, après Julien Hébert douze ans plus tôt, à se voir décerner le prix « Borduas ».

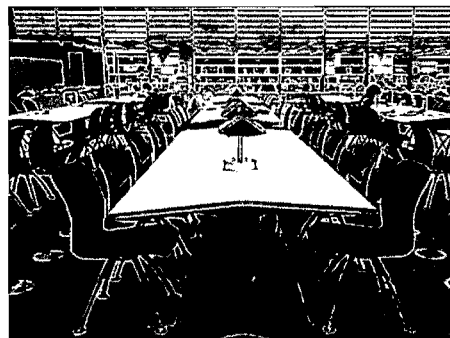
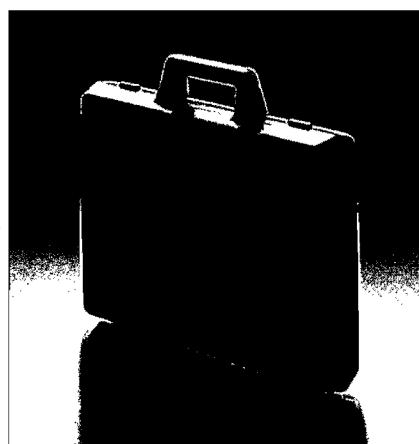
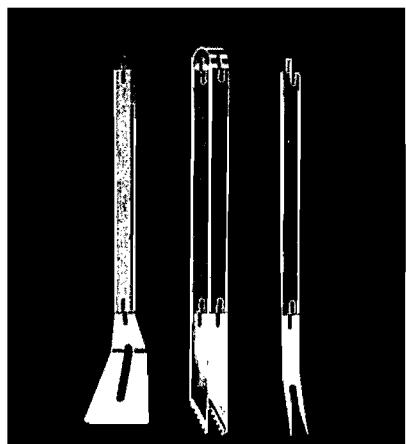


Figure 39 : Projets de Michel Dallaire, ustensiles de BBQ (1987), mallette (1985); mobilier urbain pour le Quartier international (2003); mobilier de la Grande bibliothèque (2003).

Conclusion

Quelle vision du design Julien Hébert a-t-il cherchée à promouvoir, à travers sa pratique, ses écrits et son enseignement ? Après avoir abordé son parcours biographique et étudié sa vision par rapport aux différentes dimensions du design, nous sommes davantage éclairés sur les intentions sociales et la philosophie humaniste du designer. Par ailleurs, il semble pertinent d'avancer que notre hypothèse de travail a été « validée » par l'ensemble de notre recherche. En effet, à travers ses démarches et sa carrière, on peut reconnaître que Julien Hébert a joué un rôle majeur quant à l'émergence du domaine, non seulement celui du design industriel, mais également celui du design graphique et du design d'exposition.

Il est également permis d'avancer que Julien Hébert mérite d'être reconnu comme figure ayant contribué à l'avènement de la modernité au Québec. Il a été un des précurseurs de la *Révolution tranquille* dès les années cinquante en tentant d'imposer une vision qui entraînait une rupture par rapport à la société traditionnelle, liée au clergé et à la valorisation de la vie rurale promue par les élites. En s'imposant dans un domaine comme celui du design industriel, il a ouvert les portes à toute une génération de jeunes francophones désireux d'exprimer leur créativité au sein de l'industrie, un domaine dans lequel ces derniers étaient pour ainsi dire absents. D'ailleurs, nous l'avons évoqué dans notre présentation, c'est d'abord dans le milieu anglophone que Julien Hébert a dû fonctionner pour œuvrer au sein de l'industrie dans les années cinquante¹. Ce n'est qu'à partir des années soixante et de l'avènement de l'*Expo'67* que les choses vont commencer à évoluer, alors que le gouvernement agit à titre de maître d'œuvre du projet.

¹ Ceci est validé par la correspondance et les contrats retrouvés dans le fonds d'archives du Julien Hébert. Ajoutons que Julien Hébert a dû apprendre à maîtriser l'anglais en côtoyant le milieu des affaires et de l'industrie.

Le sociologue Fernand Dumont, dans un essai intitulé « *Genèse de la société québécoise* », affirme qu'« *un certain complexe d'infériorité s'est insinué dans le peuple et dans les élites, traduit dans des gestes de soumission ou de vaines colères dont la tradition ne s'est jamais perdue tout à fait*² ». Si tel est le cas, on peut dire que Julien Hébert navigue à contre-courant d'une telle affirmation. Malgré son humilité, ce dernier a su s'imposer comme pionnier dans un domaine éloigné des préoccupations des Québécois de l'époque et a réussi à faire reconnaître son talent tant au niveau local qu'au niveau national et international. Tout comme Borduas ou Pellan dans le monde des arts visuels, Hébert a contribué à faire évoluer les pratiques traditionnelles, pour tenter d'imposer une vision moderne.

À la lumière de ce constat, il apparaît maintenant souhaitable de réfléchir à notre démarche de recherche d'une part, et d'autre part, de discuter de la valeur des idées de Julien Hébert dans le contexte actuel.

8.1 Vers un modèle décrivant le processus d'émergence du design

Afin d'illustrer de façon plus marquée le rôle de Julien Hébert dans l'émergence du design au Québec et au Canada, nous avons développé un modèle dans lequel on représente la dynamique du processus historique qui s'est mis en place.

« Le but de la modélisation en science est de faire ressortir et de rendre visibles les principaux aspects ou éléments d'une structure, d'un processus, d'un système ou d'un phénomène faisant l'objet d'une analyse. La modélisation est alors un moyen d'organiser les faits observés. En ce sens, elle est une manière de penser et de mettre de l'ordre dans ce qui a été observé et vécu afin de clarifier une situation, de mieux la comprendre et de l'expliquer. Le fondement

² F. Dumont (1993) *Genèse de la société québécoise*, p.324.

de la modélisation est, en fait, édifié sur la démarche prospective et critique du savoir. »³

La démarche de modélisation proposée est ainsi intimement liée à notre posture épistémologique qui vise à rendre compte du passé de manière intelligible et à approfondir notre connaissance sur les dimensions liées au design. L'intérêt de développer un modèle réside dans le fait qu'il permet de décrire un système de relations dynamiques et de comprendre un processus complexe.

