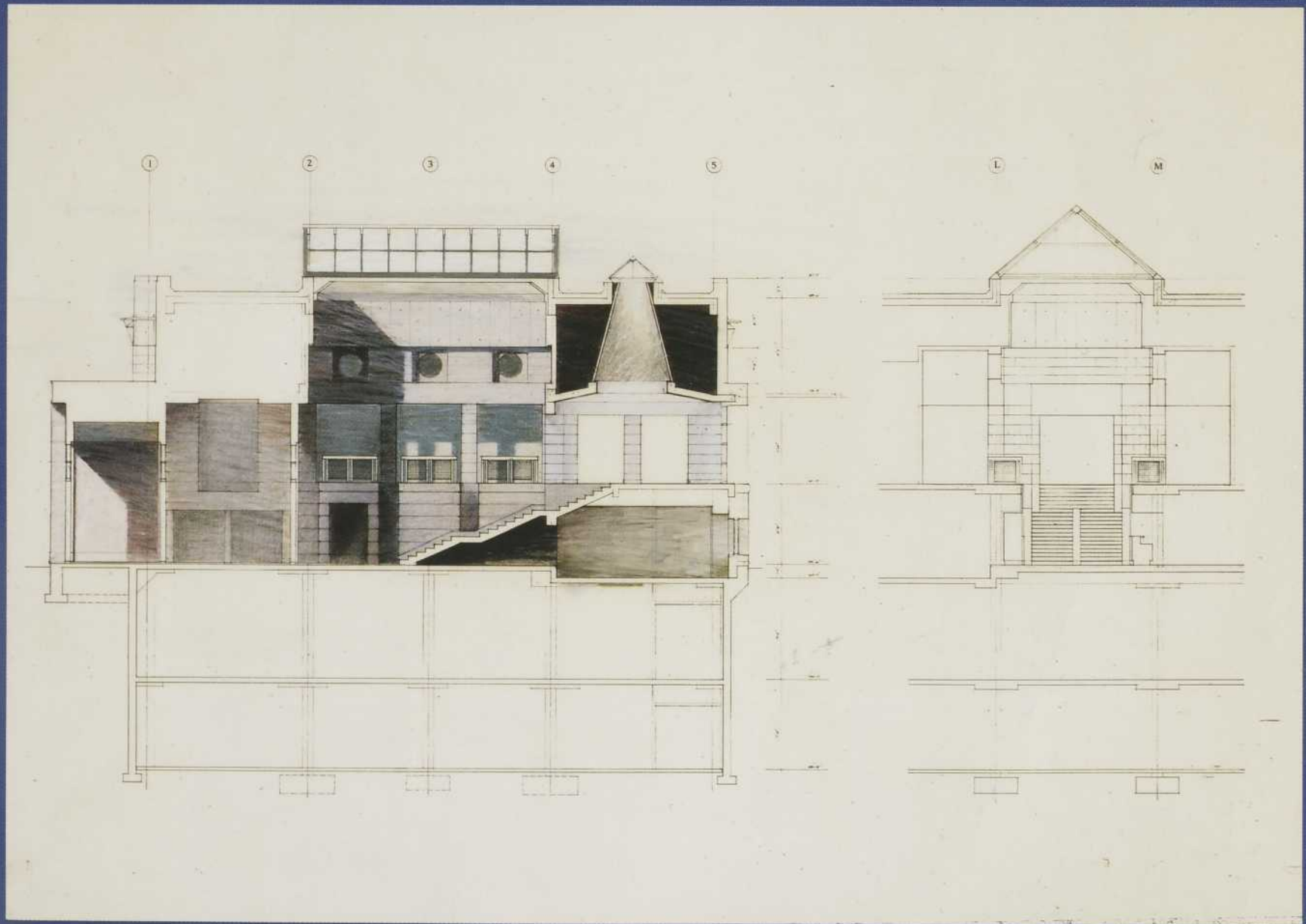


A R Q

A R C H I T E C T U R E • Q U É B E C



47

LE CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE

CCA

THE CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE

pour
le choix



Ottawa



La Brome



Vermont



Granby

SUPERVISION

FENÊTRES ET PORTES DE QUALITÉ

Pour recevoir sans frais notre brochure couleur illustrant nos produits, écrivez à: SUPERVISION, Boîte postale 60, St-Damase (Québec) J0H 1J0

ARQ

A R C H I T E C T U R E • Q U É B E C


-
- 7 **ÉDITORIAL**
L'OUVERTURE DU CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE
OPENING OF THE CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE
MARK PODDUBIUK
-
- 8 **LE CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE**
SES COLLECTIONS, SES PROGRAMMES
THE CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE
COLLECTIONS AND PROGRAMS
PHYLLIS LAMBERT
- 14 **LES EXPOSITIONS INAUGURALES**
OPENING EXHIBITIONS
- 16 **THE DESIGN OF THE CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE**
MARK PODDUBIUK
- 24 **UN JARDIN POUR LE CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE**
MELVIN CHARNEY
-
- 26 **L'ARCHITECTURE DE QUELQUES MUSÉES, ICI ET AILLEURS**
FRANCE VANLAETHEM
-
- 31 **LE CONCOURS ARQ 1989.**

Rédacteur en chef: Pierre Boyer-Mercier
Comité de rédaction: Pierre-Richard Bisson,
Paul Faucher, Mark Poddubiuk, Jacques Lachapelle,
François Giraldeau, France VanLaethem.

Production graphique: Cöpilla Design Inc.

Abonnements: Michèle Mercier
ARQ/Architecture-Québec est publié 6 fois l'an par
le GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE, corporation
sans but lucratif.
Les Changements d'adresse, les exemplaires
non-distribuable et les demandes d'abonnement
devraient être adressés au:

GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE, 1463 rue
Préfontaine, Montréal, H1W 2N6. (514) 523-6832.
Abonnements: \$6.00/numéro;
\$36.00/6 numéros, (\$48.00: hors Canada),
\$60.00/Institutions et gouvernements.
Courrier de la deuxième classe, permis no 5699

Représentants publicitaires:
JACQUES LAUZON ET ASSOCIÉS LTÉE 
Montréal: 2360 Chemin Lucerne, Suite 1
Ville Mont-Royal, QC H3R 2K2 Tél.: (514) 733-0344
Toronto: 102 Bloor street West,
Suite 1100, Toronto, Ontario M5S 1M8, (416) 927-9911
Dépôt légal:
Bibliothèque Nationale du Québec
Bibliothèque Nationale du Canada

ARQ/Architecture-Québec est distribué à tous leurs
membres par:
L'ORDRE DES ARCHITECTES DU QUÉBEC
LA SOCIÉTÉ DES DÉCORATEURS ENSEMBLIERS
DU QUÉBEC

Les articles et opinions qui paraissent dans
la revue sont publiés sous la responsabilité
exclusive de leurs auteurs.

© GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE 1988

ISSN-0710-1162

Décorateur:
Paul Rust

Firme:
Paul Rust Architect,
White Rock, C.-B.

Projet:
Bureaux de la société
d'avocats Worrall,
Scott and Page de
Vancouver

Fabricant:
Harding Carpets Limited

Installateur:
Eaton's Contract
Interiors

P R I X D E L A
DÉCORATION
ANTRON^{MD} DE DUPONT
1 9 8 8



Paul Rust Gagnant du grand prix



*Marque déposée de E. I. duPont de Nemours and Company.
©1988 duPont Canada Inc. est un usager inscrit.

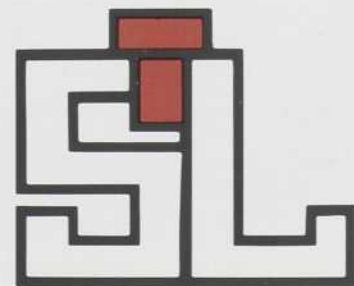


DUPONT
CANADA



**La souplesse technique
imbriquée dans une
oeuvre d'art...
nous y croyons!**

La brique d'argile de la Collection Saint-Laurent



Parti pris

Le lavabo Hexsign^{MC} avec robinet Taboret[®]. Optez pour les aspects design et couleur lors de votre prochain projet. Les formes distinctes et les vives couleurs des articles Kohler ne sont pas uniquement réservées à l'usage résidentiel. Les appareils sanitaires en fonte émaillée et les robinets en laiton fondu sauront être à la hauteur, même dans un milieu commercial. Et le coût ne grève pas votre budget. De plus, tout le monde connaît la réputation de Kohler au chapitre de la qualité.

Quand il vous est possible de choisir entre tant de modèles design et de couleurs aussi vives, pourquoi vous contenter du blanc? Pour une salle de bains dont l'esthétique égale la commodité, rangez-vous du parti de Kohler.

KOHLER NO SORT
DE L'ORDINAIRE



Pour plus de détails sur les caractéristiques de ces produits, voyez votre distributeur Kohler[™] ou écrivez à:
Kohler Ltée, 7575, route Transcanadienne, Bureau 305, Ville Saint-Laurent (Québec) H4T 1V6
ou composez (514) 745-0408

RÉPERTOIRE DES EXPERTS-CONSEILS EN ARCHITECTURE ET EN GÉNIE

Travaux publics Canada

vous invite à vous inscrire à son nouveau système de

Sélection, Préqualification et Évaluation
des Consultants en architecture et génie



SPEC, qui entrera en vigueur le 1^{er} avril 1989, a été élaboré en consultation avec la AICC et l'IRAC. SPEC assure :

- Δ l'égalité des chances
- Δ l'impartialité dans l'attribution des travaux
- Δ l'obligation pour Travaux publics de rendre compte quant au processus de sélection.

Inscrivez-vous maintenant

Grâce à SPEC il sera plus facile de faire affaire avec le gouvernement fédéral.

Seules les firmes inscrites au répertoire peuvent être sélectionnées par SPEC. Ce dernier ne reconnaît pas l'inscription aux répertoires antérieurs de Travaux publics Canada, de Construction de Défense Canada, ni d'autres ministères fédéraux.

Les firmes seront inscrites compte tenu des qualifications et des compétences des employés qui y travaillent à plein temps. Les succursales peuvent être inscrites séparément.

Travaux publics Canada
Immeuble Sir-Charles-Tupper
Pièce 132
Promenade Riverside
Ottawa (Ontario)
K1A 0M2
(613) 998-6953



Travaux publics Canada
Public Works Canada

Canada

Le silence est d'or... La quiétude, c'est...

Les panneaux muraux acoustiques Soundsoak^{MD} sont offerts en 91 couleurs.

Choix de sept finis en tissu. Dimensions standard. La plupart des panneaux peuvent servir de tableau d'affichage.

Même si votre budget est restreint, les panneaux Soundsoak vous offrent donc une solution économique, en divers revêtements attrayants qui répondront à vos besoins particuliers.

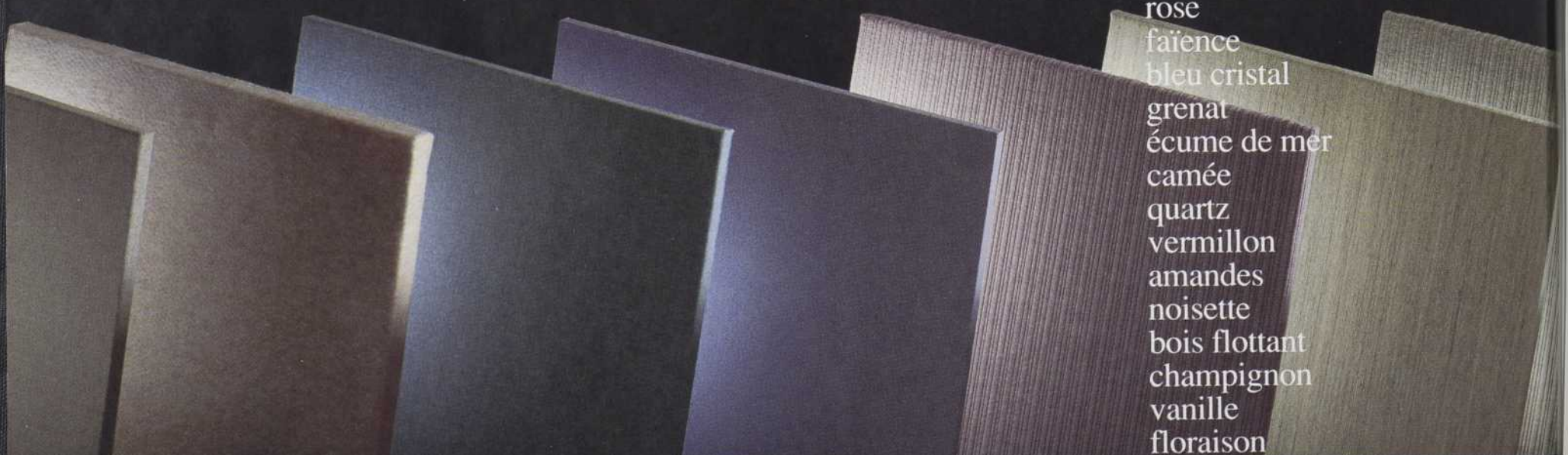
Maintenant, grâce aux produits Soundsoak Duets^{MD} et aux profilés muraux Applause à bourrelet, vous pourrez créer un effet spécial des plus raffiné—à la verticale ou à l'horizontale—dans un choix quasi illimité de motifs.

Les produits Soundsoak sont offerts par les distributeurs et les entrepreneurs d'Armstrong. Pour obtenir de la documentation, écrire à:

Division canadienne des systèmes de plafonds
Les Industries mondiales Armstrong Canada Ltée
2233 Argenta Road, suite 201
Mississauga, Ontario L5N 2X7

Armstrong

paprika
rose pâle
bleu givre
ardoise
caramel
ciment
sable du désert
brun
gris perle
vert océan
embrun
blé
kaki
gruau d'avoine
corail
plaquemine
vert neutre
étain
oeil de tigre
opale
bleu neutre
rose
faïence
bleu cristal
grenat
écume de mer
camée
quartz
vermillon
amandes
noisette
bois flottant
champignon
vanille
floraison



INAUGURATION DU CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE

Durant la première semaine de mai de cette année, des centaines d'architectes, d'historiens, de critiques et d'écrivains se rendront à Montréal pour l'inauguration du nouvel édifice du Centre canadien d'Architecture. Malgré les dix années qui se sont écoulées depuis la fondation du Centre par Mme Phyllis Lambert, c'est cette année que l'institution se donnera une présence dans la ville, lui permettant de débiter les nombreux programmes et activités que le Centre désire établir. Cette inauguration sera un événement exceptionnel qui évoquera les ouvertures du Museum of Modern Art de New York dans les années trente et, plus récemment, celle du Musée des Beaux-Arts du Canada.

La décision de fonder une institution consacrée à l'étude de l'architecture — c'est-à-dire, non pas une organisation militant pour la conservation du patrimoine architectural, ni un centre de formation de professionnels pour la pratique architecturale, mais une institution créée purement par amour de l'architecture semblerait appropriée si elle était annoncée dans l'édition dominicale d'un quotidien de Paris, Londres ou New York, mais à Montréal? Il est en effet malheureux qu'une telle entreprise surprenne à Montréal et que cette décision exige une explication, découvrant brutalement notre insuffisance et notre provincialisme.

Il est indéniable que le Centre canadien d'Architecture ne peut se comprendre qu'au niveau international. Le Centre est sur la voie d'atteindre déjà une réputation mondiale en tant que centre de recherche érudit, grâce à son équipe, ses collections et ses ressources remarquables. Cette réputation ne peut être que le résultat d'une grande diligence et ouverture d'esprit. Le fait que le Centre est regardé avec une certaine circonspection relève en partie d'un degré d'intimidation. Cette intimidante organisation explique l'accueil réservé que lui accorde la communauté montréalaise. L'impertinence d'une institution locale qui se présente sur la scène internationale en surprendra plusieurs à Montréal.

Peter Rose a déjà remarqué que le Centre canadien d'Architecture est en réalité «un centre interprétatif; les véritables oeuvres se trouvent au-delà des murs de l'institution». Ne serait-ce qu'au niveau local, le mandat du Centre reflète sa foi en l'importance de l'art de l'architecture. En tant qu'expression des valeurs de notre culture — celles de nos aspirations et de nos traditions, l'architecture est un acte digne de respect et d'étude. C'est un métier que les architectes, les clients, les constructeurs et certainement le public, ne prennent pas suffisamment au sérieux.

L'ouverture du nouveau Centre ne peut changer cet état d'affaires, mais il peut donner à la profession l'envergure qui lui a manqué jusqu'à présent. Dans un contexte international, il met en relief la médiocrité écrasante et la désinvolture de notre profession telle que pratiquée localement. Enfin, peut-être, on reconnaîtra l'importance de l'architecture comme instrument d'une culture.

Le Centre canadien d'Architecture sera peut-être l'un des meilleurs outils d'information pour la promotion de la profession au Québec. Il fournira les ressources intellectuelles dont peu de villes peuvent se vanter. Il attirera une sélection d'architectes, d'historiens et d'experts dans le domaine, parmi les plus importants et les plus intéressants. Mais, selon Mme Phyllis Lambert, l'objectif primordial du Centre se résume ainsi: «étudier et faire connaître les oeuvres architecturales dans la perspective de leur relation avec l'histoire et la société». La réalisation de cet objectif peut avoir un effet sensible sur l'importance accordée à notre métier.

MARK PODDUBIUK

THE OPENING OF THE CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE

During the first week of May of this year, hundreds of architects, historians, critics, and writers will descend upon Montréal for the inauguration of the Canadian Centre for Architecture. Though this year marks the tenth anniversary of the founding of the Centre by Phyllis Lambert, the opening of the new building will finally provide it with an identity in the city and the opportunity to initiate many of the programs and activities that the Centre intends to provide. It is the kind of splashy event that brings to mind the openings of the Museum of Modern Art in New York in the 1930's and, more recently, the National Gallery of Canada.

The decision to found an institution devoted to the study of architecture — not an impassioned historical preservation lobby group nor even an accredited training centre for practicing professionals but for the sake of architecture, nay, the love of architecture itself — would not seem out of place proudly announced in a Sunday edition of a Paris, London or New York newspaper. But in Montréal? It is indeed unfortunate that such a venture comes as a surprise in Montréal, that such a decision begs explanation. It strikes at the very heart of our own sense of inadequacy and provincialism.

There can be no denying that the Canadian Centre for Architecture is an institution that can only be judged by international standards. It is already well on its way to establishing a world wide reputation as a scholarly research centre with a remarkable staff, collection and resources. It is a level of quality that can only be achieved through broad-mindedness and diligence. The fact that it has been viewed with some circumspection is in no small part due to a degree of intimidation. The mere presumption that a local institution could enter the world stage is bound to cause a few raised eyebrows in Montréal.

Peter Rose once pointed out that the Canadian Centre for Architecture is really "an interpretative Centre; the actual works are beyond the walls of the institution". Even only at a local level, the agenda of the Centre is founded upon a belief that the practice of architecture is a significant art. As an expression of the values of our culture — of both our aspirations and our traditions, it is an act that is worthy of respect and study. And it is an act that as architects, as clients, as builders and certainly, as a public audience, we take all too lightly.

The opening of the new Centre cannot in itself change any of that. But it does lend a stature to the profession that has otherwise eluded it. It thrusts us into the spotlight both locally and internationally. It will place the overwhelming mediocrity and cavalier attitudes of our profession into the very bright lights of an international stage. Maybe, finally, we will face the fact that as an agency of a culture, the practice of architecture might be of some importance.

The Canadian Centre for Architecture may be the best public relations program that could have ever been imagined for the local profession. It will provide the kind of academic resources that few cities in the world can boast. It will likely draw some of the most important and interesting architects, historians and other experts in the field on a regular basis to Montréal. But, most of all, in Phyllis Lambert's own words, the Centre's objective is "to study and make known the significance of building in the history of our society". If that can be achieved, it may make a difference in the stature that we assign to our own *métier*.

MARK PODDUBIUK

SES COLLECTIONS, SES PROGRAMMES

PHYLLIS LAMBERT

LE CCA

Fondé en 1979, le CCA est un musée et un centre d'études dont le but est d'élargir le champ des connaissances en architecture par les moyens de la recherche, des expositions et des publications et de sensibiliser l'opinion publique. Dans cet esprit, le CCA a été mis sur pied pour promouvoir la recherche scientifique, pour favoriser une intervention éclairée des individus dans les décisions touchant l'avenir des villes et de leurs bâtiments, pour favoriser des échanges entre architectes, historiens et gardiens du patrimoine, et aussi pour réunir dans ses collections, des documents sur l'architecture, sur l'urbanisme et sur l'aménagement paysager, disciplines qui ont marqué l'environnement bâti.

LES COLLECTIONS

Les collections sont la pierre angulaire du CCA, musée et centre de recherches. Les quatre grandes collections que sont les livres, les dessins, les archives et les photographies, forment un ensemble cohérent de documents sur l'architecture et sont d'envergure internationale; leur valeur et leur importance sont relatives à la spécialité de chaque collection.