La création d'un modèle est liée en quelque sorte au processus de design puisqu'elle renvoie à l'idée de la construction d'une maquette ou d'un prototype. Il apparaissait donc naturel pour un chercheur en aménagement de développer un modèle et de le mettre en œuvre comme instrument de représentation permettant de synthétiser la recherche.

Par ailleurs, ce modèle nous aide à saisir les conditions préalables pour voir émerger la discipline et pour comprendre l'importance du rôle du protagoniste dans un contexte global. Nous avons vu en effet que Julien Hébert a cherché à poser les fondements de la profession et qu'il a été un acteur central dans la promotion du design et de son enseignement, et ce, auprès des instances politiques et du milieu de l'éducation.

8.2 Modèle synthèse

Dans le modèle présenté à la figure 40, nous avons résumé l'ensemble des paramètres étudiés afin de mettre en perspective les conditions favorisant l'émergence du design au Québec et la vision de Julien Hébert vis-à-vis des différentes dimensions du design.

³ Willet, Gilles (1992), « *La communication modélisée* ».

MODÈLE SYNTHÈSE

Le rôle du Julien Hébert dans le processus d'émergence du design au Québec

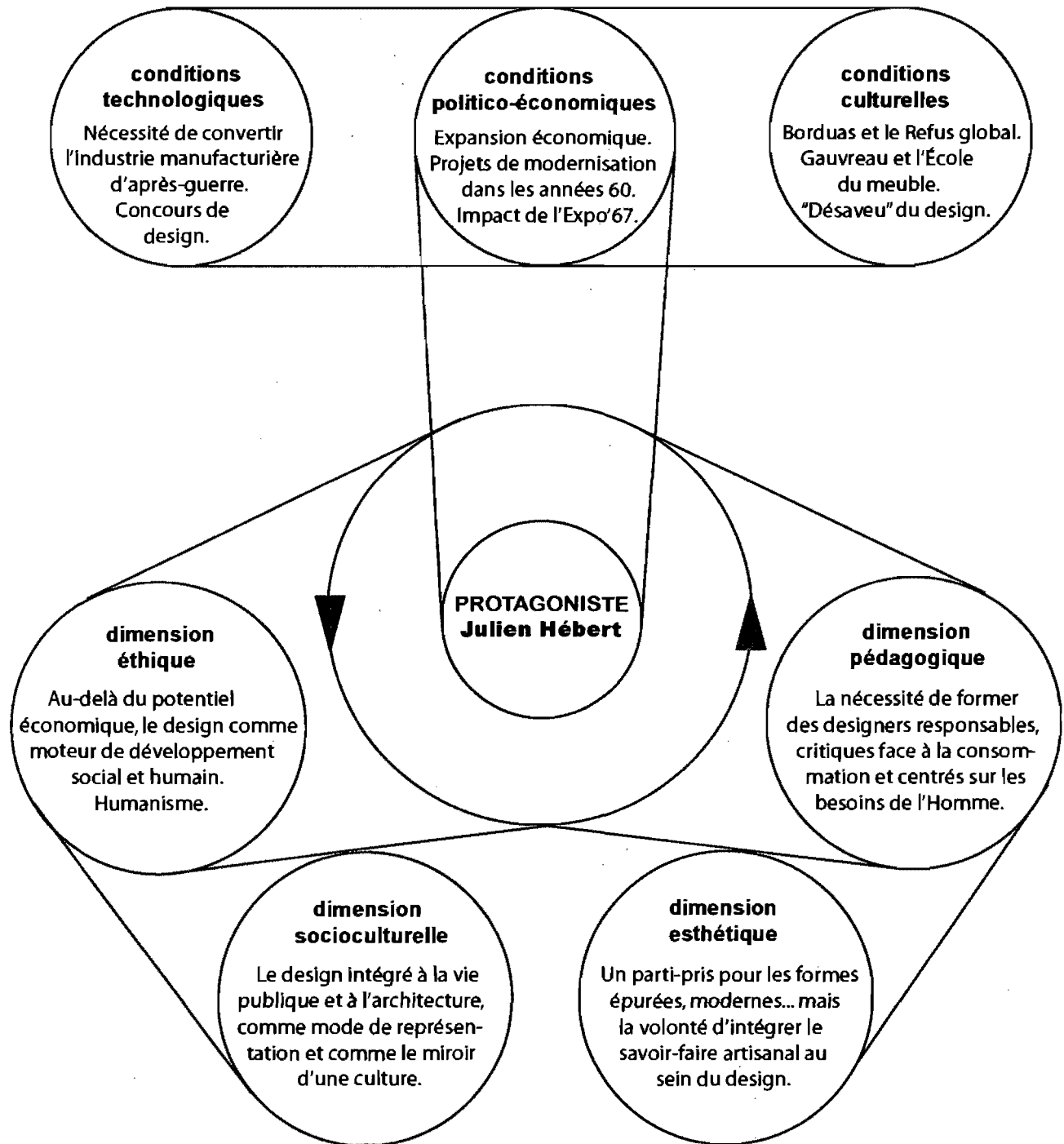


Figure 41. Julien Hébert, en tant que protagoniste ayant contribué à l'émergence du design comme idée et comme profession a cherché à promouvoir le domaine selon un point de vue particulier, inscrit dans la situation et le contexte du Québec.

Résumons chacun des éléments en commençant par les conditions préalables à l'émergence du design. Au point de vue *technologique*, il a été évoqué que l'industrie manufacturière au Québec et au Canada s'est grandement développée pour les besoins militaires lors de la Deuxième Guerre mondiale. Traditionnellement, c'est surtout l'industrie primaire, l'agriculture et les ressources naturelles qui ont dominé l'économie au pays. Nous avons vu que l'initiative pour favoriser le domaine du design provenait du gouvernement fédéral, face à la nécessité de convertir l'industrie manufacturière vers des fins civiles. C'est à ce moment qu'on a organisé des expositions et des concours de design afin de favoriser l'émergence de cette activité au sein de l'industrie. Les autorités politiques au Québec n'étaient certes pas aussi sensibilisées à la valeur du design et ont mis du temps à s'y intéresser. Ceci demeure en partie lié au fait que les domaines de l'industrie et du commerce étaient essentiellement dominés par des intérêts anglophones. Hébert s'est ainsi imposé pour faire évoluer les choses.

Au niveau des **conditions politico-économiques**, on doit reconnaître que le processus de modernisation qui s'est enclenché au Québec au début des années 1960 a été une condition favorable au design. La fin du régime conservateur de Maurice Duplessis, le développement des infrastructures ainsi que des grands projets de refonte de l'État et des institutions ont transformé la société. À ce titre, nous avons précisé que l'*Expo'67*, un événement dans lequel Julien Hébert a directement été associé, a été un catalyseur pour le domaine du design. En effet, on a vu émerger une nouvelle « culture matérielle » où le grand public a été « initié » à la valeur du design sous toutes ses formes : graphisme, mobilier, systèmes d'exposition, architecture, etc. Il faut également souligner d'autres facteurs qui ont permis un intérêt grandissant envers le design, comme l'expansion économique liée à l'émergence de la classe moyenne, l'urbanisation et l'explosion démographique.

Les **conditions culturelles** préalables à l'émergence de la discipline au Québec ont été particulières, puisque le domaine du design n'a guère été valorisé par les élites intellectuelles issues du milieu des arts et de l'enseignement – on l'a vu en s'attardant à la pensée de Borduas et à celle de Gauvreau. Julien Hébert a donc été en porte-à-faux vis-à-vis de ce milieu; il a dû imposer sa vision et convaincre son entourage de la valeur du design. Hébert a par ailleurs dû exercer des pressions pour voir l'enseignement du design s'intégrer au niveau des institutions d'enseignement supérieur.

En tant que protagoniste, Hébert a ainsi contribué à « activer » les conditions préalables à l'émergence du design au Québec. Il a cherché à promouvoir le domaine selon sa perspective et à valoriser chacune des dimensions du design selon sa philosophie humaniste. En ce qui a trait à la **dimension éthique**, nous avons évoqué que Julien Hébert voyait le design comme un outil de croissance économique, mais aussi et surtout comme un instrument valable pour le développement social et humain. Il tenait à ce que le domaine ne se limite pas à répondre strictement aux besoins de l'industrie et du commerce. Avec son projet pour les « déshérités », il croyait que le design pouvait favoriser le développement local, l'emploi et l'esprit d'initiative.

Quant à l'**aspect socioculturel** de la discipline, c'est à travers l'intégration du design dans la sphère publique et privée que Julien Hébert anticipait le développement de la société québécoise. Pour lui, le design demeurait un mode de représentation qui reflétait les traits culturels et les besoins spécifiques d'un peuple. Voilà pourquoi il était déçu de voir à quel point le Québec était sous-développé en matière de design en comparaison à d'autres pays, dont notamment les pays scandinaves. Il s'attristait du déclin de l'artisanat et souhaitait voir les artisans s'intégrer au milieu de la production industrielle, afin de mieux mettre en valeur l'héritage culturel de même que les matières premières disponibles au Québec. Par ailleurs, il désirait voir le savoir-faire

artisanal s'intégrer au design moderne et encourageait la production de petites séries auprès de ses étudiants.

Au **point de vue esthétique**, Hébert favorisait un langage épuré, fidèle à la vision des premiers modernistes pour qui la forme devait exprimer clairement la fonction en éliminant tout détail injustifié ou ornement superflu. Il avait une approche globale qui intégrait toutes les disciplines du design, du graphisme en passant par l'architecture. Il souhaitait que les œuvres d'art s'intègrent à l'espace public et il ne mettait pas de distinctions entre les différentes disciplines liées à l'aménagement. Son **approche pédagogique** était fidèle à ses valeurs humanistes. Il mettait l'emphase sur l'aspect social du design et souhaitait sensibiliser les jeunes au respect des usagers et à leurs besoins. Il tenait à ce que les futurs designers se montrent responsables et qu'ils aient des préoccupations sociales.

8.3 Réflexion sur le modèle

En ce qui concerne la démarche de modélisation proposée, il faut préciser qu'il ne s'agit pas d'avancer une théorie universelle expliquant l'émergence du design. Nous suggérons plutôt un modèle décrivant des conditions favorisant l'apparition de la discipline. Quant au rôle du protagoniste, celui-ci n'est pas déterminé par des relations de cause à effet qui lui sont extérieures. Il s'agit d'un agent qui agit librement, selon sa propre vision, et qui contribue à orienter le domaine du design dans une voie particulière. Le modèle suggère en effet des voies de questionnement et des orientations possibles.

Notre modèle décrit un processus complexe où le protagoniste joue un rôle central: celui-ci est le « moteur », qui active les conditions « d'allumage »

essentielles à l'émergence de la pratique du design⁴. Par ailleurs, à travers son rôle de pionnier de la discipline, le protagoniste est au centre des événements qui vont contribuer à déterminer les assises de la profession. Soulignons qu'un protagoniste peut être considéré comme tel lorsqu'il contribue à la création d'une association professionnelle de designers, qu'il est impliqué dans la mise sur pied d'un programme pédagogique en design et qu'il réalise des projets de design remarquables⁵. Il cherche, à travers ses actes, à définir sa vision de la discipline et à orienter la pratique selon cette vision. En effet, à travers ses écrits, ses discours, son œuvre de créateur et son enseignement, il participe à définir la dimension éthique, l'aspect sociopolitique, la pédagogie et la dimension esthétique. Le protagoniste a ainsi un rôle fondateur qui va marquer la naissance du domaine.

⁴ Il faut préciser qu'il peut y avoir plusieurs protagonistes dans ce modèle, et non seulement un seul individu.