La bibliothèque comprend plus de 130 000 ouvrages sur l'histoire de même que sur la théorie et la pratique de l'architecture mondiale d'hier et d'aujourd'hui. Avec la bibliothèque de l'Institut royal des architectes britanniques et la Avery Library de l'Université de Columbia de New York, la bibliothèque d'architecture du CCA est l'une des plus importantes au monde. Par l'accroissement continu de sa collection de livres, le CCA vise à favoriser la recherche scientifique non seulement en architecture mais aussi dans des domaines connexes tels que l'aménagement paysager, la conception de décors de scène, les technologies de la construction et l'urbanisme. La bibliothèque possède un grand nombre de traités sur l'architecture publiés du XV^e siècle à nos jours et que l'on doit à des architectes aussi célèbres que Vitruve, Andrea Palladio, Jacques-François Blondel et Le Corbusier.

Les collections spéciales, sources de documents originaux pour la recherche, comportent des éditions de livres parues entre les XV^e et XIX^e siècles sur les villes italiennes, une collection de guides datant des XVIII^e et XIX^e siècles sur les maisons de campagne britanniques ainsi qu'une série très rare de publications gouvernementales japonaises sur la restauration de monuments historiques du Japon. Les collections importantes

COLLECTIONS AND PROGRAMS

PHYLLIS LAMBERT

THE CCA

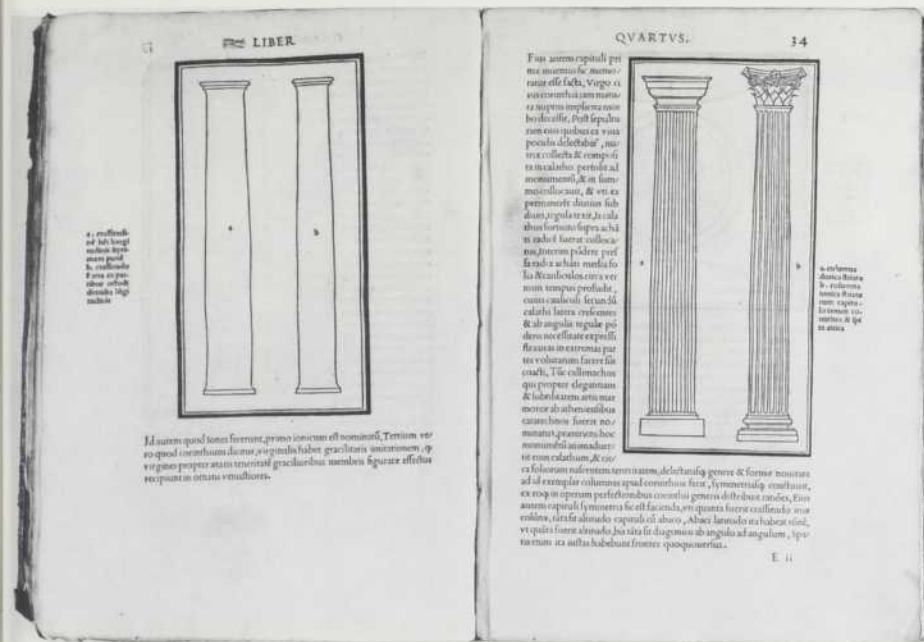
The CCA was founded in 1979 as a study centre and museum to further the understanding of architecture through research, exhibitions and publications and to help establish architecture as a public concern. Within this general goal the CCA was formed to further scholarship, to encourage informed participation in decisions about the future of cities and their buildings, to foster interchange between architects, historians and preservationists, and to unite in its collections materials from all areas — architecture, urban and landscape design — that are part of the built environment.

THE COLLECTIONS

The collections of the CCA support its purposes as a centre of advanced research and as a museum. The scope of the four major interrelated collections of architectural documents is international and their depth and breadth is to some extent related to the nature of the medium of each collection.

The library, by its nature is the most comprehensive collection. It includes to date over 130,000 volumes on the history, theory, and practice of world architecture, both past and present. Along with the library at the Royal Institute of British Architects and the Avery Library at Columbia University, it is one of the most comprehensive architectural libraries in the world. The intent in building and continually strengthening a scholarly collection is to support advanced research not only in the field of architecture, but also in related subjects such as gardening, theatre design, building technology, and urban planning. Areas of particular subject strength are, for example, comprehensive holdings of architectural treatises with imprints from the fifteenth century to the present, by such architects as Vitruvius, Andrea Palladio, Jacques-François Blondel, and Le Corbusier.

The Library's special holdings, which provide original research materials, include a group of original editions of books on Italian cities printed from the fifteenth to the nineteenth centuries, a collection of eighteenth and nineteenth century guides to the British country houses, and a rare series of Japanese government publications on the restoration of Japanese historic buildings. The strong holdings of late nineteenth and twentieth century trade catalogues document the development of building and manufacturing industries, subjects of interest to sociologists and busi-



Marcus Vitruvius Pollio (Rome, 88–26 av. J.C.). *M. Vitruvius per locvndvm solito castigatior factvs cvm figvris et tabvla vt iam legi et intelligi possit.* (Venise: Giovanni Tacuino, 1511). Colligé et illustré par Fra Giovanni Giocondo. 30 x 21 cm. Feuillet 33 verso et 34 recto: *Colonnes Ioniques: colonne dorique cannelée et colonne Ionique cannelée avec chapiteau corinthien et base attique*, gravure sur bois. Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal.

Marcus Vitruvius Pollio (Rome, 88–26 B.C.). *M. Vitruvius per locvndvm solito castigatior factvs cvm figvris et tabvla vt iam legi et intelligi possit.* (Venise: Giovanni Tacuino, 1511). Edited and illustrated by Fra Giovanni Giocondo. 30 x 21 cm. Leaves 33 verso and 34 recto: *Ionic columns; fluted Doric column and fluted Ionic column with Corinthian capital and Attic base*, woodcut. Canadian Centre for Architecture Collection, Montreal.



Sebastiano Serlio (Bologna, 1475 – Fontainebleau, vers 1555). *Tutte l'opere d'architectvra, et prospetiva* (Venise Succession de Francesco de Francheschi, 1600). Annotations par Inigo Jones. 24.5 x 17 cm. Livre III, feuillets 99 verso et 100 recto: *Détails des ordres de l'Arc de Titus, à Rome*, gravure sur bois. Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal.

Sebastiano Serlio (Bologna, 1475 – Fontainebleau, about 1555). *Tutte l'opere d'architectvra, et prospetiva* (Venice: The Heirs of Francesco de Francheschi, 1600). Annotations by Inigo Jones. 24.5 x 17 cm. Book III, leaves 99 verso and 100 recto. *Details of the orders from the Arch of Titus, Rome*, woodcut. Canadian Centre for Architecture Collection, Montreal.

de catalogues commerciaux de la fin du XIX^e siècle et du XX^e siècle renferment une précieuse documentation sur l'évolution de l'industrie de la fabrication et celle de la construction, des sujets d'intérêt autant pour les sociologues et les historiens de l'économie que pour ceux de l'architecture. La collection de périodiques est très importante. Elle comporte des séries complètes de publications anciennes et de publications courantes, notamment une collection remarquable de revues sur l'architecture d'avant-garde des années 1920 en France, en Hollande, en Roumanie, en Allemagne, en Tchécoslovaquie et en Union soviétique.

La collection des dessins et estampes compte près de 20 000 documents d'architectes autant de l'époque de la Renaissance, comme Il Cronaca et Palladio, que du XX^e siècle, comme Frank Lloyd Wright et Arthur Erickson. Les dessins sont naturellement des pièces uniques. Ces originaux témoignent de la façon dont les architectes conçoivent et élaborent leurs oeuvres, des premières esquisses jusqu'aux dessins d'exécution. Albums, cahiers de croquis et séries intégrales de dessins peuvent être étudiés par pièces détachées et par groupement de conception. La Collection renferme également des oeuvres d'artistes comme Louis-Jean Desprez et Kazim Malevich qui ont influencé la pensée architecturale, de graveurs, tels que Wenceslas Hollar, de décorateurs ensembles et d'ornementistes, comme Juste Aurèle Meissonnier, d'ingénieurs, tels que Pierre-Dominique Bazaine, de sculpteurs-architectes, tels que Pietro Bracci et Melvin Charney, de théoriciens et de dessinateurs de villes fortifiées, comme Johan von Schwalbach et Albrecht Dürer et d'urbanistes comme Thomas Mawson et de dessinateurs de décors de théâtre comme Michele Marieschi. De toute évidence, dans ces collections l'architecture englobe les disciplines qui lui sont liées.

La collection inclut aussi des représentations de structures imaginaires, des dessins de concours, dont certains exécutés pour des examens d'écoles d'architecture. Cette dernière catégorie englobe des études des ordres classiques exécutées par les architectes pour apprendre les principes des proportions et d'autres utilisées pour l'enseignement. La collection possède encore d'importants ensembles sur des bâtiments de toutes les époques construits en divers endroits. Ils constituent une riche documentation historique sur la pratique de l'architecture, comme, par exemple, l'ensemble des croquis de voyages.

Le département des Archives d'architecture possède, aujourd'hui, plus d'un quart de million de documents. Il offre la documentation la plus complète qui soit sur

ness historians, as well as architectural historians. The periodical collection is comprehensive in both retrospective and current journals, and includes an outstanding collection of magazines published on avant-garde architecture in France, Holland, Germany, Czechoslovakia, Rumania, and the Soviet Union in the nineteen twenties.

Drawings are of course unique objects. They provide evidence of how an architect thinks conceptually and develops a building, from initial sketch ideas through working and contract drawings. Albums and sketch books and coherent groups of drawings provide such study matter as may individual isolated sheets when taken together. The Prints and Drawings Department holdings number some 20,000 works dating from the fifteenth century to today.

The authorship of the drawings and prints in the collections is varied ranging from architects from the late fifteenth and early sixteenth centuries such as Il Cronaca and Palladio to Frank Lloyd Wright and Arthur Erickson today; artists whose work influenced architectural thinking such as Louis-Jean Desprez and Kazim Malevich, engravers such as Wenceslas Hollar, interior designers and designers of ornament such as Juste-Aurèle Meissonnier, engineers such as Pierre-Dominique Bazaine, sculptor / architects such as Pietro Bracci and Melvin Charney, writers on and designers of fortifications such as Johan von Schwalbach and Albrecht Durer, designers of stage sets such as Michele Marieschi and city planners such as Thomas Mawson. It is apparent that in the collections architecture is interpreted to include the related disciplines.

The categories of drawings also includes imaginary structures, competition drawings encompassing those which are executed for student competitions held at schools of architecture. These include studies of classical orders which architects made to learn the principles of proportion, as well as studies executed for the purpose of educating architects. There are of course large bodies of designs for buildings produced at different times and varied locations which offer historical insight into architectural practise, as does the large body of travel sketches.

The Architectural Archives at the CCA to-date number more than a quarter of a million items. They comprise the most complete documentation of the work of an architect. Ideally, an architectural archive is composed of all the elements that give evidence of personality and practise of an architect, from the whole range of drawings, specifications, models, working tools, travel sketches, account books, as well



Julien David Le Roy (France: Paris, 1728–1803). *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (Paris: H.L. Guerin, L.F. Delatour: Amsterdam: Jean Neaulme, 1758). 39 x 55.2 cm. Première partie, planche 14: *Vue de la tour des Vents à Athènes*, eau-forte par Jacques Philippe Le Bas. Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal.

Julien David Le Roy (France: Paris, 1728–1803). *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (Paris: H.L. Guerin, L.F. Delatour: Amsterdam: Jean Neaulme, 1758). 39 x 55.2 cm. Part 1, plate 14: *View of the Tower of the Winds, Athens* etched by Jacques Philippe Le Bas. Canadian Centre for Architecture Collection, Montréal.



Révêrend George W. Bridges (Grande-Bretagne: travaille au milieu du XIX^e siècle). *Vue de la tour des Vents à Athènes*. Calotype vers 1846–1852. 15.7 x 21.2 cm. Légende: *The Water Clock of Andronicus de Cyrrhus – Tower of the Winds – (erected 35 years B.C.)*, planche 47 d'un portfolio de soixante-six photographies de Bridges. *Talbotypes of the Shores of the Mediterranean, 1846–1852. Selection from Seventeen-Hundred Genuine Photographs (Views Portraits, Statuary, Antiquities): Taken around the Shores of the Mediterranean between the Years 1846–1852.* PH 1980:394:47. Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal.

Reverend George W. Bridges (Great Britain: active middle of the nineteenth century). *View of the Tower of the Winds Athens*. Calotype about 1846–1852. 15.7 x 21.2 cm. Imprinted: *The Water Clock of Andronicus de Cyrrhus – Tower of the Winds – (erected 35 years B.C.)*, plate 47 from a portfolio of sixty-six photographs by Bridges. *Talbotypes of the Shores of the Mediterranean, 1846–1852. Selection from Seventeen-Hundred Genuine Photographs (Views Portraits Statuary, Antiquities): Taken around the Shores of the Mediterranean between the Years 1846–1852.* PH 1980:394:47. Canadian Centre for Architecture Collection.

l'oeuvre d'un architecte. Idéalement, un fonds d'archives sur un architecte doit contenir tous les témoignages sur son métier et sa personnalité: les dessins, les devis, les maquettes, les outils, les croquis de voyage, les livres comptables ainsi que la bibliothèque et les oeuvres d'art acquises par lui ou par son étude. Le fonds Ernest Cormier (1872-1979), qui appartient au CCA, en est un cas exemplaire. Il est en effet très rare que les éléments d'un fonds soient presque tous rassemblés au même endroit et qu'en plus ce soit dans la ville et la région où l'architecte a travaillé. Outre le fonds Cormier, les archives d'architecture possèdent les collections complètes des dessins de l'étude Ross & MacDonald (1902-1960), d'Ernest Barrott (1912-1963), qui ont travaillé au cours de la première moitié du XX^e siècle à divers endroits du Canada et également des documents d'études locales, comme celles de Ludger et Paul Lemieux (1897-1966) et de Roland Dumais (1930-1975). Ces fonds contiennent une foule de renseignements sur la formation des architectes montréalais, sur ceux qui ont fréquenté l'École des Beaux-Arts à Paris et sur la première génération d'architectes formée au pays.

Le département conserve aussi des documents relatifs à d'importants projets d'études contemporaines, dont les dessins de l'aérogare de Mirabel produits pour le gouvernement fédéral par l'étude Gérin-Lajoie-Le Blanc, les documents de la Maison Alcan provenant de ARCOP Associates, ceux de La Haye-Quellet produits pour le Complexe Desjardins et encore, un grand nombre de projets des études de John Parkin et d'Arthur Erickson. L'addition des oeuvres de Humphrey Carver et de Wells Coates fournit une source d'information indispensable à l'étude de l'urbanisme au Canada. Le CCA a pu acquérir les secondes avec l'appui du ministère des Communications. Dans ce même département, on retrouve le Centre de documentation de l'architecture de Montréal (CEDAM) où sont regroupés près de 300 dossiers sur les architectes du Québec et leurs travaux.

Le département de la Photographie a pour objectif de constituer une collection d'oeuvres qui permet de comprendre l'exercice et la portée de la photographie d'architecture dans une perspective historique et de rassembler de la documentation sur les bâtiments, les jardins et sur l'aménagement paysager. La collection compte approximativement 55 000 images historiques. De par son importance, sa qualité et la spécificité du sujet, l'architecture, elle constitue la plus importante collection qui existe. Elle met à la disposition des chercheurs une précieuse documentation histo-

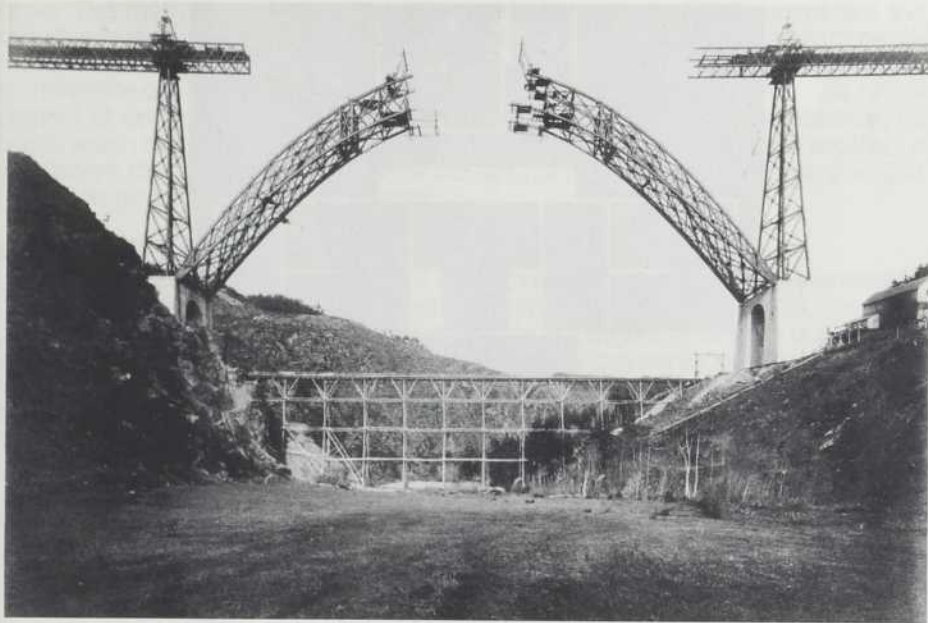
as the library and works of art collected by the individual architect or firm. The fonds Ernest Cormier (1892-1979) at the CCA fits this ideal outline, although such completeness is exceedingly rare and is most pertinent to the place or region in which the architect worked.

In addition to the fonds Cormier, the CCA archives hold comprehensive drawing records of Ross and MacDonald (1902-1960), and Ernest Barrott (1912-1963), who worked across Canada in the first half of the twentieth century, and at the same time the more local practices of Ludger and Paul Lemieux (1897-1966), Roland Dumais (1930-1975) among others. These fonds have much to teach us about the education of Montréal architects, the generation trained at the Beaux-arts in Paris, and the first generation trained here.

The archives also include important projects from contemporary offices, including federal projects of Gerin-Lajoie-Le Blanc (Mirabel), ARCOP (Maison Alcan), La Haye-Quellet (Complexe Desjardins), and numerous designs by John Parkin and Arthur Erickson, among others. The addition of the papers of Humphrey Carver and of Wells Coates provides essential sources for the study of planning in Canada. The latter were acquired with the help of the Minister of Communications. Within the archives department the *Centre de documentation sur l'architecture de Montréal* (CEDAM) is a biographical and iconographic resource centre which comprises some 300 dossiers on Québec architects and their works.

The primary intention of the photographs department has been to assemble a collection that provides an historically grounded understanding of the practise and achievement of architectural photography and the historical documentation of buildings, gardens and city scapes. The photographs collection comprises approximately 55,000 historical images. In the size and quality of its holdings it is one of the major collections of photographs anywhere and unique in its focus on subject matter. The collection also provides a comprehensive history of the medium as related to architecture, from the announcement of photography in 1839, to the present. It includes a great diversity of material, covering a wide geographical and historical distribution of subject matter.

The department has concentrated on assembling significant bodies of work by major photographers (e.g. Robert MacPherson, Edouard Baldus, Frederick Evans, Werner Mantz, Walker Evans, Bern and Hilla Becher, Gabor Szilasi, Lee Friedlander) in



Adolphe Tarpereau (France: travaille dans la seconde moitié du XIX^e siècle). *Vue du viaduc franchissant la Truyère, Garabit, France* (Gustave Eiffel, Ingénieur). Épreuve argentique à l'albumine, 1^{er} avril 1884. 36,9 x 48,1 cm. Imprimé: *Viaduc de Garabit (Ligne de Marvejols à Neussargues)*. Planche 1 d'un album de trente-trois photographies intitulé *Viaducs de Garabit et de la Tardes*. 1878-1884. PH 1983:480:01. Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal.

Adolphe Tarpereau (France: active second half of the nineteenth century). *View of the bridge over the Truyère River, Garabit, France* (Gustave Eiffel, Engineer). Albumen silver print, April 1, 1884. 36.9 x 48.1 cm. Imprinted: *Viaduc de Garabit (Ligne de Marvejols à Neussargues)*. Plate 1 from an album of thirty-three photographs entitled *Viaducs de Garabit et de la Tardes*. 1878-1884. PH 1983:480:01. Canadian Centre for Architecture Collection, Montréal.



James Hodges (Grande-Bretagne: Queensborough, 1814-Bagshot, 1879). *Construction of the Great Victoria Bridge in Canada* (London: John Wenle, 1860). 59 x 42 cm. Planche en regard de la page 57: *Vue du caisson central du pont Victoria en construction*. Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal.

James Hodges (Great Britain: Queensborough, 1814-Bagshot, 1879). *Construction of the Great Victoria Bridge in Canada* (London: John Wenle, 1860). 59 x 42 cm. Plate opposite page 57: *View of central tube of the Victoria Bridge under construction*. Canadian Centre for Architecture Collection, Montréal.

rique sur la photographie appliquée à l'architecture, et ceci à compter de 1839, l'année des brevets de photographie, jusqu'à nos jours. On y retrouve une matière vaste et diversifiée de renseignements géographiques et historiques.