⁵ Ce sont les caractéristiques des pionniers comme Gropius, Moholy-Nagy ou Eames, comme l'ont montré l'ensemble des ouvrages sur l'histoire du design,

Le rôle du protagoniste dans le processus d'émergence du design

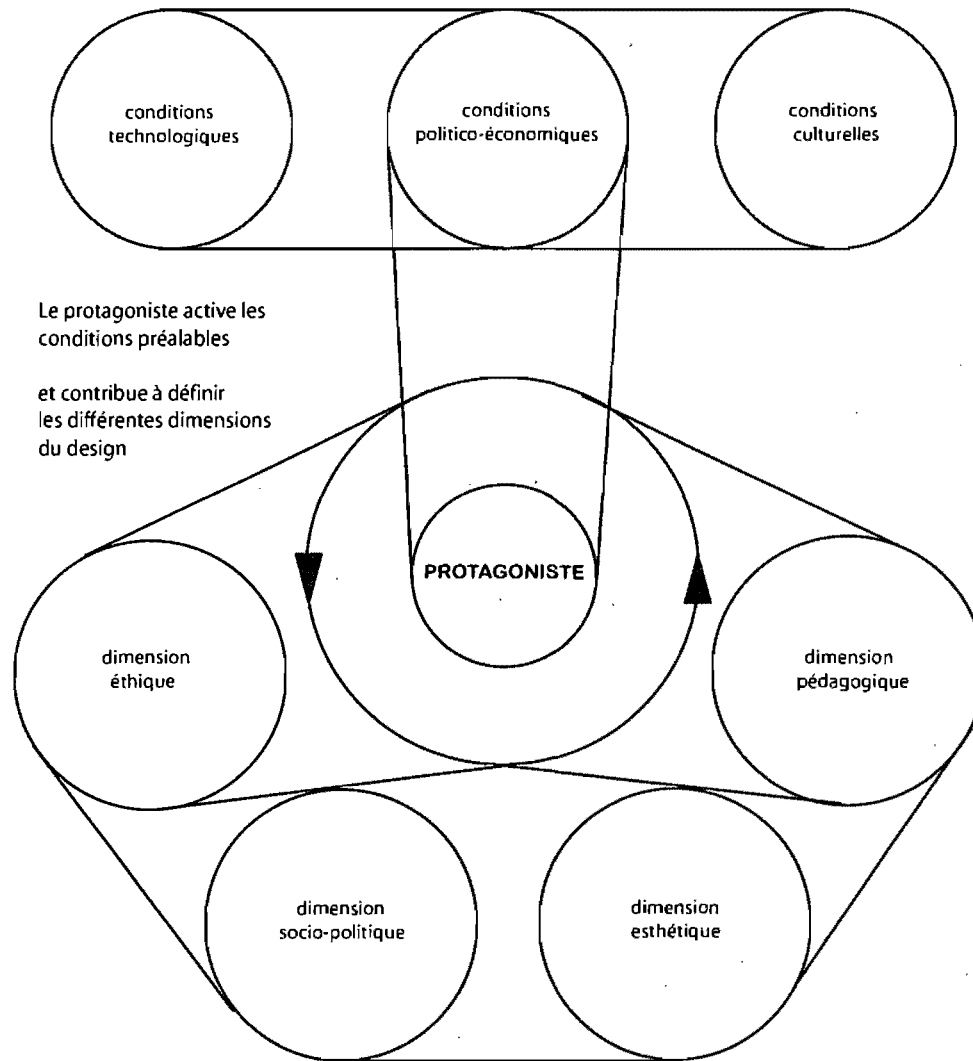


Figure 41 : Modèle d'émergence du design.

Le modèle est inspiré d'un système d'engrenages, une analogie intimement liée à la mécanisation comme l'est la discipline du design industriel. L'analogie de l'engrenage est significative car un tel système décrit un processus où chaque élément interagit avec l'autre. Dans cette représentation, le protagoniste agit comme un moteur qui active les courroies de transmission, mettant tout le système en mouvement. Ce système ne décrit donc pas un

processus linéaire, car il apparaît que le design comme activité n'émerge pas selon une évolution historique continue et inéluctable. Il y a en effet de nombreux pays où cette activité est absente même si on y retrouve une infrastructure manufacturière. Dans ce cas, on y fabrique des biens conçus ailleurs. Dans de tels pays, malgré une infrastructure manufacturière importante, il n'y a souvent pas de formation en design, pas d'associations professionnelles ni production de biens manufacturés dessinés par des designers locaux. Ceci illustre que les conditions d'émergence du design (technologiques, politico-économiques et culturelles) n'engendrent pas nécessairement l'apparition du design dans une société donnée. Il semble essentiel qu'un (ou des) protagoniste(s) active(ent) ces conditions et apportent leur contribution pour faire naître cette activité.

On peut reprocher au modèle d'accorder une emphase trop importante sur le ou les protagonistes dans ce processus historique. Il s'agit d'un problème fondamental en philosophie de l'histoire, et qui concerne le rôle que l'on attribue au « contexte », d'une part, et aux individus, d'autre part. Lequel est déterminant ? Cette question demeure ouverte, mais il faut souligner que de nombreux historiens s'entendent pour accorder un rôle majeur aux individus dans le processus historique. Pensons aux acteurs politiques par exemple, leurs décisions engendrent un impact direct sur les sociétés. Pour notre part, nous croyons qu'il est permis de considérer que Julien Hébert a été un acteur central dans la promotion du design au Québec. D'ailleurs, la communauté du design reconnaît aujourd'hui qu'il a joué un rôle fondateur dans l'émergence du domaine au courant des années cinquante et soixante⁶.

⁶ Voir à ce sujet le site internet de l'Association des designers industriels du Québec (ADIQ) et la plupart des ouvrages qui traitent de l'histoire du design au Québec et au Canada. Tous soulignent le rôle de Julien Hébert en tant que pionnier du design.