Le département a rassemblé d'importants ensembles d'oeuvres de grands photographes, tels que Robert MacPherson, Edouard Baldus, Frederick Evans, Werner Mantz, Walker Evans, Bern et Hilla Becher, Gabor Szilasi et Lee Friedlander, afin de mieux comprendre leur technique et leur vision. La collection possède des images des plus célèbres photographes aussi bien que celles d'amateurs anonymes qui ont recueilli des témoignages sur l'architecture. En plus de continuer à enrichir ses collections, le département a commandé des projets aux artistes suivants: à Catherine Wagner, des images de l'exposition universelle de la Nouvelle-Orléans et de la fête du Vieux-Port de la ville de Québec en 1984; à Serge Hambourg des images des manufactures de la Nouvelle-Angleterre, et à Clara Gutsche et David Miller, des photographies des complexes industriels du canal Lachine.

L'ÉDIFICE

L'édifice du CCA est conçu dans le but précis d'abriter et de conserver les collections, de les exposer et de les rendre accessibles. Lieu de rencontre aux fonctions et aux activités multiples, il contient un auditorium pouvant accueillir 250 personnes et une des rares librairies à Montréal à être spécialisée dans la vente d'ouvrages sur l'architecture. Il loge aussi l'espace réservé à l'étude des collections qui est entouré de dix bureaux réservés aux spécialistes du Centre d'études en architecture. Les salles à manger et les salles pour les séminaires et réunions se retrouveront dans la maison Shaughnessy.

L'ACCESSIBILITÉ AUX COLLECTIONS

Le CCA utilise des moyens technologiques d'avant-garde pour assurer la restauration et la conservation des oeuvres d'art et se sert d'ordinateurs pour réunir toutes les données relatives aux collections. Dans ce domaine, le Centre fait oeuvre de pionnier en regroupant les données sur les quatre collections dans une banque intégrée. Lorsque la banque sera établie, il sera possible, à partir d'un seul point d'accès, de faire des recherches sur les livres, les dessins, les photographies, les périodiques, les archives et les éphémérides, soit dans une seule collection, soit dans une combinaison

order to allow an understanding of their approach and interpretation. It includes the great practitioners in the field, and also the anonymous recorder of building practise. In addition to collecting, the photographs department has been active in commissioning photographic projects. These include the Louisiana World Exposition in New Orleans and the fête of the Vieux-Port de Québec in 1984 by Catherine Wagner, industrial mills in New England by Serge Hambourg and the industrial complexes of the Lachine Canal in Montréal by Clara Gutsche and David Miller.

THE BUILDING

The CCA building is specially designed to house the collections and to conserve, exhibit and provide access to them. The building is also designed as a meeting place for a whole range of activities and functions. There are seminar and eating rooms in the restored Shaughnessy House, an auditorium for 250 people, and an architectural bookshop, a much needed resource in Montreal. Ten rooms grouped around the special collections study room are reserved for Fellows who will constitute the Architectural Study Institute at the CCA.

ACCESS TO THE COLLECTIONS

The CCA involves a high level of technology both in conservation science and computerization. The CCA is pioneering in bringing together the data from the different types of collection into an integrated data base. This will enable researchers using a single access point to search across all files — books, drawings, photographs, periodicals, archives, ephemera — singly, in combinations or collectively. The MINISIS system has been chosen as an in-house system to meet these requirements and special programs are being written for it by our staff.

From the beginning the CCA has participated in international information and research networks. The CCA, as a special member of Research Library Group (RLG), has a direct link to all the major research libraries in the United States through its network RLIN (Research Library Information Network). The CCA data base will be accessible to all Montréal universities by telephone when the MINISIS system is operational. Presently it is accessible through RLIN search terminals at McGill University and the Université du Québec.

Along with the Getty Art History Information Program, the National Gallery,



Lucia Moholy (Grande-Bretagne; née à Prague, Tchécoslovaquie en 1900). *Studios des maitres enseignant au Bauhaus de Dessau* (Walter Gropius, architecte), 1926. 27,6 x 37,4 cm. PH 1984:396. Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal.

Lucia Moholy (Great-Britain; Prague, Czechoslovakia, 1900). *Studios houses of the Bauhaus Masters, Dessau* (Walter Gropius, architect), 1926. 27.6 x 37.4 cm. PH 1984:396. Canadian Centre for Architecture Collection, Montreal.

de celles-ci. Pour répondre à ses besoins, le CCA a choisi de se doter d'un système interne appelé MINISIS sur lequel le personnel des services informatiques conçoit actuellement des programmes spéciaux.

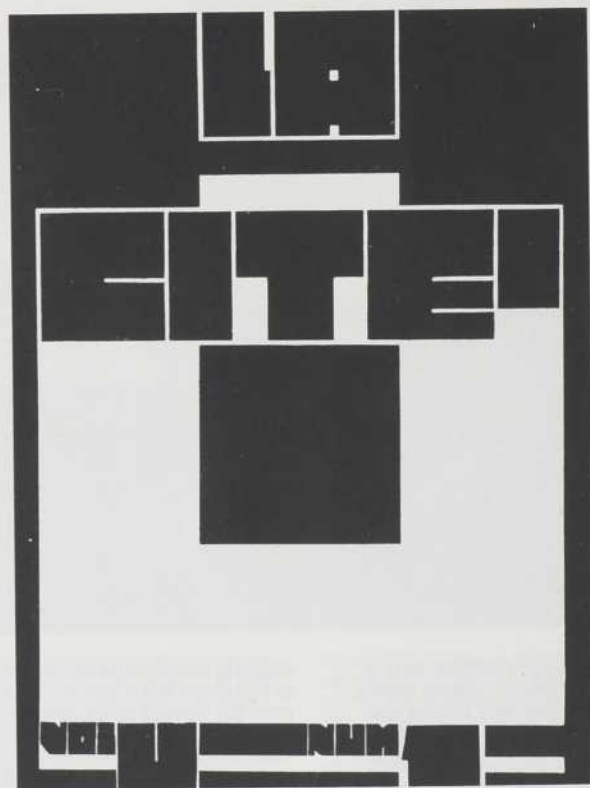
Dès ses débuts, le CCA a collaboré avec les réseaux internationaux de recherche et d'information. Membre spécial du *Research Library Group* (RLG), le CCA communique par ordinateur avec toutes les grandes bibliothèques de recherche américaines par le truchement du réseau du groupe, appelé RLIN (*Research Library Information Network*). Toutes les universités de Montréal auront accès à la banque de données du CCA par téléphone, dès que le système MINISIS sera opérationnel. À l'heure actuelle, on peut par ordinateur rejoindre les systèmes périphériques installés du RLIN à l'Université McGill et à l'Université du Québec.

Le CCA est un des membres fondateurs de la *Foundation for Documents of Architecture* (FDA) au même titre que le Getty Art History Information Program, la National Art Gallery et les National Archives à Washington de même que les Archives nationales du Canada et la Bildarchiv à Marbourg. La FDA vise à diffuser de la documentation sur l'architecture à l'échelle mondiale en favorisant l'élaboration de normes internationales, le catalogage et l'entrée en mémoire électronique de documents et en développant des réseaux ou des banques de données. L'ADAG (*Architectural Drawing Advisory Group*) dont le CCA est aussi membre fondateur est affilié à la FDA. Formé de quinze institutions établies dans cinq pays, l'ADAG a constitué un comité international de rédaction qui a pour fonction d'établir les règles et les normes de catalogage.

Les chercheurs de l'extérieur ne peuvent en général avoir accès aux collections, car elles ne sont que partiellement cataloguées. Cependant des subventions des deux paliers de gouvernement ont permis au département des Archives de se doter d'instruments de recherche qui donnent accès à certains fonds et sont actuellement utilisés par une quarantaine de personnes chaque mois. D'autre part, le CCA s'est employé au cours des trois dernières années, à dresser l'inventaire abrégé des pièces de toutes les collections. Un programme de catalogage complet doit maintenant suivre.

LA RESTAURATION ET LA CONSERVATION

Le laboratoire des services de restauration, l'un des plus avancés au Canada, se consacre à l'analyse et à la conservation des oeuvres d'art et des documents sur



La Cité: Architecture, urbanisme (Bruxelles). Vol. 4 (1923-1924). Avec la collaboration de Theo van Doesburg, J.J.P. Oud et Frank C. Brown. 27 x 21 cm. Couverture, dessin par Roland van Hoecke. Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal.

La Cité: Architecture, urbanisme (Brussels). Vol. 4 (1923-1924). With contributions by Theo van Doesburg, J.J.P. Oud and Frank C. Brown. 27 x 21 cm. Cover, designed by Roland van Hoecke. Canadian Centre for Architecture Collection, Montreal.

Washington, the National Archives of the United States, the National Archives of Canada and the Bildarchiv at Marburg, the CCA is a charter member of the Foundation for Documents of Architecture (FDA) which seeks to provide intellectual access to architectural records world wide, by promoting the development of international standards for automated cataloguing and storage of records, and by developing one or more databases or networks. Associated with FDA is the Architectural Drawings Advisory Group (ADAG) of which the CCA is also a charter member. ADAG is made up of 15 institutions from 5 countries and acts as an editorial committee to establish cataloguing rules and standards.

The need to catalogue the collections has generally precluded their use by outside researchers. However, finding aides to architectural archives funded by two levels of government, have given access to some holdings so that the archives already serve some 40 scholars a month. In the last three years all the collections have been catalogued in an abbreviated short form format. A program of full cataloguing must now be embarked upon.

CONSERVATION AND PRESERVATION

The conservation laboratory at the CCA houses some of the most advanced equipment in Canada for the analysis and treatment of works of art and documents on paper. Advanced chemical and optical examination permits insight into fabrication methods in the creation of artifacts, as well as in helping to determine their treatment. The Museums Assistance Program from the Department of Communications, Ottawa, has given significant support to the acquisition of equipment and instruments for the CCA conservation and preservation laboratories for works on paper, and to developing conservation staff. It views the CCA program as a centre of excellence for analysis and research.

LEVELS OF SCHOLARSHIP

Scholars holding doctoral and pre-doctoral degrees are members of Collection staff of the CCA. Visiting scholars, scholars working on the permanent collection and fellows pursuing their own research in residence, are regularly at the CCA. Thus, some eight to ten scholars will regularly be in Montreal, at the CCA, during the academic year. Three to four scholars each year will initially constitute the Architectural

papier. Des méthodes très poussées d'analyse chimique et optique permettent aux chercheurs de comprendre les méthodes de fabrication des artefacts et de déterminer les traitements qui conviennent aux objets. Les Programmes d'appui aux musées du ministère des Communications à Ottawa ont permis au CCA d'acquérir de l'équipement et des instruments scientifiques pour les laboratoires de restauration et de conservation des oeuvres sur papier. Estimant que le CCA est un centre d'excellence en matière de recherche et d'analyse des artefacts, le Ministère a contribué à la formation du personnel de restauration.

LES NIVEAUX DE COMPÉTENCE

Les personnes attachées aux collections sont des diplômés universitaires, aux niveaux des 2^e et 3^e cycles. Le CCA accueille régulièrement des chercheurs invités, des chercheurs qui travaillent à la collection permanente et des personnes qui poursuivent leurs travaux de recherche au CCA. Ainsi, huit à dix de ces personnes fréquenteront régulièrement le CCA au cours de l'année universitaire. En 1988-1989, des spécialistes de différents niveaux universitaires, soit trois ou quatre personnes, formeront l'Institut d'études en architecture du CCA et seront appelés à collaborer avec la communauté universitaire de Montréal.

LA PROGRAMMATION DES ACTIVITÉS

Le CCA aura un programme permanent d'expositions sur l'architecture. Montréal deviendra la seule ville nord-américaine où des expositions et des programmes sur l'architecture seront organisés en permanence. Le but ultime des expositions est de canaliser les discussions théoriques, d'éveiller l'intérêt du public pour l'architecture et de susciter une connaissance et une compréhension dans ce domaine à l'aide de documents originaux. Le calendrier annuel des activités prévoit des expositions d'envergure internationale; certaines seront organisées par le CCA, d'autres seront empruntées d'ailleurs. Le calendrier prévoit également de grandes et de petites expositions sur Montréal, sur des thèmes canadiens et des expositions consacrées à des architectes contemporains dont l'oeuvre aborde des problèmes particuliers.

Le CCA a prévu pour les prochaines années un programme d'expositions qui contribuera pour beaucoup à la connaissance de l'architecture et de son rôle dans la société. L'exposition inaugurale intitulée «L'Architecture et son image: quatre siècles de représentation, oeuvres tirées des Collections du Centre Canadien d'Architecture» étudie les relations complexes entre les dessins, les photographies et les oeuvres tridimensionnelles que sont les édifices, les paysages et les villes représentées sur papier. Cette exposition sera présentée au *Dallas Museum of Art*, Dallas, Texas, au printemps de 1990 et à l'École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, à l'automne de 1990. L'exposition «Sainte-Geneviève/Panthéon: symbole des révolutions», est le fruit d'une collaboration entre le CCA et la Caisse Nationale des Monuments Historiques de France. Elle sera présentée à Paris et à Montréal en septembre et en octobre 1989. Le CCA prépare une exposition qui circulera à travers le Canada au cours de 1990/1991 et dont le sujet est l'Université de Montréal, oeuvre de l'architecte Ernest Cormier.

Des publications à caractère scientifique documenteront toutes les expositions du CCA.

La programmation comprendra des séminaires et des conférences pour les spécialistes ainsi que des présentations destinées au grand public. On organisera des concerts, des projections de films et aussi des expositions pour les enfants.

MONTRÉAL, RENDEZ-VOUS INTERNATIONAL DES SPÉCIALISTES DE L'ARCHITECTURE

En tirant le meilleur parti des ressources matérielles et intellectuelles, Montréal deviendra un centre national et international d'études et de recherche en architecture, en urbanisme et en aménagement paysager. Le CCA attirera ceux que ces disciplines intéressent.

L'inauguration prochaine du nouvel édifice et l'accessibilité du public aux collections que le Centre réunit depuis sa fondation, sont des événements que le CCA anticipe avec joie. Le personnel du Centre sera également heureux de créer et de favoriser des échanges d'idées et de programmes avec les communautés universitaires nationales et internationales.

Study Institute at the CCA in 1988/89. It will be composed of one or two senior scholars and junior scholars who will be expected to interact with the scholarly community in Montréal.

SCHOLARLY PROJECTS AND TRAINING PROGRAMS

Some of the scholarly projects undertaken by the CCA or the universities will certainly benefit from cooperative efforts. For example, the CCA was asked to develop a pilot project for *Thesaurus Artis Universalis* (TAU), a project of the *Conseil International de l'histoire de l'art* (CIHA), with support from the J. Paul Getty Foundation, to make a French equivalent of the architecture section of the Art and Architecture Thesaurus (AAT). This is an ambitious project which will eventually cover all the arts and several languages. The CCA and the Université de Montréal are now discussing the possibility of a three or four year program to complete the first phase of translation, the architectural terminology.

Intern programs at the CCA will be available in all the collection areas as well as in areas of collection support and management. The conservation laboratory facilities will be used for research and conservation work and training museum professionals and may be made available for advanced research projects by post-graduate students. Courses in conservation can be organized in tandem with the corresponding programs at universities. One such program serves as an example; the CCA and the Library Studies Program at Concordia jointly sponsored a workshop on preservation techniques in January 1988.

CCA and many of the CCA exhibitions will draw from Montréal and international university faculty members and graduate students as researchers and curators. One of our first exhibitions focuses on Ernest Cormier's Université de Montréal building. Two faculty members at the U de M are contributing essays to the catalogue of the exhibition and together we have begun to discuss some activities related to this exhibition. A faculty member at Concordia University is researching the history of industrial buildings along the Lachine Canal in conjunction with a projected exhibition.

PROGRAM

The CCA will have an on-going exhibition program. Montréal will, therefore, be the only city in North America with continuous exhibitions and programs relating to architecture. The purpose of the exhibitions is to raise intellectual issues in a coherent way, to raise consciousness, and to develop knowledge and understanding through the immediacy of the original documents. Major international exhibitions are planned every year. These may be generated by the CCA or come as loan exhibitions. Major and minor exhibitions focusing on Montréal or Canadian subjects or issues as manifested in Canada are planned every year, as well as exhibitions devoted to individual contemporary architects who raise particular issues.

In the first years after opening in May, 1989 the CCA has initiated exhibitions that are important contributions to the scholarship and understanding of the intellectual and social role of architecture. The opening exhibition of "Architecture and Its Image: Four Centuries of Architectural Representation, Works from the Collection of the Canadian Centre for Architecture" examines the complex relationships between drawings, photographs, prints, and other dimensional works on paper and the buildings, landscapes, and cities they represent. It will be shown at the Dallas Museum of Art, Dallas, Texas in the spring 1990 and at the *École nationale supérieure des beaux-arts*, Paris in the fall 1990. The exhibition "*Sainte-Geneviève/Panthéon, symbole des révolutions*" is a joint project of the CCA and the *Caisse nationale des monuments historiques*, Paris. It will be exhibited in Paris and Montréal in September and October, 1989. A CCA exhibition on Cormier's Université de Montréal will travel in Canada in 1990/1991.

All exhibitions are accompanied by a range of scholarly catalogues.

Other programs will include seminars, and lectures for scholars as well as those for a more general public. Concerts and film shows, as well as children's exhibitions are also planned.

MONTRÉAL AS AN INTERNATIONAL CENTRE FOR ARCHITECTURAL STUDIES

When the CCA opens to the public, with its intellectual resources, its auditorium, exhibition halls, bookstore, meeting rooms, it will provide a setting for a whole range of activities, many of them involving the academic community, locally and internationally. In addition to the exhibitions, there will be seminars and lectures, concerts, films of all kinds. We hope to create a true centre of intellectual activity and exchange which will add a new dimension to the cultural life of Montréal.

By making imaginative use of the physical and intellectual resources available to it, Montréal can develop into a national and international study and research centre for architecture, landscape architecture and urban planning. The CCA will be the focal point for students and scholars in these fields.

L'ARCHITECTURE ET SON IMAGE

QUATRE SIÈCLES DE REPRÉSENTATION ARCHITECTURALE,
OEUVRES TIRÉES DES COLLECTIONS DU CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE

À l'occasion de l'inauguration de son nouvel édifice, le Centre canadien d'Architecture présente une exposition qui explore les rapports complexes entre dessins, photographies, gravures et autres formes de représentations architecturales et les édifices, paysages et villes qu'elles représentent. Cette exposition rassemble des documents datant du seizième au vingtième siècle, de provenance aussi diverses que Tokyo, Rome, Mississauga et Montréal sous forme de cartes géographiques, livres, revues, pièces d'archive, maquettes, films, vidéos et dessins produits par ordinateur sans compter les dessins, aquarelles, gravures et photographies provenant des collections du CCA. **L'Architecture et son image** n'incite pas seulement le public à se familiariser avec les architectures représentées à travers ces documents mais questionne aussi la nature de la représentation architecturale et sa façon de transmettre les idées.

L'Architecture et son image débute avec le constat que la plupart des représentations architecturales sont constituées de groupes d'images et que toute interprétation sérieuse doit se faire à partir d'un de ces groupes, aussi complet que possible. Les commissaires ont donc choisi de présenter des séries complètes ou, le cas échéant, les éléments les plus représentatifs.

L'exposition est divisée en trois parties. La première, **L'Architecture en trois dimensions**, est constituée d'images d'édifices décrivant leur organisation interne. L'accent est mis sur l'un des problèmes fondamentaux de la représentation architecturale, à savoir la communication de géométries tri-dimensionnelles complexes à l'aide de dessins bi-dimensionnels. Depuis le début du seizième siècle, les projections orthographiques sont couramment utilisées pour résoudre ce problème. Ces projections, tels que plans, élévations et coupes décrivent, à la même échelle, toutes les parties de l'édifice. Cette partie de l'exposition souligne les différences qui existent dans l'utilisation des projections orthographiques, dans des domaines aussi divers que le relevé d'édifices anciens, l'enseignement, la création conceptuelle, les dessins de présentation ou les dessins d'exécution par des architectes et artistes tels que Albrecht Dürer, Andrea Palladio, Jules Hardouin-Mansart, A.C. Pugin, Ernest Cormier, John Hejduk, Arata Isozaki et Peter Eisenman.

L'Architecture dans le lieu et le temps, la seconde et la plus importante partie, présente des images qui étudient l'organisation externe de l'édifice, sa relation au contexte et son évolution dans le temps. Débutant avec la ville, cette partie montre tout d'abord des images urbaines globales telles que les vues à vol d'oiseau, les cartes géographiques et les panoramas pour se diriger ensuite vers les images séquentielles comme les relevés topographiques et les photographies documentaires. L'idée du voyage d'architecture est explorée ensuite à l'aide de compte-rendus d'explorateurs, de guides, souvenirs, croquis de voyages, albums de photographies.