8.4 Valeur du modèle et retombées de la recherche

Comme outil, on constate que le modèle mis au point pour conclure cette recherche nous permet de dégager les éléments centraux de la vision du designer Julien Hébert. Un tel modèle pourrait-il être utilisé pour d'autres recherches concernant l'émergence du design dans un pays donné ? Il serait intéressant de l'envisager et de voir comment on pourrait faire des liens en ce qui a trait au développement du domaine au Québec par rapport à d'autres pays sur la scène internationale. Ce modèle permet d'aborder le processus d'émergence du design de manière plus systémique. Il engendre une démarche de recherche qui va au-delà de l'étude de la production matérielle, en mettant l'emphase sur les intentions et la philosophie des acteurs qui en ont fait la promotion à son origine. Ce modèle demeure également un outil didactique pour exprimer le fait que le design est un domaine animé par différents points de vue. Ainsi, il semble clair que « l'idéologie » derrière les différentes dimensions du design a un impact majeur sur la façon dont on fait la promotion du domaine de même que sur la façon dont on l'enseigne. Par ailleurs, chaque designer n'est-il pas confronté à se questionner face à l'aspect éthique, sociopolitique ou esthétique de la pratique ?

Il est donc à souhaiter que ce modèle ait des retombées directes et qu'il puisse être repris pour aborder le contexte d'émergence du design dans d'autres sociétés. De telles recherches permettraient de réfléchir aux conditions qui ont favorisé le domaine dans un pays donné et de mettre en perspective le rôle et la vision de ses protagonistes. Enfin, ce modèle peut contribuer à une meilleure compréhension de l'état actuel de la discipline et permet de saisir la pensée des pionniers qui ont influencé son développement. Ainsi, il est pertinent de penser que les dimensions du design prennent un sens particulier selon le contexte dans lequel il a émergé et selon les intentions des acteurs qui ont développé la discipline.

8.5 La valeur des idées du Julien Hébert aujourd'hui

Que devrait-on retenir de la vision de Julien Hébert ? En quoi ces idées sont-elles pertinentes pour l'avenir du design ? On ne peut nier la richesse de la pensée de Julien Hébert quant aux différentes dimensions du design. Mais en quoi a-t-il réussi à transmettre ses idées et à marquer la naissance du domaine ? Il est évident que Julien Hébert a réussi une brillante carrière. Son oeuvre a d'ailleurs été reconnue par de nombreux prix et distinctions. Pourtant, bien que Julien Hébert ait été reconnu par ses pairs de son vivant, il demeure que son impact réel sur les jeunes générations ne semble malheureusement pas aussi tangible qu'on pourrait l'espérer, puisqu'il y a peu de publications qui ont souligné son rôle pour l'émancipation du domaine du design au Québec. Les dimensions sociales de sa pensée demeurent en outre peu connues.

Par ailleurs, il faut bien admettre que plusieurs initiatives qu'il a tenté de mettre en place n'ont pu voir le jour. Pensons à son « *Institut de design* » élaboré en 1961 ou à son « *Projet pour les déshérités* » au début des années 1970. Ces initiatives, si elles avaient été mises en place à leur époque, auraient pu engendrer des retombées plus grandes sur l'émergence du design. Julien Hébert semble avoir souffert du peu de support de la part des autorités gouvernementales vis-à-vis de la discipline. Par ailleurs, dans les années 50 et 60, il sentait qu'on accordait peu d'intérêt pour l'implantation de programmes d'enseignement du design. Pour lui, le Québec accusait un retard inacceptable face à d'autres sociétés comparables et manquait l'occasion de se démarquer de façon originale.

L'émergence du design au Québec sous les initiatives de Julien Hébert ne s'est donc pas réalisée aussi rapidement qu'il aurait pu le souhaiter. Hébert était un être idéaliste qui avait du mal à se heurter à certaines contingences et aux contraintes politiques. On l'a évoqué précédemment, il était davantage un

philosophe et un penseur à l'esprit libre qu'un batailleur cherchant à défoncer les portes et à imposer ses idées. En fait, il est regrettable que Julien Hébert n'ait pas publié ses écrits à son époque, un peu comme ont pu le faire des pionniers comme Le Corbusier, Moholy-Nagy ou Raymond Loewy. Ceci aurait permis à un plus grand nombre de gens de bénéficier de sa réflexion. On ne saurait lui en tenir rigueur cependant, Hébert avait bien d'autres préoccupations et la seule idée de publier un livre sur le design à son époque devait être peu envisageable.

De nos jours la situation semble avoir bien évoluée. Le design est une activité reconnue par les instances politiques et économiques. C'est un domaine également valorisé par le public en général et qui est enseigné dans plusieurs institutions collégiales et universitaires. Aussi, dans ce contexte, les idées de Julien Hébert ont-elles toujours une certaine pertinence ?

Pensons d'abord à la dimension éthique. Hébert aura eu le mérite de promouvoir le domaine du design sous ses aspects les plus nobles. En s'éloignant des aspects mercantiles, il a cherché à définir le design comme une activité de développement social. Il est rafraîchissant d'entendre ce discours à une époque où le design est parfois perçu comme un domaine superficiel qui ne sert qu'à stimuler la consommation. Il apparaît essentiel de retenir et de transmettre cet héritage humaniste aux jeunes générations qui n'ont pas eu la chance de côtoyer Julien Hébert et qui n'ont souvent jamais entendu parler de lui. Il semble que le discours humaniste mérite plus que jamais d'être remis à jour au sein de la communauté du design.

Quant à la valeur du design comme outil de développement social, c'est une idée que les institutions d'enseignement ont le devoir de promouvoir. Dans la lignée de la pensée sociale de Julien Hébert, les départements de design pourraient offrir une plus grande place à des projets réalisés en partenariats avec des organismes communautaires et sociaux, montrant que le design peut jouer un rôle favorable pour l'amélioration de la vie des handicapés, des malades et

des gens âgés. Heureusement, des initiatives positives sont mises de l'avant en ce sens dans les universités enseignant le design au Québec et au sein des organismes voués à la promotion du design.