Cette partie de l'exposition présente par la suite des documents qui décrivent l'aspect temporel de l'architecture comme les images de construction, de modification et de destruction de bâtiments ou les architectures temporaires créées pour les festivals et le théâtre. Le rapport du lieu et du temps est présenté par des oeuvres de créateurs tels que Étienne Duperac, Michele Marieschi, Vincenzo Dal Re, Nicholas Hawksmoor, Humphrey Repton, Édouard-Denis Baldus, Berenice Abbott, Le Corbusier, Melvin Charney et plusieurs autres.

L'Architecture en cours, la troisième et dernière partie de l'exposition, s'intéresse au processus de création architecturale. Elle démontre que la création en architecture est essentiellement un processus de sélection fait à l'aide de croquis, de dessins de présentation, de manuels d'émulation, de catalogues de produits, de projets de compétitions et même d'expositions. Cette partie se termine sur des exemples de création assistée par ordinateur permettant aux architectes de construire et tester, en trois dimensions, différentes options et de prendre des décisions à l'aide de grilles d'analyse interactives portant sur les formes, coût, structure et performance. **L'Architecture en cours** est illustrée d'oeuvres de Jacques Androuet du Cerceau, Filippo Juvarra, J.M. Gandy, Daniel Burnham et John Wellborn Root, Charles Rennie Mackintosh, Bruno Taut, Mies van der Rohe, Louis Kahn, Robert Venturi et des bureaux torontois de Jones et Kirkland et Barton Myers, entre autres.

Une sélection d'essais écrits par les conservateurs et d'autres spécialistes sur les thèmes décrits plus haut accompagnera cette exposition.

COMMISSAIRES

- EVE BLAU, CONSERVATEUR DES EXPOSITIONS ET DES PUBLICATIONS, CCA
- EDWARD KAUFMAN, PROFESSEUR ADJOINT, UNIVERSITÉ COLUMBIA

CURATORS

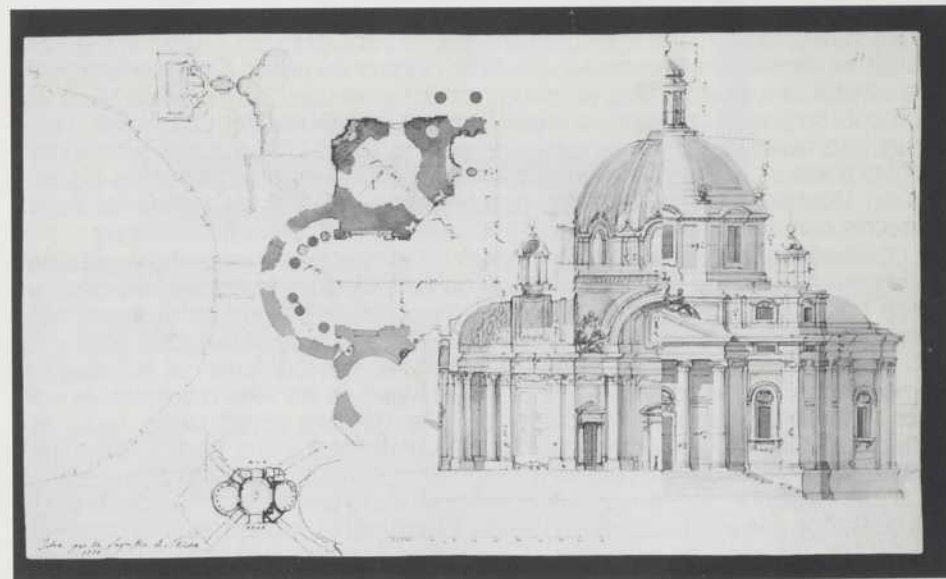
- EVE BLAU, CURATOR OF EXHIBITIONS AND PUBLICATIONS, CCA
- EDWARD KAUFMAN, ASSISTANT PROFESSOR, COLUMBIA UNIVERSITY

ITINÉRAIRE

- CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE, MONTRÉAL, DU 7 MAI AU 7 AOÛT 1989
- DALLAS MUSEUM OF ART, DALLAS, TEXAS, PRINTEMPS 1990
- ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS, AUTOMNE 1990

VENUES

- CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE, MONTRÉAL, 7 MAY-7 AUGUST 1989
- DALLAS MUSEUM OF ART, DALLAS, TEXAS, SPRING 1990
- ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS, FALL 1990



Carlo Marchionni,
Italie,
Rome 1702-1786
Dessins préliminaires pour la nouvelle sacristie de Saint-Pierre de Rome.
Collection Centre Canadien d'Architecture,
Montréal. Plume et encre brune, pierre noire,
lavis gris, mine de plomb, sur vergé,
1776,
24,9 x 42,6 cm.

Carlo Marchionni,
Italy,
Rome 1702-1786
Preparatory drawings for the new sacristy, St. Peter's, Rome.
Canadian Centre for Architecture Collection,
Montreal. Pen and brown ink over black chalk
with grey wash over graphite on laid paper,
1776,
24.9 x 42.6 cm.

ARCHITECTURE AND ITS IMAGE

FOUR CENTURIES OF ARCHITECTURAL REPRESENTATION
WORKS FROM THE COLLECTION OF THE CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE

For its opening the Canadian Centre for Architecture presents an exhibition that examines the complex relationship between drawings, photographs, prints, and other architectural representations and the buildings, landscapes, and cities they represent. The exhibition assembles images dating from the early sixteenth century to the late twentieth century from Tokyo and Rome to Mississauga and Montréal and includes maps, books, journals, documents, models, films, videotapes, and computer graphics, in addition to drawings, watercolours, prints and photographs, all selected from the collections of the CCA. **Architecture and Its Image** invites viewers to look not only at what these representations depict, but also at how they convey information, ideas and attitudes about architecture.

Architecture and Its Image starts with the observation that for the most part architectural representations are not single images but groups of images, and that interpretation of architectural imagery is most revealing on the level of that group. The curators have therefore attempted as much as possible to exhibit groups of images, or selections from them suggestive of the whole. Exploring relationships among such serial images leads to new insights into the larger and complex relation between architecture and its representation.

The exhibition is divided into three sections. The first section, **Architecture in Three Dimensions**, presents groups of images that describe buildings in terms of their internal relationships. It focuses on a central problem in architectural representation: that of explaining complex three-dimensional relationships among a building's parts in two-dimensional representations. Since the early 16th century the standard solution to this problem has been a set of orthographic projections: plans, elevations, and sections that together present an integrated, consistently-scaled picture of a building. This part of the exhibition explores some of the many permutations of the orthographic set through images prepared for antiquarian study, instruction, conceptual design, presentation to clients, or actual construction by architects and artists such as Albrecht Dürer, Andrea Palladio, Jules Hardouin-Mansart, A.C. Pugin, Ernest Cormier, John Hejduk, Arata Isozaki, and Peter Eisenman.

Architecture in Place and Time, the second and largest section of the exhibition, presents groups of images that establish relationships outside the building, that situate architecture in relation to what lies around it and to the passage of time. Starting with the city, this section first presents synthetic or composite images (bird's eye views, maps, and panoramas), and then serial or sequential images (sets of topographical views and survey photographs). The imagery of travel is explored next in expedition reports, guides, souvenirs, travel sketches, photograph albums. The second part of this section shifts from predominantly spatial to primarily temporal sequences, focusing first on images that propose or record change — construction, alteration, or destruction; and then on the ephemeral architecture of festival decoration and the theatre. The interaction of place and time is explored here in imagery by designers such as Étienne Duperac, Michele Marieschi, Vincenzo Dal Re, Nicholas Hawksmoor, Humphrey Repton, Édouard-Denis Baldus, Berenice Abbott, Le Corbusier, Melvin Charney, and others.

Architecture in Process, the third and final section of the exhibition, is concerned with groups of images that present architectural design. It focuses on design as a process based upon principles of selection, and on the way in which that process can be structured through the presentation of alternative solutions in sketches, presentation drawings made for clients, pattern books, trade catalogues, competition submissions, and even exhibitions. The section ends with examples of computer-aided design systems that enable architects rapidly to construct and analyze three-dimensional simulations of their designs, as well as to generate design alternatives interactively — in response to the computer's analysis of form, cost, structure, and performance. This section includes works by architects and designers such as Jacques Androuet du Cerceau, Filippo Juvarra, J.M. Gandy, Daniel Burnham and John Wellborn Root, Charles Rennie Mackintosh, Bruno Taut, Mies van der Rohe, Louis Kahn, Robert Venturi, the Toronto firms of Jones and Kirkland and Barton Myers, and others.

A major publication, containing essays on subjects related to the theme of the exhibition by the curators and other specialists in the field, will accompany the exhibition.

ARCHITECTURE ET PAYSAGE

UNE EXPOSITION DU CENTRE CANADIEN
D'ARCHITECTURE, MONTRÉAL,
DU 7 MAI 1989 AU 7 JANVIER 1990

Dans le cadre des célébrations accompagnant l'inauguration du nouvel édifice situé sur la rue Baile, le Centre canadien d'Architecture présente une exposition intitulée: **Centre canadien d'Architecture: Architecture et paysage**. Plus de cinquante objets décrivant toutes les étapes de la création du centre — maquettes, dessins, photographies, carnets de croquis, échantillons de matériaux de construction — seront exposés.

Les deux parties du bâtiment, la maison Shaughnessy, construite au 19^e siècle, sur le boulevard René-Lévesque, et le nouveau bâtiment en forme de U qui l'entoure, sont documentées. Cette exposition est présentée sous forme d'un collage de documents qui communique le dynamisme entourant la création du Centre, réalisé par l'architecte montréalais, Peter Rose (avec l'architecte conseil Phyllis Lambert, l'architecte du jardin des sculptures Melvin Charney et les architectes en charge de la restauration Bilodeau-St-Louis). De l'analyse du contexte urbain jusqu'à la résolution des détails de construction, l'exposition, à travers différentes formes d'interprétation de la représentation architecturale, clarifie le «langage» fondamentalement classique du Centre canadien d'Architecture.

Conçue et dirigée par l'architecte torontois et professeur à l'université de Waterloo, Larry Richards, **Architecture et paysage** se divise en deux parties. La première rassemble dix dessins et une maquette de l'édifice et de son emplacement provenant du bureau de Peter Rose. Ces beaux dessins et cette maquette décrivent de façon globale et détaillée le nouvel édifice. La deuxième partie, dans la galerie octogonale, s'articule en cinq groupes: **L'ordre, L'infrastructure, La lumière, Architectonique et Un lieu**.

Des écrans vidéos transmettent une oeuvre de huit minutes produite par Zone Productions de Montréal. Ce vidéo, réalisé pour le CCA par François Girard de Zone, explique différents aspects de la construction de l'édifice, de la distribution des espaces intérieurs, des effets de lumière sur les surfaces, décrivant en somme l'esprit du lieu. Ce vidéo est accompagné d'une musique inédite d'Alain Thibault.

Centre canadien d'Architecture: Architecture et paysage est complété d'un livre portant le même titre.

BUILDING AND GARDENS

AN EXHIBITION AT THE CANADIAN CENTRE FOR
ARCHITECTURE, MONTRÉAL,
7 MAY, 1989 — 7 JANUARY, 1990

As part of the festivities celebrating the opening of its new building on rue Baile, the Canadian Centre for Architecture will present an exhibition, **Canadian Centre for Architecture: Building and Gardens**. More than 50 objects documenting the design of the centre — architectural models, drawings, photographs, sketch books, building materials — will be exhibited.

Both the restoration of the ornate, 19th-century Shaughnessy House facing Boulevard René-Lévesque and the creation of the new U-shaped facility embracing the Shaughnessy are explored in the exhibition. The design of the CCA by Montréal architect Peter Rose (with consulting architect Phyllis Lambert, sculpture garden architect Melvin Charney, and restoration architects Bilodeau-St-Louis) is communicated in a collage-like manner, capturing the complex and dynamic qualities of the process leading to the realization of this special place. Confrontations with large-scale urban and community issues are juxtaposed with the resolution of small-scale details. The result is a densely composed exhibition which, through various approaches to an interpretation of architectural representation, provides a critical base for understanding the essentially classical language of the Canadian Centre for Architecture.

Curated and designed by Toronto architect and University of Waterloo professor Larry Richards, **Building and Gardens** has two parts. The first part consists of ten large drawings and a scale model of the CCA building and site from the office of architect Peter Rose. The exquisite drawings and model constitute a complete set — a total view of the new institution. The second part is organized in five sections: **Order, Infrastructure, Light, Tectonics, and Place**.

Video monitors will display an eight-minute work by the Montréal group, Zone Productions. Produced for the CCA by Zone member François Girard, the video documents aspects of the construction of the building, the orchestration of interior space, the changing light on materials, and, most importantly, the emerging *mood* of a distinctive place. Zone's video has an original musical score composed by Alain Thibault.

Canadian Centre for Architecture: Building and Gardens is accompanied by a book of the same title.

THE DESIGN OF THE CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE

MARK PODDUBIUK

In the fall of 1983, Peter Rose began work on the design of the Canadian Centre for Architecture. Founded by Phyllis Lambert in 1979, the Centre was until then accommodated in a very ordinary downtown office block with an annex on Sherbrooke Street. The decision to build a new centre would finally provide it with an identifiable presence in the city and a single facility for all the various functions that it intended to fulfill.

Construction began with a ground breaking ceremony in the Spring of 1985. Over five years have passed since the initial design sketches and four years will have been devoted to construction with the public inauguration of the building in May 1989. It has been an unusually long period and one that has piqued the curiosity of many a passerby. Within the architectural community, there has been a great deal of anticipation, both for the opening of such an important institution and the realization of the first major project by the office of Peter Rose.

The design of the Canadian Centre for Architecture presented a problem for which there was no single model or precedent. As outlined in the text by the Director, Phyllis Lambert, the Centre combines the functions of exhibition, study and conservation of a collection of architectural documents in a variety of different media. Though this combination does not greatly differ from the function of any museum, the relative emphasis of each, the physical nature of the collection and the way in which they will be and must be exhibited, studied and conserved differs greatly from any other museum currently in existence.

Latent in the mandate given the architect also lies a more subjective intention in the building. Though the Centre has as one of its major objectives the education of the public, it is necessarily of particular interest to architects both locally and internationally. In this sense, the building serves a particular audience and approximates the definition of what might be termed an architectural "club". This particular nature of the building has conditioned the design and sets it quite apart from the sterility of many other more public museums.

PROGRAMME

The programme for the building evolved with the development of the design. Because the Canadian Centre for Architecture is really the first of its kind, the programme changed as the mandate and the objectives of the institution were clarified. The staffing of the Centre grew from an initial projection of about 40 to

the current number of over 100 persons even after construction had begun. The collection itself has also grown at a remarkable rate. With the acquisition and growth of particular aspects of the collection, many areas had to be completely redesigned. At one point, a major slide room had to be incorporated in order to accommodate a significant collection that had become available to the Centre.

In a sense, the museum is in fact many different buildings woven together. Each functional requirement is given a clear and distinct identity. The major public components of the program included a variety of galleries, a library, an auditorium, a bookstore and facilities for visiting scholars to study the collection. A restaurant with a bar and a private dining room were also required. Office space, conference rooms and workrooms were provided to the curatorial staff supporting the public areas and various programmes of the institution as well as the administrative and executive functions of the Centre. Then there were also the technically demanding requirements of storing, documenting and conserving the collection.

One of the key problems with the nature of the collection in comparison with other museums is the fragility of most of the works. Most architectural drawings and other documents were never intended to last very long or to be exhibited. The variety of media in the collection also calls for a broad range of storage and environmental requirements as well as conservation techniques. Works on paper, which dominate most architectural collections, are the least tolerant of all works of art with respect to variations in temperature and humidity. This problem has, in fact, greatly influenced the design of the Centre, at both technical and formal levels.

THE SHAUGHNESSY HOUSE

The Shaughnessy House was built in 1874 and designed by the architect William Thomas. It remains as one of the last grand mansions on Dorchester Boulevard, an area once characterized by the homes of many wealthy 19th century Montrealers, but eventually usurped by the attraction of the slopes of Mount Royal. In 1974, Phyllis Lambert purchased the house in order to protect it from demolition. Flanked by highway access ramps to the east and west and fronting on the major thoroughfare that Dorchester Boulevard had become, the house stood isolated and unoccupied for nearly a decade. With the founding of the CCA in 1979 and the

need to realize a physical embodiment of the Centre, Phyllis Lambert was able to give the Shaughnessy House site the vocation that it dearly needed.

The Shaughnessy House at first appears to be a grand but undistinguished example of the Second Empire style. It was actually designed as two semi-detached houses joined by a *mitoyen* wall at its center, marked by quoins and an imbedded drainpipe on the elevation. The house is composed symmetrically about this centerline, in both plan and elevation. Identical entrances are provided at either end. Any deviation from the rigid symmetry occurs at a secondary level – at the discretion of the occupants of either half and limited primarily to interior finishes and detailing. The only major exception to this rule is the tiny conservatory that has been retained and restored on the west end of the house. It was added after 1888 and served to link the house with the adjacent home of Lord Strathcona. A number of other additions were demolished adjacent to the house in order to accommodate the new building.

This particular characteristic of symmetry about a solid became an important idea in the strategy for dealing with a new project on the site. In the design of the Shaughnessy, each element is presented with its mirror image. No single gesture takes precedence except the *mitoyen* wall itself.

THE CONTEXT

The Shaughnessy House is located in a neighborhood popularly known as Shaughnessy Village. It is characterized by a relatively consistent scale of duplexes and triplexes and dotted by a few modern apartment blocks. Traditionally built of greystone, much of the original fabric of the neighborhood still exists. The many mansions that once lined Dorchester Boulevard have disappeared and the Shaughnessy House remains as the last example of this development. As the attractions of the Golden Square Mile above Sherbrooke Street overtook the imagination of Montreal's elite, this neighborhood became a popular location for the grand projects of a variety of religious institutions. The Grey Nuns began their large complex to the east in 1869 and continued to build until completion of the western wing in 1898. The Franciscan Monastery across Dorchester Boulevard to the west was built from 1893-1900.

In effect, three distinct historical contexts exist for the site, respectively recalled by the Shaughnessy House, the rowhouses of Shaughnessy Village and the religious institutions along Dorchester Boulevard. More

ARCHITECT: PETER ROSE ARCHITECT

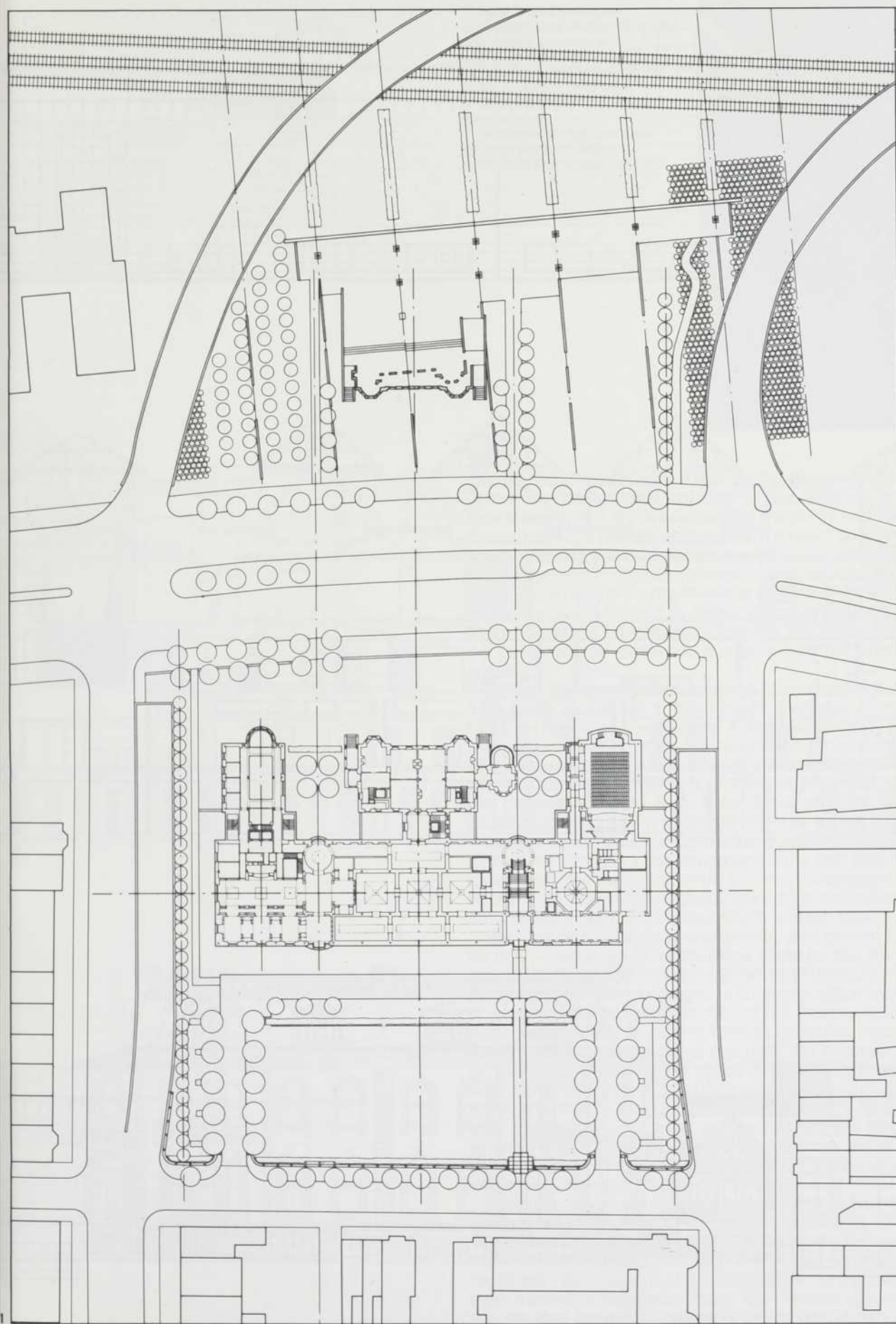
ARCHITECT: PETER ROSE
DESIGN TEAM: PETER ROSE, ERIK MAROSI, NICHOLAS GARRISON,
PROJECT ARCHITECTS: KARL PINAULT, WILLIAM STEINBERG
PROJECT TEAM: ANDRÉ AREL, LEIGH BARNETT-SHAPIRO, MARK BEREST, PAUL CHIASSON,
MANUEL GIMENEZ, HAL INGBERG, HÉLÈNE SOPHIE LEMIEUX, LUCIANA
MASTROPASQUA, MARIE-PAULE MACDONALD, MARK PODDUBIUK,
DEBORAH ROSEN, SUSAN ROSS, MARTIN TROY, LEAH VAN DER VOORT

INK DRAWINGS: JILL ALEXANDER, GREGORY HENRIQUEZ, DAVID KEPRON

CONSULTING ARCHITECT: PHYLLIS LAMBERT ARCHITECT

ASSOCIATE ARCHITECT: EROL ARGUN ARCHITECT

ARCHITECT: EROL ARGUN
ASSISTANT ARCHITECTS: JUHO KIM, LILIANE LATINOVIC
CONSTRUCTION SUPERVISORS: RUSS COFFIN, ZEINAB EL KACHAB
SPECIFICATIONS: ROBERT RICHARD



2

recent developments, including the Ville-Marie Expressway, the widening of Dorchester Boulevard and the construction of a large number of apartment blocks have tended to obscure this historical context.

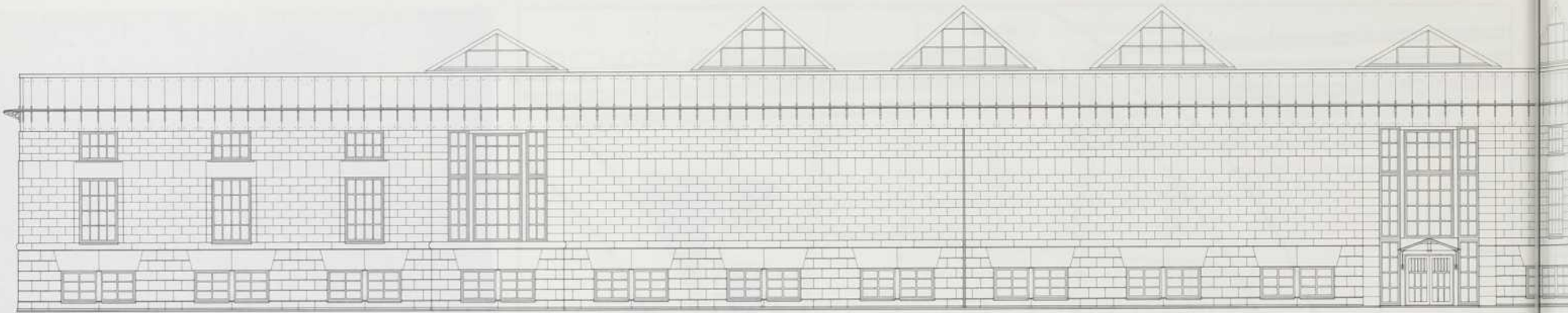
Peter Rose has long professed a fascination with how a building is able to fit into a given site or context. It is largely an intuitive process and not one that is easily explained.

I'm naturally an intuitive person. I operate by intuition and then try to look afterwards and see what the theory was rather than developing a theory at the beginning. I've always spent a lot of time walking around a site looking at similar things and thinking, intentionally, in a nonstructured way, thinking about what connections can be made, what opportunities there are in the site. I always feel the need to develop a knowledge of a place... acquiring a set of instincts that will operate through the process of design. That's the intuitive side. Over the past decade I've also been a serious student of this city and certain buildings in it and a student of other places that relate to it. It's not a random study. I'm preoccupied with the idea that it's a subtle range of things that cause buildings to fit and feel like they're part of a place and have a sense of that place. It's tough to do and it's tougher to do now in a fragmented urban landscape than it was in the past, in the nineteenth century, say. But Montreal buildings like the Royal Bank or the Gleneagles and the Trafalgar on the mountain or Rockefeller Center in New York have that sense of belonging. There are others that had to meet a challenge to find ways of fitting: the Yale Art Gallery addition by Kahn, which is a very modern piece next to a quite beautiful 19th century art gallery is a good example. I'm fascinated by how one makes relationships and how one embeds a building into a place... This building — its size, its placement, the materials, the classical language of it (that's more willful, maybe), the use of those axes that are part of the way the city is organized, the lines that go through all the way from the river to the mountain — it's all part of a sense that I've acquired from looking at the Shaughnessy site for ten years.
(PETER ROSE)

1. Site plan of the Canadian Centre for Architecture. Peter Rose, Architect (1985-89). Including the park across Boulevard René Lévesque (formerly Dorchester Boulevard) designed by Melvin Charney.

2. The Shaughnessy House. William Thomas, Architect (1874). The Notman Photographic Archive, McCord Museum.

3



4

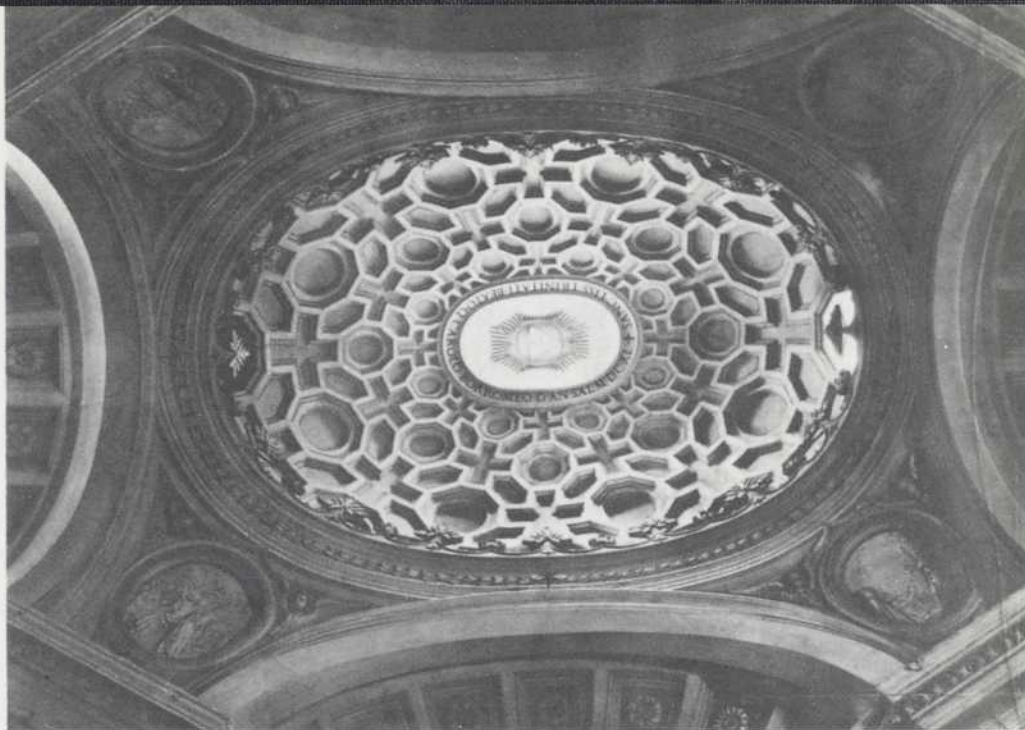
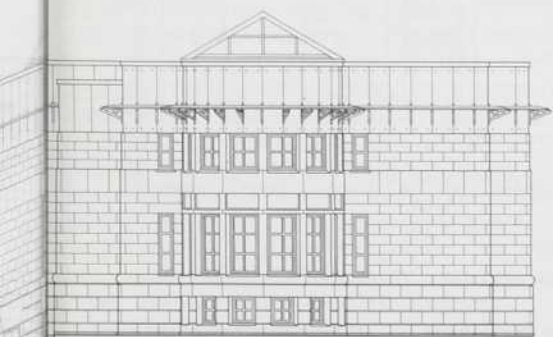
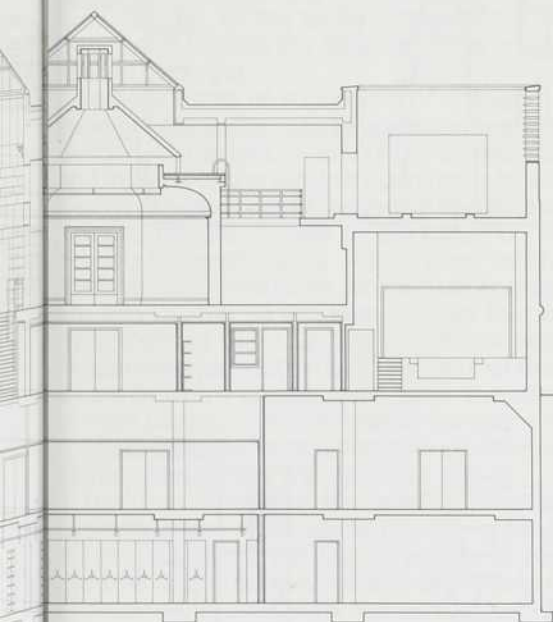


5





3. Baile Street elevation.
4. Longitudinal section through the library, galleries and entrance hall of the Canadian centre for Architecture. Peter Rose, Architect (1985-89).
5. René Lévesque Boulevard elevation.
6. The dome of *San Carlo alle quattro Fontane*, Rome. Francesco Borromini (1633-67).



6

PARTI

One of the first decisions made in the design of the Centre was contentious situation of the entrance on Baile Street on the north side. Despite the obvious formal advantage of a primary entrance on the much grander Dorchester Boulevard, all parties agreed — with no little encouragement from city officials — that such an entrance would become a major headache on such a traffic artery. The site is flanked by ramps that provide access to the Ville Marie Expressway to the east and west, leaving only one side, bordering a quiet residential street available for access.

Though this decision has surprised many people that have taken an interest in the project, it creates an intriguing reading of the building. A vestigial frontality is retained on Dorchester Boulevard with the centerpiece of the Shaughnessy House. A more coherent image of the new Centre is developed on the northern side of the building. Entering from Baile Street provided an opportunity to create a public garden that serves as a forecourt to the building. Dorchester Boulevard retains hints of its past glory but concedes to the fact that it is no longer the same residential boulevard characteristic of the 19th century. Effectively, the design now called for a building with two distinct fronts and no back.

The various functions of the Centre were divided in section — two levels of vaults below grade for the storage of the collection and complementary functions of conservation and photography; a curatorial office level at grade for the professional staff of the Centre; and a *piano nobile* which accommodates all the public functions of the Centre. Taking its cue from the symmetry of the Shaughnessy House about its central *mitoyen* wall, the new building developed about a biaxial symmetry with a solid line of structure at its centre. Both plan and section are carved by the two implied axes, with the western axis given a subtle priority as the entrance to the new building, its reflection to the east generating the organization of the library.

Having established the need for two fronts to the building and the generating lines of the project, the massing was developed in order to reinforce these ideas and establish a relationship with the broader context. Faced with the problem of a huge addition to the relatively modest Shaughnessy House, the principal volume was situated behind it and respected its height. From

Dorchester Boulevard, it becomes a backdrop to the house. From Baile Street it is read as a single coherent wall, the image of the new building. Two flanking wings embracing the house recall the scale and rhythm of the old neighbors on Dorchester Boulevard. Each element is distinct, separated by more neutral linking elements that provide connections between the pieces horizontally and vertically.

The resulting scheme tends to celebrate the Shaughnessy House from one side and entirely obscures it from the other. Glimpses of the Shaughnessy are provided as one enters and moves around the building — from the top of the stair hall, from the loggia leading to the auditorium, from the library and the Scholars' Wing. But it is presented as a whole only from Dorchester, serving a rhetorical role in terms of urban form, scale and rhythm.

The new Centre is also intended to be read in a coherent relationship with the surrounding context. Though at a scale befitting an institution of its kind, the height, rhythm and material qualities of the building draw some inspiration from the residential context of Shaughnessy Village. The neighboring religious institutions also provided important lessons in terms of form, scale and plan as well as landscape.

The CCA building deals primarily with the 19th and early 20th century Montreal context and ignores, to some extent, what's happened more recently. That's just willful ignorance. There's one other point which is of some relevance and that is the image, in plan, of the central piece with the flanking wings and something connecting it. It is typically the way all of the major institutional buildings are built in Montreal — particularly the church buildings. If you look at a plan, a figure-ground, of the surrounding area of the city you'll see a series of generic institutions, most of them, religious, and this building just disappears in that. The CCA relates to these large institutions through its plan and massing. But it's kept low and has a certain scale that relates also to its more local neighborhood. (PETER ROSE)

LANDSCAPE

As a constituent element of the parti, the design of the landscape surrounding the Centre became a major preoccupation of the architect. The gradual deterior-

ration of the traditional natural urban landscape in Montreal is one of Peter Rose's greatest concerns and this project provided an opportunity to develop a model for its reconstruction. Both Baile Street and Dorchester Boulevard will be replanted with elms. The cadastral lines to the east and west will be planted densely to screen out the highway ramps. The implied axes of the entrance and library will be carried through the site to the north and south, generating the organization of the garden on Baile Street and providing a reference for Melvin Charney's park design across Dorchester Boulevard.

The garden to the north is physically and symbolically the entry court to the new Centre. It will have a simple, blank sunken lawn facing the blank wall of the galleries. A screen of trees to the east and west ensure a degree of enclosure and intimacy. The aluminum fence that surrounds the site will provide a degree of security during off hours, though the garden will otherwise be open to the public.

The scheme is very simple but is strongly linked to the design of the building and the history of the site. It is a laboratory that can and should be added to over time.

ENVIRONMENTAL CONTROL

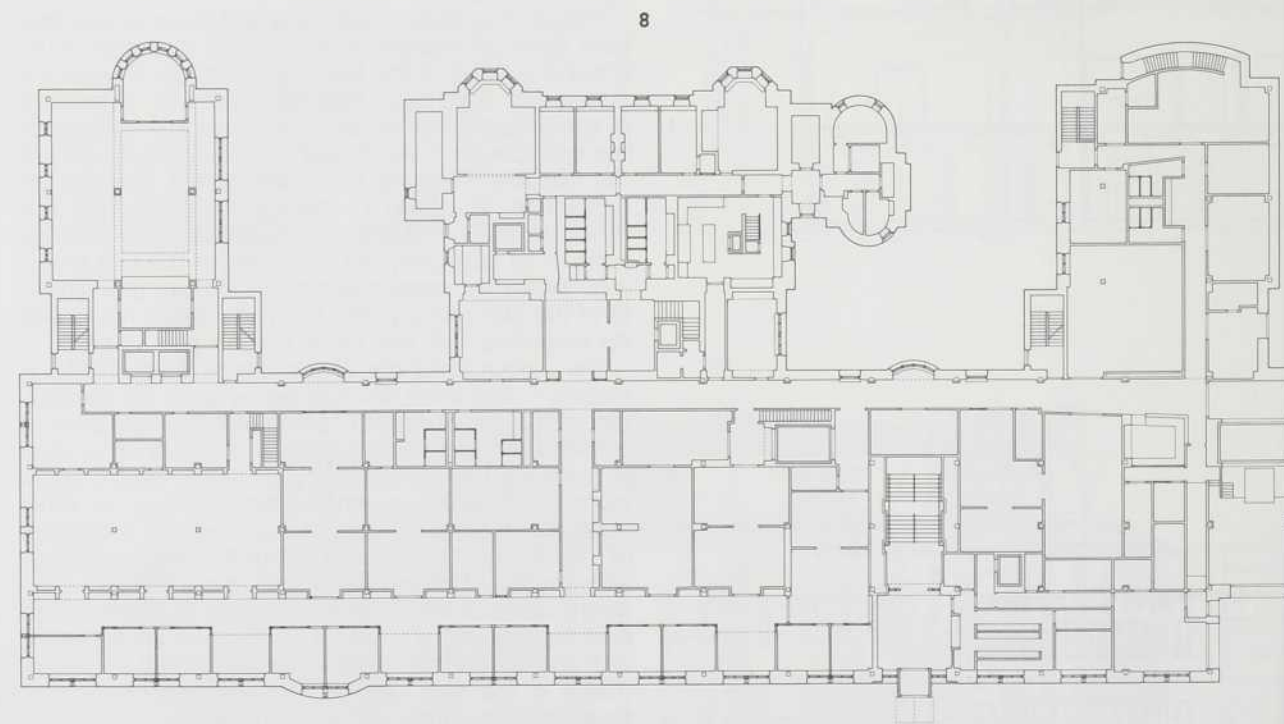
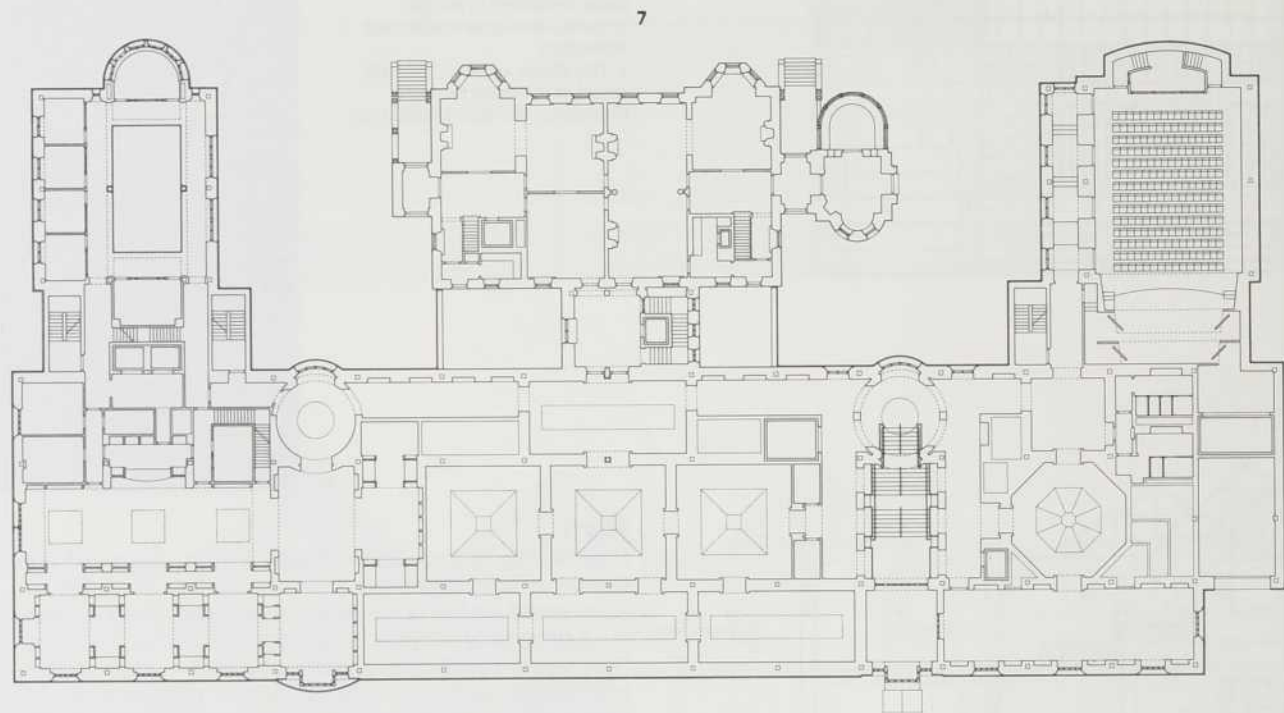
The disposition of various functions and the overall form and development of the building are based largely on the environmental requirements of the Centre. This stems from the particular nature of the collections and the climate in Montreal. Works on paper can only be exhibited under light levels of little more than five foot-candles and relative humidity levels of 45%. The collection is particularly vulnerable to variations in temperature and humidity levels. Conventional fire protection systems pose a greater threat to works on paper than fire itself. All of these strict requirements are compounded with the wide temperature and humidity ranges that occur in Montreal on an annual and a daily basis.

For these reasons, it was determined that the Shaughnessy House could not be brought up to the required standards within a reasonable architectural restoration. Instead it was assigned functions that better suited its inherent qualities and did not require the presence of any works from the Collection. The main floor has been meticulously restored and accommodates a restaurant, a bar and dining rooms. The two upper floors contain the executive and administrative offices of the Centre. They all benefit from the southern orientation of the house and the views over the escarpment to the river and beyond.