Au niveau socioculturel, même si le design a acquis un certain statut au Québec, la route est encore longue pour que ce domaine soit reconnu à sa juste valeur. Certaines initiatives méritent d'être saluées⁷, mais il semble y avoir beaucoup de travail à faire pour que le design, de même que l'œuvre des designers, aient un impact comparable à celui d'autres acteurs de la scène culturelle, que ce soit en chanson, en littérature, en théâtre ou dans les arts du cirque. Julien Hébert a ouvert la route, il appartient à d'autres maintenant de l'emprunter. Par ailleurs, le modèle *d'artisan-designer* proposé par Julien Hébert demeure d'actualité. Marc Choko (2003) souligne en ce sens qu'un tel modèle est bien adapté au contexte de l'économie du Québec :

« Les entreprises employant un grand nombre de designers sont rares au Québec. (...) La très grande majorité du design québécois est réalisé par une multitude de petites entreprises ou de créateurs indépendants qui conçoivent des produits manufacturés par d'autres ou qui produisent eux-mêmes de petites séries de manière quasi-artisanale ».

Choko rappelle d'autre part que le débat entre artisanat et design tend à s'estomper, dans la mesure où les nouveaux outils informatiques permettent la création indépendante, sans nécessairement exigé la fabrication industrielle. En design graphique par exemple, on peut produire avec des imprimantes domestiques ce qui auparavant nécessitait le recours à une imprimerie spécialisée. Dans le même esprit, l'émergence des technologies du prototypage rapide permet maintenant « l'impression » de pièces en trois dimensions, sans le

⁷ Comme le concours « Commerce Design Montréal » par exemple, lancé par la Commissaire au design de Montréal, ou le concours pour le mobilier de la « Grande Bibliothèque ».

recours aux moules ou aux matrices industrielles⁸. Ces outils n'étaient pas disponibles à l'époque de Julien Hébert, mais il semble pertinent de valoriser un mode de pratique permettant la production à petite échelle dans des secteurs spécialisés. La capacité de production inouïe que l'on retrouve dans les pays émergents, nous pensons bien sûr à la Chine et à l'Inde, ne laisse guère de place pour la concurrence basée sur le critère du prix de vente. Il semble que les produits conçus au Québec doivent se démarquer par leur originalité et leur qualité avant toute chose.

La dimension esthétique valorisée par Julien Hébert demeure-t-elle d'actualité ? Ce dernier mettait l'accent sur la question de la simplicité des formes et sur l'aspect fonctionnel des produits qu'il a dessinés. Ce sont toujours des critères fondamentaux, mais qui semblent avoir évolué vers une complexité grandissante, surtout depuis l'intégration des technologies numériques au sein des produits. Il semble en effet que les différentes fonctions des nouveaux objets de notre quotidien soient multiples, prenons comme exemples un téléphone, une télécommande ou un four à micro-ondes; cependant, le grand défi est de faire comprendre aux usagers comment les maîtriser et comment les faire fonctionner. Dans un même esprit, le lien entre la forme et la fonction d'un objet mécanique pouvait se justifier, mais à l'ère de l'électronique et de la miniaturisation, cette dimension devient beaucoup plus floue. Cette question entre la forme et la fonction demeure toujours actuelle, mais doit être approfondie, à la lumière de l'évolution technologique.

Au niveau de la pédagogie, il apparaît tout à fait valable, encore aujourd'hui, de s'inspirer de l'approche originale de Julien Hébert. Ce dernier cherchait à dérouter ses étudiants et à les faire travailler au-delà des idées reçues afin qu'ils se concentrent sur les aspects humains et sur les impacts sociaux engendrés par leurs projets. Il tenait à ce que les jeunes prennent

⁸ Le prototypage rapide réfère à un ensemble d'outils permettant la fabrication « automatique » d'objets sans intervention manuelle, à partir d'un modèle numérique en trois dimensions. Voir à ce sujet Wright, Paul K. (2001). *21st Century manufacturing*. New Jersey: Prentice-Hall.

conscience des responsabilités liées à la pratique du design. Aujourd'hui, ce sont les questions environnementales qui figurent parmi les plus grands défis du design en cette période de crise écologique. Les étudiants en design doivent tous être sensibilisés à cette question et trouver des moyens pour limiter les impacts de leurs créations sur l'environnement.

Somme toute, il apparaît que les idées de Julien Hébert demeurent valables, mais il faut reconnaître que les enjeux ont évolué. En effet, le contexte politique, social, économique et technologique a énormément changé depuis la première incursion de Julien Hébert dans le domaine du design. Malgré cela, il demeure essentiel de faire connaître le rôle et les idées de Julien Hébert auprès des étudiants en design et de la population en générale, qui ignorent trop souvent comment il a contribué à l'essor de la discipline au Québec. En ce sens, cette thèse n'est pas une fin en soi, mais plutôt le point de départ de nombreux projets de recherche et de publications à venir. En effet, il semble que certaines questions concernant l'oeuvre de Julien Hébert méritent d'être approfondies davantage.

D'une manière plus large, il faut déplorer le manque de recherches et de publications dans les domaines du design au Québec. Même si les choses évoluent de manière positive depuis quelques années, il va sans dire que le manque de diffusion et de publications sur l'histoire du design au Québec nuit à notre prise de conscience et limite notre connaissance liée à cette discipline. De son côté, un domaine comme celui de l'histoire de l'art jouit d'un intérêt beaucoup plus grand de la part du milieu de la recherche au Québec. Grâce à cela, des artistes et penseurs comme Borduas, Pellan ou Riopelle sont des incontournables au sein de la culture du Québec et du Canada en général. Julien Hébert ne mérite-t-il pas, lui aussi, de figurer parmi les pionniers qui ont fait évoluer le Québec vers la modernité ?

Bibliographie :

- ALQUIÉ, F.(1968) *La critique kantienne de la métaphysique*, Paris, P.U.F.
- ARGAN, G.C., (1979) *Gropius et le Bauhaus*, Paris, Denoël / Gonthier.
- ARON, R. (1989) *Leçons sur l'histoire*, Paris, Fallois.
- BANHAM, R. (1972) *Theory and Design in the First Machine Age*, London, Architectural Press.
- BAUDRILLARD, J. (1968) *Le système des objets*, Paris, Gallimard.
- BORCHARDT-HUME, A. (2006) *Albers and Moholy-Nagy, From the Bauhaus to the New World*, Yale University Press.
- BOURASSA, A.-G. (1986) *Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Herbes rouges.
- BOURDÉ G. et MARTIN H. (1997) *Les Écoles historiques*, Paris, Seuil.
- BRANZI, A. (1984) *Le design italien*, Paris, L'équerre.
- BRAUDEL, F. (1990) *Écrits sur l'histoire*, tome II, Paris, Arthaud.
- CARBONELL, C.-O. (1994) *Les sciences historiques*, Paris, Larousse.
- CARROL, N. (1990) *Interpretation, History and Narrative*, The Moniste, vol.73.
- Choko, M., Bourassa, P., Baril, G. (2003) *Le design au Québec*, Montréal, Éditions de L'Homme.
- COLLINGWOOD, R.G. (1946) *The Idea of History*, Oxford, Clarendon Press.
- COLLINS, J.B. (1986) *Design for Use, Design for the Millions : Proposals and Options of the National Industrial Design Council of Canada, 1948-1960*, Mémoire de maîtrise, Université Carleton.
- COMTE, A. (1972) *La science sociale*, Paris, Éditions Gallimard, , 308 pages. Collection Idées nrf., n° 261.
- CONRADS, U. (1991) *Programmes et manifestes de l'Architecture du XXeme siècle*. - Paris, La Villette.

CORBO, C. (2006) *Art, éducation et société postindustrielle, Le rapport Rioux et l'enseignement des arts au Québec (1966-1968)*, Montréal, Septentrion.

DANTO, A. (1968) *Analytical Philosophy of History*, New York, Cambridge University Press (1^{ère} édition: 1965).

DAY, P., LEWIS, L. (1998) *Art in Everyday Life, Observations on Contemporary Canadian Design, The Power Plant*.

DE BILLY, H., (1996) *Riopelle*, Montréal, Art global.

DE NOBLET, J. (1988) *Design*, Paris, Somogy.

ECO, U. (1972) *La structure absente*, Mercure de France.

DESHAIES, B. (1992) *Méthodologie de la recherche en sciences humaines*, Beauchemin.

DORMER, P. (1993) *Design Since 1945*, London, Thames & Hudson.

DRAY, William (1989) *On History and Philosophers of History*, New York, E.J. Brill.

DUMONT, F. (1993) *Genèse de la société québécoise*, Boréal.

ELDER, A.C., Dir., (2005) *Fabriqué au Canada, Métiers d'art et design dans les années 60*, McGill-Queen's University Press.

FERRAROTTI, F. (1983) *Histoire et histoires de vie, la méthode biographique en sciences sociales*, Paris, Méridiens.

FINDELI, A. (1995) *Le Bauhaus de Chicago, l'oeuvre pédagogique de Laszlo Moholy-Nagy*, Septentrion.

FOURNIER, M. (1986) *L'entrée dans la modernité*, Montréal, Éditions Saint-Martin.

GALLIE, W.B. (1964) *Philosophy and the Historical Understanding*, Londres, Chatto & Windus.

GAGNON, F.-M. (1978) *Paul-Emile Borduas Biographie critique et analyse de l'oeuvre*, Fides.

GIEDION, S. (1980) *La mécanisation au pouvoir*, Paris, Médiations.

GUIDOT, R. (1994) *Histoire du design de 1940 à nos jours*, Paris, Hazan.

GOTLIEB, R. & Golden C. (2001) *Design in Canada : Fifty Years from Teakettles to Task Chairs*, Toronto, Knopf.

HERMANT, A. (1959) *Formes utiles*, Paris, éd. Du Salon des Arts Ménagers.

HEMPEL, C.G. (1942) *The Functions of General Laws in History*, The Journal of Philosophy, 39.

HESKETT, J. (1986) *German Design, 1870-1918*, New York, Taplinger Publishing Co.

HESKETT, J. (1980) *Industrial Design*, New York and Toronto, Oxford University Press.

JACOB, P. (dir. publ.) (1980) *De Vienne à Cambridge: l'héritage du positivisme logique*, Paris, Gallimard.

JENCKS, Ch. (1979) *Le Langage de l'architecture post-moderne*, Paris, Denoël.

KREMER-MARIETTI, A. (1971) *Wilhelm Dilthey et l'anthropologie historique*, Paris, Seigers.

KUHN, T.S. (1962) *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion.

LANGLOIS, C.-V. ET SEIGNOBOS, CH. (1897) *Introduction aux études historiques*, Paris, Les Éditions Kimé, 1992, 284 pages. Paris, 1^e édition: Librairie Hachette, 1898.

LÉGARÉ, D. (2002) « *La création des Écoles des beaux-arts de Québec et de Montréal : l'éducation artistique au service de l'industrie* ». Communication présentée lors de la conférence « *Canada de 1900-1950 : un pays prend sa place* » tenu à l'UQAM, 3-4 octobre 2002. Texte disponible sur internet: http://www.orghistcanada.ca/files/conference_papers/2002/6b-legare-feb03.pdf

LEGOFF, J. (1978) *La nouvelle histoire* (en collaboration avec Jacques Revel), Éditions Retz.

LEGOFF J., NORA P. (1974) *Faire de l'histoire*, Paris, Folio.

LE MOIGNE, J.L. (1995) *Les épistémologies constructivistes*, Paris, PUF.

LE MOIGNE, J.-L. et DEMAILLY, A. (dir), (1986) *Sciences de l'intelligence, sciences de l'artificiel, avec H. A. Simon*, Presses Universitaires de Lyon.