The main volume of the building is conceived as a very simple and rigorous frame, over 300 feet long and 65 feet wide.

This building is built like the Texas meat packing coolers that had those wonderful mushroom capital columns and flat slabs and then a four foot thick wall of brick with three feet of air sandwiched around the perimeter. One of the reasons that the CCA volume is simple is so that we could rigorously and rationally fulfill all of the difficult environmental requirements that we were being asked to address. (PETER ROSE)

The exterior was developed as a massive, layered masonry wall in order to dampen the effects of temperature change and resist the deterioration of the building fabric that results from high levels of interior relative humidity. Both the stone cladding and the con-



7. Plan of the Main level of the Canadian Centre for Architecture. Peter Rose, Architect (1985-89).

8. Plan of the curatorial level of the Canadian Centre for Architecture. Peter Rose, Architect (1985-89).

9. Cross section through the galleries and Shaughnessy House of the Canadian Centre for Architecture. Peter Rose, Architect (1985-89).

10. Typical section of the Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas. Louis Kahn (1973).

crete block back-up are laid separately, each supporting its own weight and free to move independently of each other and the concrete frame. Air spaces are provided between the masonry layers and behind the concrete block back-up. Insulation is provided behind both air spaces. An interior stud wall infills the concrete frame and supports the interior vapour barrier.

The rhythm of the structure reads clearly in the composition of the elevations. The disposition of openings marches around the building, punctuated only by the two major axes of the entrance and the library. Windows are designed as super-scaled traditional windows but fabricated from conventional aluminum sections.

The traditional load bearing stone wall limited the span of openings within each bay. Because of the disposition of functions within the building and a desire to manipulate the traditional compositional techniques of load bearing masonry, it became necessary to invert the conventional hierarchy within a single bay. Wide lintels over the office windows in the base are supported by aluminum columns. The lintels above reflect the structural capacity of the stone. Lintels above the service doors, well beyond the limits of stone, are replaced by precast concrete.

Large surfaces of wall devoid of any apertures correspond to the auditorium and galleries in which the introduction of daylight is difficult to control. The rhythm and interest of the window openings is replaced by the beauty of a shear wall of stone with its subtle patterning.

Vaults for the storage of the collection are located on two basement levels, secure from variations of climate above. Conservation labs and photography studios are also located on this level in order to minimize the movement of the collection. An interior wall, two feet inside of the foundation wall, ensures that the collection is safe from any ground water leaks. The vaults are subdivided by secure but removable partitions in order to contain the varying requirements of different aspects of the collection as well as future growth.

The ground floor of the building provides most of the office and work space for the professional and curatorial staff of the Centre as well as most of the preparation, temporary storage and crating workshops related to the collections and exhibition programmes. The curatorial staff serve as the link between the public and the collection itself, symbolically as well as practically. Strict security requirements had to be met and greatly influenced the plan. Subtle hints of the major axes are provided as well as a rigorous relationship between the office space and the structural grid.

All of the public functions of the Centre are provided on the main level, a deliberate *piano nobile* aligned with the main floor of the Shaughnessy House. From the grand entrance and stair hall, access is provided to the auditorium and bookstore to the west and the galleries, the restaurant and the library to the east. The plan is carefully manipulated in order to arrange the relative layers of accessibility and security. Each function works independently providing an uninterrupted route through the building without disturbing another. This hierarchy makes it possible to change an exhibit in the galleries as well as maintain an atmosphere of study in the library. The Scholars' Wing, which has the most limited public access of necessity, can only be entered under the watchful eye of the librarian.

LIGHT

One of the reasons for locating all of the public functions on the upper level of the building was the opportunity

to provide controlled levels of daylight through skylights in each of these areas, including the galleries.

Light is very important in the conception of the building, both in terms of its exterior and in the way you experience the interiors and view the works. An intention from the beginning was to have no galleries without daylight. In my travel and research, looking at and thinking about museums, I saw two attitudes to light – lighting for works on paper – both of which seemed less than successful. One was to use daylight to actually light the works of art. But because you have to control the light so rigorously and have louvers that open and close in immediate response to conditions in the sky, there is mechanical noise. That didn't seem like a successful solution. Nor did the other one, which is to have no daylight at all.

When I was in Italy, looking at churches, it occurred to me that architects like Borromini had inadvertently dealt with the problem with some degree of success. You can go into any of the small Borromini churches on cramped sites and see what I'm talking about. The Quattro Fontane is a good example; it's almost dark in there with three, four, or five foot candles on a good day. It's a very vertical space and the light is often coming in through very deep windows in great thicknesses of wall, bouncing around a few times before you see it or just being so far up and so small that the brightness doesn't bother you. However, you can always get a sense of what is going on. You know whether it is a sunny day or a grey day, whether it is afternoon or morning, from the tiniest of clues.

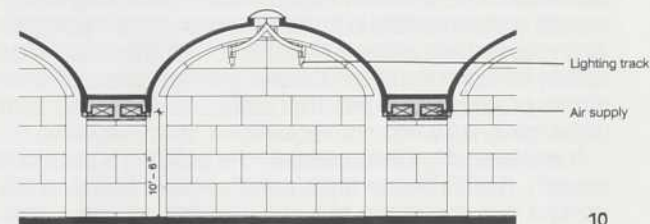
So, we embarked on a study to see if there was a way of bringing light in: not to illuminate the works, because you can't control it, but to add a certain quality related to the natural phenomenon of daylight in the galleries. The method and the devices that we use have to do with two or three perceptions – principles that one perceives in relation to the eye's adjustment to a range of foot candle intensities in a space. There are louvers that will adjust once a day for afternoon and morning light conditions and a couple of times a season. But when the sun comes out or goes behind a cloud nothing is opened or damped down. The levels of artificial lighting in the galleries all change by the same percentage; but the relationships change also. You really feel the sun; you get a strong sense of connection with the outside without hindering your ability to look at the works. It's like what happens when you take two colours and modify them by the same percentage with grey. You get new relationships just by modifying each colour by the same amount. It's much more dynamic than you would expect. (PETER ROSE)

The solution to admitting daylight in near proximity to such fragile works depends upon trapping the light in the ceiling, to give an awareness of light with a bright distant center that in no way threatens or disturbs viewing of the works below. Two distinct gallery types were developed. The first, inspired by Borromini's churches and Soane's handkerchief dome in the breakfast room of his home in London, consists of a high lantern atop a pyramidal canopy floating above a thirty foot square gallery. Light fills the lantern and washes up the canopy from a reflective ledge or collar below. The second gallery type, inspired by Kahn's Kimbell gallery section, consists of a long vaulted room not unlike Safdie's National Gallery of Canada. Light enters through a long narrow skylight and is bounced back up against the vault, a



bright surface well above the works exhibited below.

Large skylights flood the stair hall and library court on the major transverse axes. The library, the Scholars' Wing and the two rotundas are also skylit. In contrast to the impression given by the restrained fenestration, the building is actually full of natural light. By introducing the light from above instead of laterally, it can be modulated to the satisfaction of both the visitor and the curators of the collection. Through a variety of technical controls including filters and louvers as well as careful sectional study, the introduction of daylight became one of the major themes of the building.



Another frustration in the design of exhibitions for works on paper is the sudden change in light levels to which the human eye is subjected. In recognition of this problem, the light levels are gradually stepped down as one enters the building up through the stair hall and into the galleries. The diminishing levels of daylight should provide ample opportunity for the visitor's eye to adjust and eliminate the temporary blinding often experienced entering a dimly lit gallery.

The particular characteristics of sunlight in Montreal, also influenced the refinement of the exterior envelope.

Another consideration was the quality of light in Montreal, particularly in the winter, when a tiny bit of relief on a vertical surface can cast a very powerful shadow. In Montreal there are many buildings with facades – some of Ernest Cormier's buildings, for example – that have tiny amounts of change in plane – quarter-inch, half-inch, inch – that become very powerful. The north facade of the CCA is set up for these kinds of shadows. The whole exterior of the building is thinking a lot about the light that comes quite low and from the side. (PETER ROSE)

The aluminum cornice provides a specific example of this concern. Pulled away from the wall and largely transparent, it pays homage to the classical spirit of the building. Its design was developed largely with respect to the way it created rapidly shifting patterns of shadow on the north facade, lit by the sharply oblique sun of a late winter afternoon. It was obviously inspired by Wagner's Postal Savings Bank in Vienna but takes on an entirely new meaning in this design.

STRUCTURE, SCALE AND IMAGE

The first time visitor of the Centre will undoubtedly be surprised by the complexity of the interior spaces compared to the severity of the exterior. The figurative quality of the plan owes much debt to Beaux Arts and classical techniques. Though each distinct function is clearly delineated and contained, there is a consistent sense of scale throughout the building. On one hand, the rooms appear to be carved out of a solid mass and yet, there are subtle hints of the repetitive concrete frame that dictated the subdivision of the building. The result marks a meeting of minds between Phyllis Lambert and Peter Rose and their respective backgrounds. It is a satisfying equilibrium between structure and space that is never mechanical nor mannered but imposes a subtle consistency throughout the experience of the building. The imposition of a module based on the structural grid is carried throughout all of the building components and lends a coherency to the otherwise complex plans and sections.

The scale of the interior is also surprisingly intimate compared to one's expectations. This is an intention that suits the nature of the Centre as an architectural "club". The galleries themselves are planned as a labyrinth of rooms limited to an area of 1000 square feet each. The decision to introduce natural light precluded a truly flexible type of gallery but their complex arrangement will make it possible to use them in a wide variety of combinations. Careful consideration of exhibition programmes and the collection indicated that larger galleries were not required or even desirable.

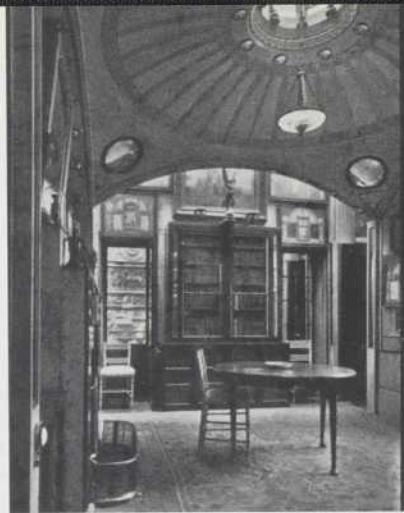
The underlying conception of the building is a curious tension, from a modernist's point of view, between the pristine volume of the building and the complex combination of interior spaces and functions within it. It is very much an opposite point of view compared to the fragmentation of projects such as the Mississauga City Hall and the Toronto YMCA. Even the two projecting wings on the new Centre primarily serve a formal, compositional role rather than exhibiting any particular functional or symbolic characteristic. The result is a clever ambiguity in which a singular, coherent image of the Centre takes a subtle precedence over the complex variety of facilities and programmes that it accommodates.

TECTONICS

It's a sobering experience to do a building that's going to last this long. It imparts a certain attitude and tone to one's work. And the fact that everything is being subjected to the 100-year test is significant. When someone presents a detail or a piece Phyllis asks: "Will this last a hundred years?" When you start thinking in those terms, you look at your ideas from five years ago and which ones have held up and which ones haven't. It all has to do with the evolution of one's thought.

When you do a commercial building, you want it to be like fashion. When it hits the streets it has to be really hot and deal with all of the issues of the day. The CCA is completely the opposite. It's very important that the building be durable, aesthetically or architecturally as well as physically. So it has become fairly restrained. There's a lot of elaboration to make the building less sober, a little bit more abstract and more modern. I hope that it comes alive as the last things go on and in — the cornice, the metalwork, and the aluminum fence.
(PETER ROSE)

11



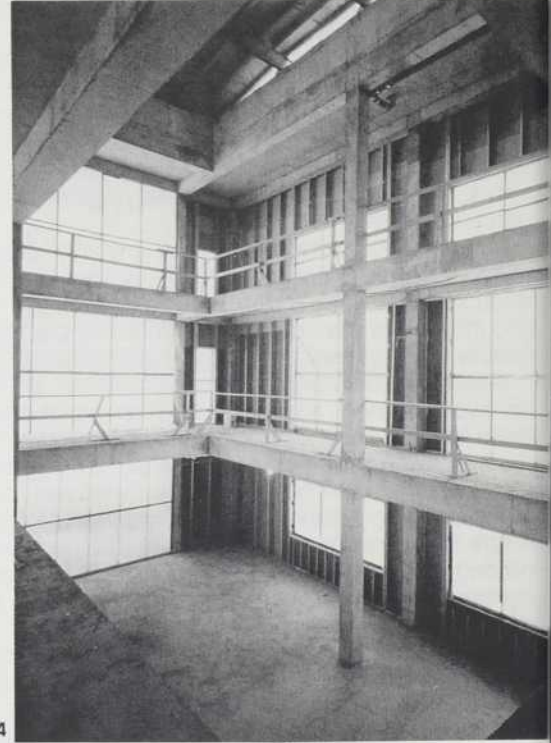
12



13

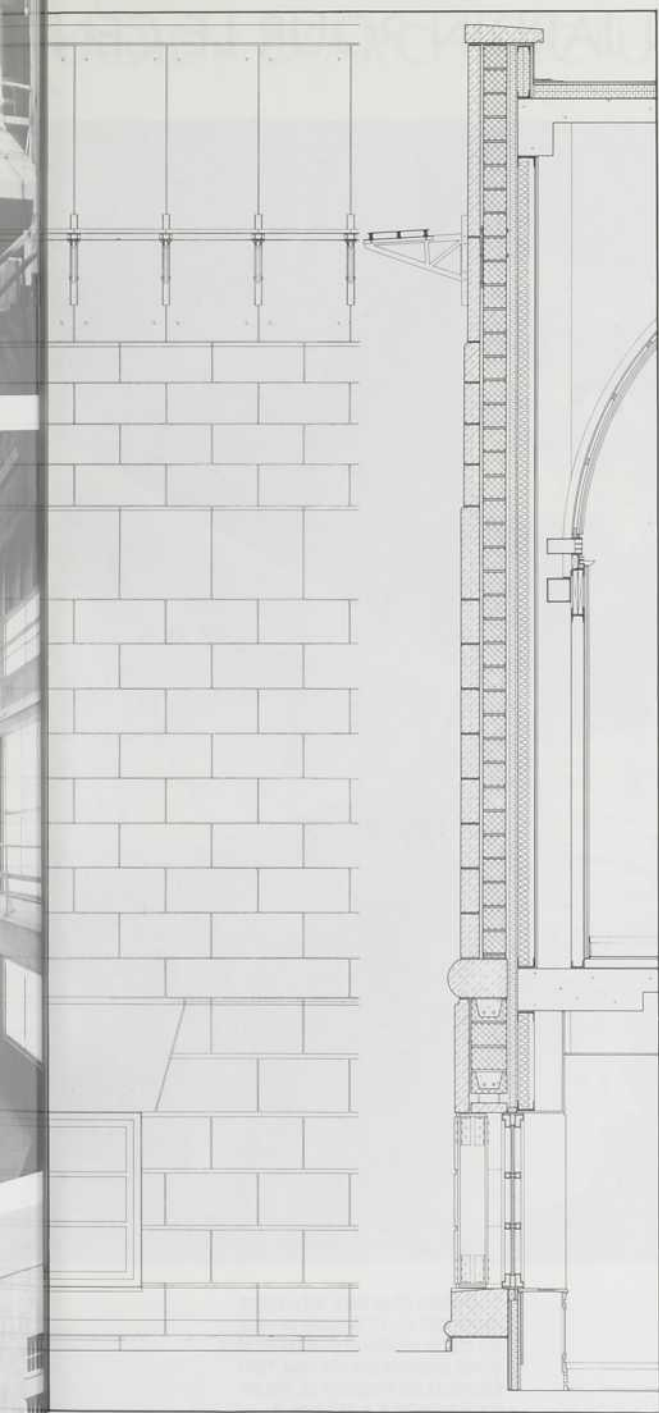


14



15





11. The Breakfast Parlour at n°13 Lincoln's Inn Fields, London. Sir John Soane (1812).

12. Canadian Centre for Architecture, Montréal: view of main galleries, looking east from across entrance court, new building, construction view. Peter Rose, Architect.

13. Canadian Centre for Architecture, Montréal: view of the reception and dining rooms, looking towards the entrance hall, west half of Shaughnessy House, construction view. W.T. Thomas, Architect (1828-92).

14. Canadian Centre for Architecture, Montréal: view of the Scholars' Wing, looking south, new building, construction view. Peter Rose, Architect.

15. Canadian Centre for Architecture, Montréal: the north façade of the building, showing the partially completed cornice. Peter Rose, Architect.

16. Typical exterior wall section of the Canadian Centre for Architecture. Peter Rose, Architect (1985-89).

Subconsciously, every architect probably believes that his project will still stand for a century but when that actually becomes one of the conscious parameters by which the design is being judged, the design process necessarily becomes more methodical and cautious.

The project team, directed by Peter Rose, included a selection of some of the finest consultants in the field locally and in the United States. Erol Argun acted as project architect and Phyllis Lambert herself acted as consulting architect. Bilodeau St-Louis, Architectes (Quebec) were responsible for the restoration of the Shaughnessy House. Nicolet, Chartrand, Knoll & Associés (Montréal) provided structural engineering services and the mechanical and electrical systems were designed by the ECE Group (Toronto). Gerrard and Mackars (Toronto) developed much of the landscape. George Sexton Associates (Washington DC), design specialists in museum lighting, assisted in the design of natural and artificial lighting throughout the building. Joseph Chapman Inc. (Connecticut) provided consultation on security measures and systems. Boyce Nemeck Design (Connecticut) and Lewis Goodfriend (New Jersey) were instrumental in the technical and acoustic design of the auditorium. Numerous other experts were consulted as different problems emerged.

Many similar buildings were visited around the world and the Centre itself was able to attract a large number of curatorial experts in the various fields of the collection. All of this expertise ensured that the architects were working with the best available information and that guess work could be all but eliminated.

Many hundreds of drawings had to be prepared, coordinated with the consultants and constantly revised as the design was refined in weekly and, sometimes, daily meetings with Phyllis Lambert and the burgeoning staff of the Centre. Every last inch of walls, ceiling and floors was drawn and redrawn at increasingly greater scales. Every outlet and door knob was carefully selected and located, and approved by the client prior to installation.

Models were also prepared through the design process including preliminary massing studies as well as a full scale expansion joint detail for the exterior masonry. Many models were prepared in house by Peter Rose's staff but most of the modelmaking was commissioned to Duncan Swain, employing him on a nearly full time basis over a couple of years. Models of typical bays of the exterior wall cast in dentists' plaster and various furnishings built up of miniature aluminum sections complete with fasteners, for example, provided both the architect and client with an excellent basis for decision making.

Long consultation with craftsmen, builders and suppliers provided detailed information on materials and equipment. The stone cladding to the building required the revival of stone cutting and masonry techniques that had remained dormant for nearly half a century. The expertise still existed but took a great deal of time and effort to understand and adapt to the requirements of this particular building and current construction practice. P&R Desjardins, who were engaged for all the interior work and finishing on the main level of the Centre, spent four months in consultation with the architects and each of the trades in order to study every last detail and specification.

Prototypes and mock-ups of most building components and combinations were prepared for review by the architect and client and refinements were constantly made. One bay of the exterior wall was built and then torn down. Half of a typical gallery was mocked-up

in painted masonite and a number of important changes were implemented.

A simple palette of materials was chosen for the building. The choice was inspired by the availability of certain local and traditional materials and limited by an intention to maintain a coherency in the building as a whole. All of the exposed metalwork is built up out of standard bolted sections of aluminum. Stone cladding inside and outside of the building is a local grey limestone, a traditional Montreal building material. Wood flooring and panelling are maple, with a clear finish. Even the species of trees in the surrounding garden were selected from a range that grew naturally or were cultivated in the area. Combined with a subdued range of colour, the result is at once rich and calm. The play of light within the carefully modulated sections is allowed to take precedence.

I'm not a quick solution architect. It takes me a while. There's no secret to what this offices does – we take time to think about things, we do a lot of research, and, if we end up with something good, it's because we worked hard at it. (PETER ROSE)

The design of the Canadian Centre for Architecture involved a lengthy and trying process that in many ways appears incongruous in current building practice. It was a rare opportunity in which the process of design and the process of building were complementary and simultaneous. The building site became a laboratory in which the drawings provided a basis for the object of everyone's efforts, but never an end in themselves. So often isolated from the process of building, the architect in this project was able to regain the role of craftsman and builder. The resulting project is refined well beyond the expectations of most visitors and the relative experience of Peter Rose's office. And it is restrained well beyond the maturity of such a young and energetic architect.

I think buildings should be well made, carefully considered, that they should serve the purpose for which they are built and that the designers of buildings should understand that individual buildings are less important than the entire context which is the sum of individual buildings. There is a surprisingly small number of really extraordinary buildings in Paris – you could almost say the same thing for London – but Paris and London are extraordinary places. They are so because there is a structure to the ideas around which these cities have been built. I think it's extremely important that a building maximize the effect of the context in which it sits. It's important not to replicate older buildings, not to build antiques – like knock offs of various furniture designs. In architecture I think it's important that one look at history, but then also try to understand what's different about today and extend that history a little bit. (PETER ROSE)

Placed within the context of constantly shifting architectural tastes, Peter Rose's design for the Canadian Centre for Architecture is bound to find its own audience. The greatest test will be that of time, and the sincerity, thoughtfulness and refinement of the building should provide the Centre with a proud home and a proud addition to the city.

Comment concevoir le jardin public d'un musée et d'un centre d'étude de l'architecture sur une bande de terrain vague prise en étau entre deux rampes d'accès d'une voie rapide? Comme tel, l'emplacement du jardin du CCA est un véritable déchet urbain: ce lieu, abandonné depuis le percement de l'autoroute Ville-Marie à travers le centre de Montréal, témoigne des contradictions typiques d'une politique de modernisation des villes qui a paradoxalement eu pour effet de ravager le tissu urbain qu'elle devait renouveler.

Même dévasté, l'emplacement n'en est pas moins magnifique. Donnant sur une grande artère est-ouest et sur un escarpement à l'extrémité d'un plateau, il recoupe des repères importants du paysage urbain montréalais. Vers le sud, l'escarpement domine des vestiges d'usines et de quartiers ouvriers du XIX^e siècle, panorama qui s'ouvre sur le Saint-Laurent, sur un fond de collines. Le lieu met en présence immédiate l'horizon, la masse de la ville et avec la présence du mont Royal au nord, au-dessus du CCA, il révèle l'esprit d'une ville qui s'est développée entre fleuve et montagne.

LE JARDIN DANS LA VILLE

Depuis le XIX^e siècle, d'importants jardins urbains, dont le parc des Buttes Chaumont à Paris, ont été construits sur des lieux qui, comme celui du jardin du CCA, ont été rendus marginaux par la transformation des villes. Solution typique, la notion de jardin remet néanmoins en question la marginalité du lieu et sa relation avec la ville.

Une idée toujours persistante voit dans le jardin urbain un refuge pastoral, un «poumon» de verdure, qui se pose en antithèse à la ville. C'était l'idée à la base des aménagements de Frederick Law Olmsted pour le parc du Mont-Royal et pour Central Park à New York, entre autres. Mais c'est de façon tout à fait différente que les éléments du jardin du CCA ont été conçus. Produits d'une lecture critique du lieu, ils ont été perçus, non pas comme les opposés dialectiques des constituants d'une ville, mais comme la représentation de la ville même.

Fondamentalement, la conception du jardin du CCA repose sur deux notions: celle du lieu comme fragment du texte urbain, et celle de la spécificité formelle de l'art du paysage comme texte parallèle. Le jardin est constitué par la superposition de ces deux textes, le second étant conçu comme une représentation du premier. Toutefois, cette image-miroir est elle-même dédoublée, ce qui permet de composer un double récit sur la ville. Le premier réfléchit la spécificité du phénomène urbain montréalais, alors que le second l'inscrit, à l'intérieur de l'enceinte du musée, dans l'histoire de l'architecture.

La première opération du projet consiste à dégager de la composition «textuelle» du lieu ses éléments figuratifs, paradigmatiques et intelligibles. L'emplacement est un *fait urbain* où se concrétisent, couche par couche, des traces multiples de l'activité humaine. Elles sont à la fois histoire et mémoire, vécu et narration. Enracinées dans l'histoire, les traces concrètes sont simplement là, comme un registre d'états du lieu; bien qu'elles n'aient ni passé ni futur, leur mise au jour permet de dresser une carte de l'évolution du lieu. Les couches de la mémoire demeurent, elles, toujours présentes et ont un sens plus profond; dans le jardin, elles transcendent lieu et temps, en évoquant des modèles de la cité idéale et les idylles bucoliques à l'orée de la forêt. C'est ce double récit, sur les origines de la ville et la mythologie pastorale, qui est amplifié par les aménagements architecturaux et végétaux du jardin. Par une deuxième opération, chaque constituant du jardin est donc conçu comme un rappel direct d'un élément de la ville pouvant être vu ou qu'on pourrait faire «voir» du lieu. Ce type de jardin n'est donc pas scénique mais plutôt scénographique.

TROIS JARDINS DANS UN

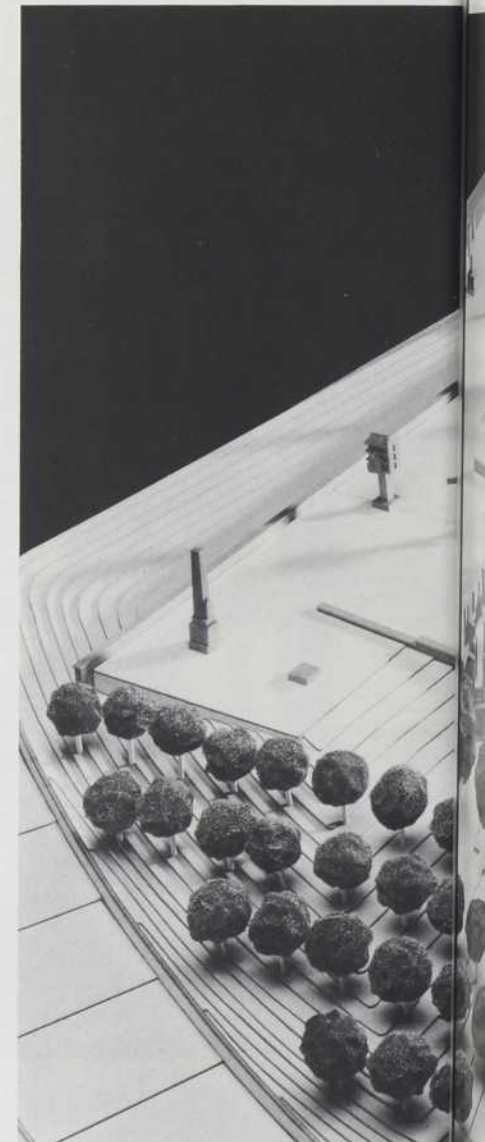
De par sa situation dans la ville, sa valeur culturelle et sa fonction sociale, le jardin du CCA doit aussi se conformer aux exigences d'un programme à trois volets. En premier lieu, il est un jardin urbain, conçu comme un événement public rattaché à des éléments importants de la ville; puis, en tant que jardin institutionnel, il prolonge la présence publique du CCA en sa qualité de centre d'étude, d'archives et de musée d'architecture; et enfin, il est un jardin de quartier.

Suivant les propositions conceptuelles décrites plus haut, les trois versions essentielles du jardin du CCA s'organisent selon le plan suivant.

À la limite de deux quartiers, le «jardin urbain» reflète une rupture d'alignement dans le plan cadastral de la ville. La trame urbaine du sud se distingue de celle du nord et leur prolongement sur l'emplacement forme deux ensembles d'axes nord-sud décalés et superposés. Sur ces deux ensembles d'axes, sont construits les reflets dédoublés d'éléments urbains précis. Le «jardin urbain» est véritablement perçu comme un événement dans la ville quand une double arcade, disposée dans le jardin, vient mirer la façade de la maison Shaughnessy qui, intégrée à l'édifice du CCA, donne sur le boulevard René-Lévesque. Ensemble, les deux «façades» encadrent le



1



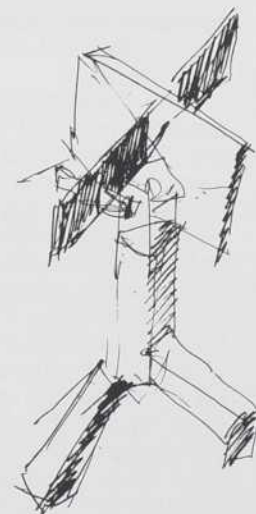
1. Melvin Charney, *Situation du jardin du CCA dans la ville, les deux réseaux d'axes et des états antérieurs du lieu*, 1987.

Crayons de couleur et encre sur vélin; 90,5 x 118 cm. À noter, en rouge, la rue des Seigneurs, qui traversait le terrain, et des bâtiments remontant au milieu du dix-neuvième siècle. (Photographie: Michel Boulet, CCA)

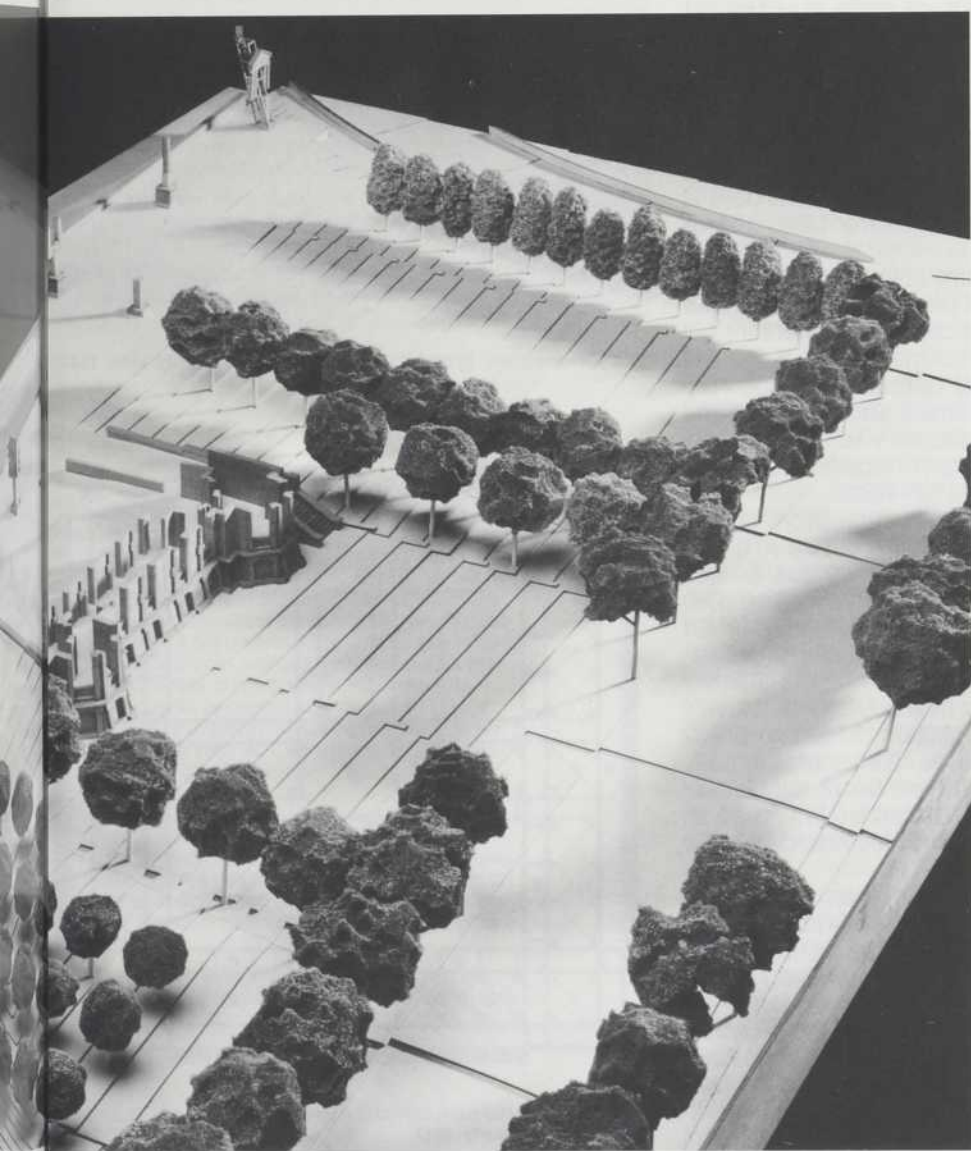
2. Vue de l'angle sud-ouest de la maquette du jardin du CCA. (Photographie: Michel Boulet, CCA)

3. Melvin Charney, *Les colonnes allégoriques de l'esplanade du jardin du CCA*, 1987. Crayons de couleur et encre sur vélin; 190 x 91,3 cm. (Photographie: Michel Boulet, CCA)

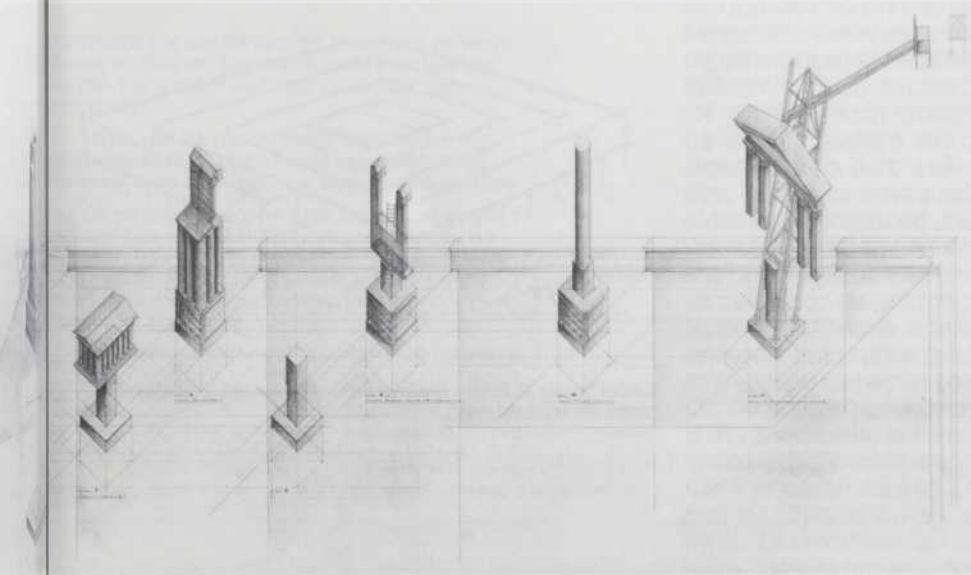
4. Melvin Charney, *De Stijl Dansant, étude de la colonne n° 5*, 1987; mine de plomb sur papier; 28 x 21,5 cm. (Photographie: Michel Boulet, CCA)



3



2



4

boulevard et l'intègre à une composition plus grande qui traverse la chaussée et unit le jardin du CCA à l'édifice en un geste monumental. La répétition instaure une dualité, le reflet d'une construction dans l'autre, une image en miroir. Cette image estompe la distinction entre sujet et objet, et exprime une certaine part de narcissisme inhérente à la forme monumentale de la ville. Le terrain du jardin s'élève en pente depuis le boulevard, entre les rampes de la voie rapide, pour former une esplanade et un belvédère au bord du promontoire. La surélévation du terrain met en relief l'escarpement et découpe le paysage du jardin sur l'horizon, créant ainsi une façade inclinée vers le boulevard, dont la composition est facilement perçue par le passant. Le jardin, dans sa conception, est un événement à regarder aussi bien qu'une oeuvre qui mène le regard sur la ville.

Le «jardin de musée» prolonge la fonction muséologique du CCA à ciel ouvert, à l'échelle urbaine, accessible au public en tout temps. À la manière d'un bâtiment qui révèle l'histoire de la construction, le jardin révèle les conditions historiques de son existence. Des traces, telles que d'anciennes subdivisions des terres et des vergers du XIX^e siècle apparaissent. On a aussi fait réapparaître le plan de l'édifice du CCA: la réplique de la maison Shaughnessy et la longue allée de l'esplanade correspondent à la configuration de l'édifice du CCA et sa longue enfilade de salles d'expositions. Des colonnes allégoriques placées sur l'esplanade interprètent l'architecture de divers édifices significatifs qu'on aperçoit depuis le jardin, éléments d'une ville en spectacle. Une première rangée de colonnes a été érigée en contrepoint immédiat d'édifices que l'on peut voir de là; on y reconnaît, entre autres, la maison ouvrière typique, l'usine, et le silo à grain. Une seconde rangée sert de contrepoint et de reflet à la première. La maison ouvrière y devient l'origine de la maison Domino de Le Corbusier et ses murs, en un geste libérateur, coulissent à la manière De Stijl. De même, la cheminée d'usine se transforme en obélisque et le silo évoque le temple grec. C'est l'écho de la première rangée qui est elle-même écho de l'architecture de la ville.

Le «jardin de quartier» a un déroulement narratif. Il a ses points d'intérêt, ses charmes bucoliques, tels que le pré et le verger, ses allées et ses nombreux bancs.

Le jardin du CCA se compose donc de figures types — une arcade, une esplanade, un pré et un verger, des colonnes allégoriques, etc. — qui, agencées autour de deux ensembles décentrés d'axes nord-sud, regroupent et soutiennent les diverses exigences de son programme.

LA VÉGÉTATION

La composition de la végétation, sa diversité et sa configuration renforcent encore les moyens mis en oeuvre dans la conception du jardin: la «nature» y est abordée par sa représentation. Des coordonnées «textuelles» de l'emplacement ont, là aussi, servi de guide dans la recherche et la mise à jour des formations botaniques propres au lieu et dans la corrélation de ces dernières avec des formations équivalentes, propres à l'art du paysage. Les résultats ont permis d'ébaucher des classifications et de départager les espèces indigènes et les variétés transplantées à Montréal, depuis sa colonisation au XVII^e siècle.

L'horticulture du jardin est donc fonction de sa composition formelle. Chacun des éléments contient en lui-même des formations botaniques. Les arbres prédominent. À cause de la nature du lieu, la configuration des arbres est essentiellement urbaine. Le bosquet cède la place à des arbres en rangées ou tramés, dont l'écologie locale a dicté le choix d'espèces.

Enfin, la composition du paysage du jardin a servi à élargir ses limites afin d'englober dans son enceinte les deux rampes de la voie rapide. Les voitures entrent et sortent du jardin à travers des bosquets d'arbres et de buissons en entrant et sortant de la ville.

Le jardin et la voie rapide sont donc en superposition. L'un est au-dessus et au-dessous, à l'intérieur et à l'extérieur de l'autre. Une double présence se manifeste. Alors que la voie rapide déroule son ruban impassible, d'est en ouest, le jardin vit avec la ville, la montagne et le fleuve, au nord et au sud.

Le jardin inscrit le site dans le temps. La végétation introduit une dimension temporelle — le cycle des saisons, la décomposition et la germination — tandis que certains des éléments formels rappellent des états antérieurs du lieu et que les colonnes évoquent l'éphémère des choses. Le propos n'est pas de célébrer le passé, mais de situer le lieu dans le présent, comme fragment urbain réel et comme processus continu de transformation, sa plus récente prenant la forme d'un jardin.

De par sa nature, un jardin est toujours un récit d'un monde animé d'images stéréotypées d'une idyllique Arcadie perdue qu'on a point oubliée. Le jardin du CCA est situé sur une voie rapide, lieu coupé de tout rapport urbain, lieu de la cité perdue. Et dans la mesure où le paradis est un jardin à l'origine et une cité de la fin des temps, alors, ou bien tout est perdu, ou bien nous nous trouvons maintenant hors de l'histoire, dans un univers où il n'est possible d'établir de nouveaux rapports qu'à partir d'un ensemble de métaphores intangibles, cet univers fût-il jardin ou cité.

L'ARCHITECTURE DE QUELQUES MUSÉES, ICI ET AILLEURS

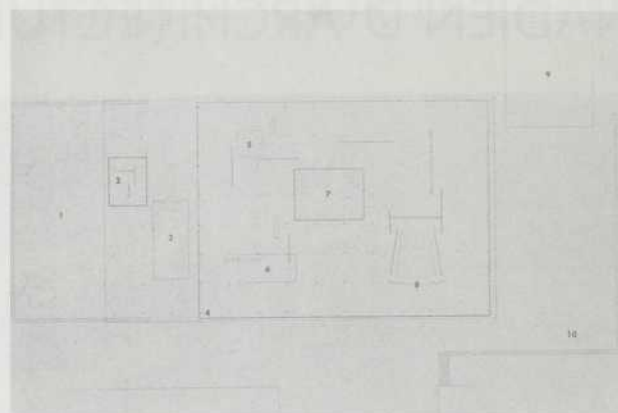
FRANCE VANLAETHEM

Un musée, des musées, musée d'art, musée d'architecture, musée de la civilisation, musée des sciences et des techniques... Il ne faut certes pas être un analyste très perspicace pour constater que ce genre d'édifice est devenu, ces dernières années, un objet d'investissement financier et politique privilégié pour les gouvernements et les grandes compagnies privées dans la plupart des pays industriels avancés. Nombre ont été construits ou sont en chantier, en cette décennie qui se termine aux États-Unis, en France, en Angleterre, en Allemagne et ailleurs, avec pour architectes des praticiens dont la renommée dépasse bien souvent les frontières de leur pays d'origine (1).