- LESSER, G. (1989) *École du meuble, 1930-1950*, Le Château Dufresne.
- LÉPINE, J. (1985) *Historique et étude du design au Québec*, mémoire de maîtrise, U. de Montréal.
- LINDINGER H. - Sous la direction de (1990) *Ulm Design: The Morality of Objects : Hochschule Fur Gestaltung Ulm 1953-1968*, MIT Press.
- LINTEAU, DUROCHER, ROBERT (1989) *Histoire du Québec contemporain*, Boréal.
- LOEWY, R. (1963) *La laideur se vend mal*, Paris, Gallimard.
- LOOS, A. (1979) *Paroles dans le vide (1897-1900)* Paris, Éditeur Champ Libre.
- LUCIE-SMITH, E. (1983) *A History of Industrial Design*, Oxford, Phaidon Press.
- LYOTARD, J.-F. (1979) *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit. .
- MANDELBAUM, M. (1968) *A Note on History as Narrative*, in «History and Theory», no.6.
- MARGOLIN, V. & BUCHANAN, R., (1995) *The Idea of Design*, MIT Press.
- MARROU, H.I. (1954) *De la connaissance historique*, Paris, Points.
- MEIKLE, Jeffrey L. (1979) *Twentieth Century Limited, Industrial design america, 1925-1939*, Philadelphia, Temple University Press.
- MONIÈRE, D. (1977) *Le développement des idéologies au Québec*, Montréal, Québec-Amérique.
- MUCCHIELLI, A. (1991) *Les méthodes qualitatives*, Paris, PUF.
- Naylor, G. (1985) *The Bauhaus Reassessed*, New York, Dutton.
- PEVSNER, N. (1960) *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius*, London, Penguin.
- POIRRIER Ph. (2000) *Aborder l'histoire*, Paris, Seuil.
- POPPER, K. (1959) *The logic of Scientific Discovery*, New York, Basic Books.
- RACINE, M. & FINDELI, A. (2003) *Julien Hébert and the Emergence of Industrial Design in Canada*, Design Issues Journal, MIT Press, 19:4 (Autumn 2003): 31-43.

- RAGON, M., dir. (1987) *Le temps de Le Corbusier*, Paris, Hermé.
- RICHARD, L (1985) *Le Bauhaus, école du design*, Paris, Somogy.
- RICOEUR, P. (1985) *Temps et récit*, tome 1, Paris, Seuil.
- RIOUX, M. (1968) *Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec*, Québec, l'Éditeur officiel du Québec.
- RIOUX, M. et Martin, Y. (1971) *La société canadienne-française*, Hurtubise.
- ROBERT, G. (1972) *Borduas*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec.
- ROBERT, G., (1963) *Pellan, sa vie et son œuvre*, Montréal, Édition du Centre psychologique et pédagogique.
- SIMON, H. (1969) *The Sciences of the Artificial*, MIT Press.
- THUILLIER et TULARD (1986) *La méthode en histoire*, Paris, PUF.
- VENTURI, R. et al. (1979) *L'enseignement de Las Vegas, ou le symbole oublié de la forme architecturale*, Bruxelles, P. Mardaga.
- WHITE, M. (1965) *Foundations of Historical Knowledge*, New York, Harper & Row.
- WHITFORD, F. (1984) *Bauhaus*, London, Thames & Hudson.
- WILLET, G. (1992) *La communication modélisée - une introduction aux concepts, aux modes et aux théories*, Ottawa, Éd. du Renouveau pédagogique.
- WOODHAM, J.M. (1997) *Twentieth-Century Design*, Oxford University Press.

Archives du Musée national des beaux-arts du Québec

Manuscrits datés, rédigés par Julien Hébert:

Journal personnel de Julien Hébert, 1950 à 1980, 300 p.

« *Themes for Sculptors* » (1952), 4 p. (à l'occasion du concours «Le prisonnier politique inconnu»).

Maison, s.d.1952-1953, 17 p. (Émission à Radio-Collège).

Lipchitz, 1959, 2 p.

Gérin-Lajoie, 1962, 2 p.

L'esthétique industrielle, 1962, 4p.

Japan : Design Today, 30 mai 1962, 2 p.

On a coutume de dire, 1968, 1p. (publié dans ABC architecture bâtiment construction, 23, no. 265, juin 1968, p. 17-19).

Projet de récupération de travail chez les déschérités, 13p., (texte soumis au Ministre de l'Industrie et du Commerce Jean-Luc Pépin, février 1971).

Pour arriver à ses fins, s.d. (1973), 2 p. (Demande de subvention au Conseil des Arts du Canada).

Les outils du designer, 1978, 4 p., publié dans Dimension, 3 (vol.2 no.1), mars 1978, p.7-8.

Le terme « designer », 1978, 6 p.

Le mot anglais « design », 1978, 4 p.

Manuscrits non datés

Les arts de l'utile, s.d., 2 versions (5 et 6 p.)

On entre plus à l'église, s.d., 2 p.

Initiation au design, 3 p.

Notes on the Designer's Responsibility, 1 p.

A New Trend in Furniture Design, s.d., 3 p.

It Seems that Great Themes..., s.d., 2 p.

Art & Industry, Manuscrit, s.d., 4 p.

Colours and Forms are Free, s.d., 1 p.

Articles sur Julien Hébert :

Bernatchez, Raymond, « *Julien Hébert, l'un des pères du design québécois* », *La Presse*, 15 mars 1990, p. C 3.

Giraldeau, Jacques, « *Julien Hébert, sculpteur, Notre temps*, 24 juillet 1948.

Gironnay, Sophie, « *Julien Hébert ou le discours de l'âme, Le Devoir*, 23-24 juillet 1994, p. C 12.

(Auteur inconnu) « *Julien Hébert* » *Jeunesse canadienne*, octobre 1947, p.14.

Toupin, Gilles, « *Julien Hébert et l'architecture de l'objet* », *La Presse*, 20 octobre 1979, p. C 20.

Viau, René, « *Julien Hébert. Le design, architecture de l'objet* », *Le Devoir*, 20 octobre 1979, p. 21-22.

Viau, Jacques, « *Julien Hébert, designer émérite, sculpteur, homme de qualité* », *Image*, Bulletin officiel du designer d'intérieurs, 6 (été 1991), p. 6-7.

Revue Liberté (1996) « *Sur le design, Julien Hébert 1917-1994* », Volume 37, Numéro 1.