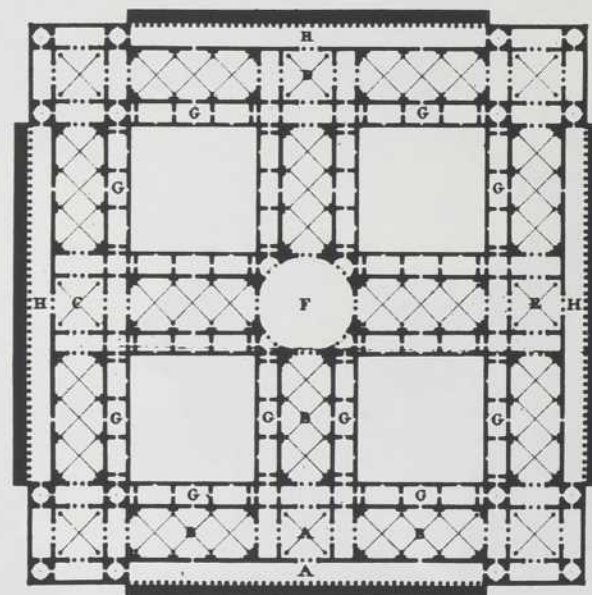
Le musée est donc devenu une commande privilégiée pour les architectes, d'autant plus que sa haute valeur collective légitime une approche de l'architecture qui est devenue dominante et qui met l'emphase sur la dimension symbolique du bâti. Le musée n'est plus envisagé comme un équipement mais, à nouveau, comme un monument et certains critiques y voient même le dernier refuge de l'architecture comme art. Le musée serait la cathédrale de la fin du XX^e siècle.

Le Québec n'échappe pas à cet intérêt accru et à ce boom constructif. L'année dernière fut ouvert au public le Musée de la Civilisation à Québec, alors que, à Montréal, l'inauguration officielle du Centre canadien d'Architecture est attendue pour le mois de mai 1989. En outre, plusieurs autres musées sont en voie de réalisation ou en projet. Ainsi, toujours à Montréal, le chantier de l'extension du Musée des Beaux-Arts a été ouvert avec l'année nouvelle et l'excavation du terrain prévu pour le nouvel édifice du Musée d'Art contemporain, en bordure de la Place des Arts, est béant, tandis que l'agrandissement du Musée Mc Cord est à l'étude et que le déménagement du Musée des Arts décoratifs est envisagé.

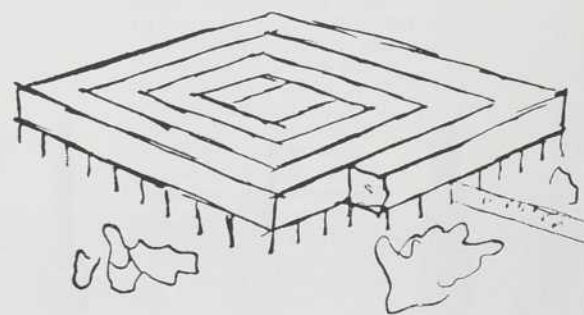
Sur les musées, leur théorie, leur projet et leurs réalisations, de nombreux livres ont été édités et les articles sur ce sujet foisonnent dans la presse architecturale, ces dernières années. Ce texte critique propose d'examiner les projets des musées réalisés ou en voie de l'être au Québec, non pour en relater la petite histoire parfois tumultueuse, ni même pour en évaluer les qualités muséologiques en scrutant l'adéquation du projet architectural au programme général et particulier de leur construction. Il se veut plutôt une évaluation de leur apport au développement de l'architecture abordée comme pratique culturelle, c'est-à-dire, comme activité qui matérialise dans l'espace et la matière des valeurs. Ce regard particulier a pour référence certaines réalisations étrangères, dessinées par des architectes qui dominent le débat architectural contemporain, James Stirling, Richard Meier et Hans Hollein, des édifices que j'ai eu l'occasion de visiter cet été, lors d'un court voyage. Première étape, Londres où fut ouvert au public, voilà bientôt deux ans, la Galerie Clore. Deuxième destination, l'Allemagne, Münchengladbach, une petite ville de province à proximité de Cologne, et, plus au sud, Francfort-sur-le-Main. Mais avant d'aborder l'analyse comparée de ces projets et réalisations locales et étrangères, notons certaines tendances générales que l'on peut observer relativement au programme et à l'architecture des musées dans les sociétés postindustrielles.



Mies Van der Rohe, projet d'un musée pour une petite ville, 1942.



J.N.L. Durand, Muséum, planche extraite du Précis des leçons d'architecture, Paris, 1817.



Le Corbusier et Pierre Jeanneret, projet musée à croissance illimitée, schéma, 1939.

"In this project the barrier between the work of art and the living community is erased by a garden approach for the display of sculpture. Sculpture placed inside the building enjoys an equal spatial freedom, because the open plan permits it to be seen against the surrounding hills. The architectural space thus achieved becomes a defining rather than a confining space. A work such as Picasso's Guernica has been difficult to place in the usual museum gallery. Here it can be shown to greatest advantage and become an element in space against a changing background.

The building, conceived as one large area, allows complete flexibility. The type of structure which permits this is the steel frame."

Ludwig Mies Van der Rohe, "A Museum for a Small City", *Architectural Forum*, n° 78 (1943).

«Des muséum.

Dans les grandes villes, il peut y avoir plusieurs Muséum, les uns destinés à renfermer les productions les plus rares de la nature, les autres à contenir les chefs-d'œuvre des arts. Dans les villes peu considérables un même Muséum peut servir à la fois à ces divers usages... Mais quelle que soit l'étendue de ces édifices, quel que puisse être le genre d'objets qu'ils doivent renfermer, la conservation et la communication d'un trésor précieux étant toujours le motif qui les fait élever, ces édifices doivent être composés dans le même esprit que les bibliothèques.

(c'est-à-dire)

"... comme un trésor public renfermant le dépôt le plus précieux, celui des connaissances humaines, de l'autre comme un temple consacré à l'étude. Un pareil édifice doit donc être disposé de manière à ce qu'il y règne la plus grande sûreté et le plus grand calme."

J.N.L. Durand, *Précis des leçons d'Architecture données à l'École royale polytechnique*. Paris: 1917, Nördlingen: Verlag Dr. Alfons Uhl, 1981, pp. 55, 56.

«Le musée n'a pas de façade; le visiteur ne verra jamais de façade; il ne verra que l'intérieur du musée. Car il entre au coeur du musée, par un souterrain...

Le musée n'a pas de murs, mais seulement deux membranes. Chacune de ces membranes forment deux cimaises: une devant, une derrière.

On ne peut pas construire un hangar meilleur marché que ce musée: un poteau de fer ou de béton, tous les sept mètres dans les deux sens: cinq mètres de haut... Poteaux standard, cloisons-membranes fixes ou amovibles, plafonds standard. Economie maximum...

Le musée est extensible à volonté: son plan est celui d'une spirale; véritable forme de croissance harmonieuse et régulière."

Le Corbusier, «Pour la création à Paris d'un Musée des artistes vivants», *Cahiers d'Art*, (1931), pp. 8, 9.

LE MUSÉE, SON PROGRAMME ET SES MODÈLES ARCHITECTURAUX

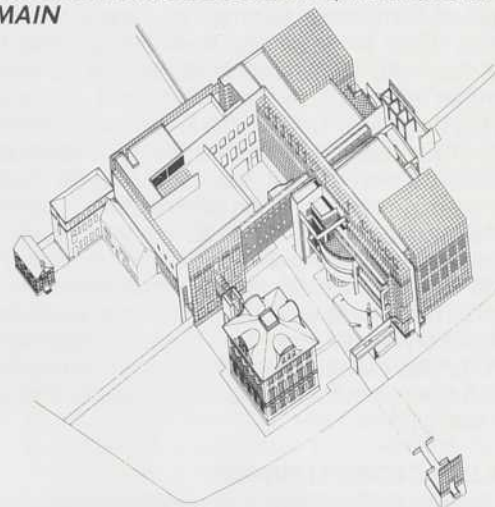
Alors que, dans les années 50, certains auteurs qui établissaient la théorie générale du musée moderne s'étaient réjouis de la liberté prise par rapport à la tradition architecturale fondée au XIX^e siècle et avaient considéré ce tournant comme irrémédiable (2), les années 70, retrouvait le paradigme du musée-palais-temple-mausolée tel qu'il avait été élaboré, au niveau théorique, à la fin du XVIII^e siècle et tel qu'il avait été développé concrètement ultérieurement, en Allemagne et en Angleterre, avec la construction d'édifices dont la fonction spécifique est la conservation et la communication des oeuvres. Le premier quart du XIX^e siècle a vu la construction des quelques édifices qui sont communément considérés comme les grands précédents du musée-temple: à Munich, la Glyptothèque par Leo von Klenze, à Londres, la Galerie de peinture du Collège Dulwich par Sir John Soane et, à Berlin, le fameux Musée Altes de Karl Friedrich Schinkel. Mais alors que les premiers musées étaient des édifices indépendants, le plus souvent des bâtisses imposantes implantées dans un parc, les nouveaux musées d'aujourd'hui sont rarement des constructions isolées, ils sont même pour la plupart des agrandissements de bâtiments existants. Par ailleurs, depuis l'après-guerre, les fonctions secondaires qu'elles soient de nature technique ou d'intérêt public n'ont fait qu'être développées. Le musée, dans le passé essentiellement lieu de conservation, d'exposition et d'éducation, est devenu dans nos sociétés de loisirs, un lieu de divertissement et, même, de plus en plus, avec ses multiples programmes d'animation s'adressant aux individus et aux groupes, ses boutiques et ses restaurants, il tend à être une infrastructure de production-consumation qui compte dans la performance économique des villes.

L'architecture des musées renvoie donc à deux traditions, l'une néo-classique et l'autre moderne. Dans la première, qui trouve son modèle initial notamment dans le projet de musée publié, en 1817, par J.N.L. Durand, le musée est défini comme un «genre d'édifice», un type, c'est-à-dire, une forme architecturale codifiée dans sa configuration en plan et en élévation et porteuse d'une signification collective claire (3). L'édifice monumental en pierre, gardien d'un précieux et éternel trésor, a une façade principale qui emprunte au temple son portique, le surmontant ou non d'un fronton, et ses espaces sont organisés comme des enfilades de salles généralement voûtées entourant des cours intérieures, l'ensemble étant dominé par une rotonde centrale.

Dans la tradition moderne, l'approche devrait être indéfiniment ouverte aux possibilités technologiques et aux exigences particulières de chacune des commandes, la méthode de mise en forme fonctionnaliste y prévalant. Néanmoins, celle-ci a aussi produit des modèles: d'une part, le musée à aire ouverte qui a comme antécédent le Crystal Place construit en 1850-51, à Londres, à l'occasion de la première Exposition universelle, et, d'autre part, le musée à croissance illimitée dessiné par Le Corbusier, à la fin des années 20, et qui trouve dans la nature son principe formel de base (4). Ces deux types modernes peuvent être qualifiés de «machine à exposer», la forme bâtie étant générée par un système de construction industrialisé et la fonction d'utilisation, efficace et ouverte, l'emportant sur la fonction de représentation qui prévaut dans tout monument. Ces modèles, qui concrétisent chacun à leur manière l'idée de progrès, ont cependant connu des fortune

diverses. Le musée à croissance illimitée n'a pas résisté aux contraintes de la réalité car, lorsqu'il a informé des projets concrets, son modèle a été appliqué sans que soit matérialisé son principe fondamental, l'évolution possible dans le temps (5). Par contre, le type du musée à aire ouverte sous-tend de nombreuses réalisations de la seconde moitié du XX^e siècle, de la nouvelle Galerie nationale de Mies Van der Rohe à Berlin au Centre Georges Pompidou de Renzo Piano et Richard Rogers, à Paris (6).

LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, FRANCFORT-SUR-LE-MAIN



Le Musée des arts décoratifs de Francfort s'inscrit, par son langage formel, dans la tradition moderne, Richard Meier élaborant son architecture en référence aux avant-gardes des années 20. Il développe, en particulier, le vocabulaire et la syntaxe élaborés par Le Corbusier, alors qu'il construisait des villas abstraites et blanches. L'architecture pour Meier est avant tout définition de l'espace, par le plan et la lumière et en référence à l'échelle humaine et au contexte, celui-ci étant entendu de manière large, comme environnement bâti mais encore milieu chargé d'histoire (7).



Le Musée de Francfort ne réalise pas le modèle du musée à croissance illimitée. Néanmoins, il en reprend le principe d'accès et de circulation, qui n'est pas sans rapport avec celui de la villa Savoye, un accès qui se fait au coeur de l'édifice et conduit aux étages supérieurs par une rampe. La fameuse promenade architecturale. En outre, le parcours de visite suggéré par l'architecture, s'il n'est pas en spirale continue, est cependant giratoire plutôt que linéaire, comme dans le musée traditionnel, ou complexe, voire aléatoire comme dans l'espace ouvert et indifférencié du musée moderne de l'autre type. Mais par contre, sa forme bâtie n'est pas uniquement générée par rationalité de la fonction et la construction.

L'édifice a son plan et le dessin de ses façades générés et ordonnés à partir d'un double tracé régulateur ancré dans l'histoire du lieu. Il renvoie tout à la fois à l'architecture de la résidence existante, à sa forme cubique de base et à la composition de ses façades, ainsi qu'aux éléments qui structurent le site, la ligne de quai du Main et le chemin qui relie cette partie de ville au centre historique par un pont piétonnier, les deux matrices se télescopant, la seconde venant déformer la régularité platonique de la première.

Parmi mes visites architecturales, ce musée de Richard Meier est sans nul doute l'une qui m'a le plus comblée. J'ai apprécié la maîtrise du projet que manifeste cette réalisation, dans le dessin de l'enveloppe bâtie tout comme dans celui des éléments de finition, j'ai été impressionnée par la clarté des circulations, la transparence et la fluidité de l'espace, sa luminosité. L'architecture ici, m'a-t-il semblé, rend manifeste la logique de la collection qu'elle contient, elle la spatialise en mettant ses éléments en relation et en perspective. À partir de nombreux points du bâtiment, qu'ils soient reculés ou non, l'ensemble de chacun des étages est visible par un jeu de transparence des présentoirs mais encore des façades qui délimitent les cours intérieures, les différentes sections du musée étant ainsi mises en interrelation. De plus, la ville est souvent présente en arrière-fond, et, ainsi, notre époque, comme dans le musée moderne du premier type.

LA GALERIE CLORE, LONDRES



À Londres, les architectes James Stirling, Michael Wilford et Associés ont dessiné la Galerie Clore, un édifice qui développe son plan et ses façades entre deux bâtiments existants: d'un côté, la Galerie Tate, un édifice de pierre imposant construit à la fin du XIX^e siècle dans la grande tradition du musée-monument, et, de l'autre, un modeste petit bâtiment de briques rouges, une ancienne résidence (8).

Destiné à contenir la collection nationale des œuvres du grand peintre J.M.W. Turner, ce nouvel édifice est accolé à la Galerie Tate et ses salles d'exposition sont disposées en contiguïté spatiale et en continuité formelle avec l'ancien musée. James Stirling retrouve la tradition classique du musée, une voie qui a été ouverte par Louis Kahn, alors qu'il cherchait à manifester, par

l'architecture, l'esprit des institutions de l'homme, et une tendance qui a été confirmée ces dernières années (9).

La Galerie Clore allonge l'aile frontale de la Tate sans pour autant prolonger la perspective visuelle qui unit l'enfilade des pièces à front de rue. Huit nouvelles salles, à la définition volumétrique bien marquée et communiquant axialement, sont groupées symétriquement au premier étage de la nouvelle construction. En plus d'être accessibles par l'ancien édifice, ces salles d'exposition dont l'éclairage naturel-artificiel a été soigneusement étudié ont leur propre accès.

En forme de L, le nouvel édifice délimite un jardin extérieur centré sur une petite pièce d'eau, l'accès particulier à la collection se faisant sur la façade qui est perpendiculaire à la façade principale du musée. Le cheminement qui aboutit aux salles d'exposition, à l'étage, est indirect, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. Il suit un parcours dont les détours et les expériences spatiales diversifiées et successives contribuent à l'instauration d'un rituel d'entrée fort, une progression qui prépare à la contemplation des œuvres. Mais là n'est pas l'aspect du projet qui m'a le plus intéressé.

Les façades du nouvel édifice ont un dessin complexe et leurs matériaux sont nombreux, cette diversité étant en résonance avec le contexte et ses multiples données: au centre, la masse grise imposante du musée hérité du siècle dernier, à droite, en bordure du site, le long de la route, le petit volume familier de l'ancienne résidence et, à l'arrière, la route de service. Ici, la frontalité du bâtiment n'est plus uniquement marquée et sa volumétrie n'est pas pour autant traitée de manière indifférenciée. Chaque façade a sa propre individualité en rapport aux éléments bâtis qui la jouxtent mais encore en référence aux grandes fonctions qu'elle abrite. L'édifice nouveau a été conçu comme un élément de transition (10). Accolé à la Tate, il lui rend hommage. Il prolonge ses lignes horizontales majeures, son haut et solide soubassement et sa corniche moulurée. Il reprend son matériau, la longue façade frontale développant une surface panneautée de pierre et de stucco qui se poursuit au détour du coin intérieur pour, progressivement, à l'approche de la petite résidence, se transformer en une façade de pierre et de brique.

Cette double façade est ponctuée de deux événements majeurs, d'un côté, une fenêtre qui ouvre sur le fleuve à partir des salles d'exposition et est traitée en encorbellement et, de l'autre, l'entrée de la galerie. Une grande baie triangulaire surmontée d'un oculus perce le mur, dont le parement de pierre est lisse et uniforme à cet endroit, et elle est fermée par une menuiserie métallique d'un vert vif qui contient une porte à tambour. Les références mortuaires de ce grand pan de mur dépouillé et troué de formes géométriques simples «aux proportions basses et affaissées» sont évidentes. Le triangle, projection en deux dimensions de la pyramide, nous rappelle ces monuments érigés par les Égyptiens, mais aussi les considérations de Étienne-Louis Boullée sur les cénothaphes (11). L'association du musée à une tombe et donc à un mémorial est même explicite, James Stirling ayant déclaré dans un entretien: «Peut-être tout musée ressemble à des tombeaux — des voûtes sécuritaires contenant des choses de grande valeur» (12), mais encore, pourrait-on ajouter, des constructions humaines où la dimension symbolique atteint son paroxysme. Cette association du musée et du mausolée, je la retrouve, dans une certaine mesure, lorsque j'approche du nouvel édifice du Centre canadien d'Architecture et que j'y pénètre.

LE CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE, MONTRÉAL

Le musée d'architecture est un programme architectural relativement nouveau, bien que J.N.L. Durand, alors qu'il envisageait la possibilité de regrouper dans une même bâtisse différents musées, précisait sur une planche graphique l'installation d'un section d'architecture dans son musée modèle. Jusqu'à il y a peu, les fonctions de conservation et de divulgation des documents d'architecture étaient essentiellement assurées par l'École des Beaux-Arts et ceci dans un but avant tout pédagogique (13). Aujourd'hui, le musée d'architecture est pensé comme une institution autonome orientée vers l'éducation du public et l'avancement de la connaissance architecturale.

À Montréal, le Centre canadien d'Architecture, une organisation qui se définit tout à la fois comme un musée et un centre d'études de l'architecture, est bâtie sur un site difficile, un terrain à la marge sud-ouest du centre-ville, le long du boulevard René-Lévesque. Le principal attrait de ce lieu était la présence de la Maison Shaughnessy, une résidence qui a été sauvée de la démolition par l'acquisition qu'en fit en 1974 la directrice-fondatrice du CCA, Phyllis Lambert, un édifice qui est donc un témoignage concret tout à la fois de l'histoire ancienne et de l'histoire immédiate. Cette résidence bourgeoise est un «document» de l'histoire sociale et politique de Montréal, mais encore des nombreuses actions entreprises, depuis le milieu des années 1970, pour préserver le patrimoine bâti ancien. Aussi, l'on peut comprendre qu'elle ait été une donnée importante dans l'élaboration du projet, que son architecture soit devenue un élément générateur majeur dans la mise en forme du nouveau bâtiment. Lorsque Peter Rose, l'architecte du nouvel édifice du CCA, parle d'architecture, il en parle en termes d'ordre, de connections et de matériaux (14).

Connections culturelles. Le projet architectural du CCA s'ancre dans l'histoire: d'une part, l'histoire particulière de la ville telle qu'elle s'est sédimentée dans son cadre bâti et, d'autre part, l'histoire savante de l'architecture occidentale, histoire consignée dans les documents, que justement le musée rassemble et protège, mais aussi histoire toujours vivante, telle qu'elle s'offre à nous lors du voyage d'architecture. Le palazzo, les chapelles de Borromini, les espaces muséologiques de Saone, le musée à Yale de Louis Kahn, ... autant de références qui informent l'architecture du CCA, comme l'explique Mark Poddubiuk dans son article, tout comme d'ailleurs la prise en compte de certaines caractéristiques morphologiques de Montréal, du quartier dans lequel l'édifice s'insère et du territoire urbain. Le plan du nouveau bâtiment a la forme d'un U dont les branches enserrant la maison existante, sa construction cherchant à rétablir sur le boulevard la séquence urbaine originelle.

Les connections culturelles particulières motivent fondamentalement l'ordre de l'architecture. Le plan et les façades du nouvel édifice ont été organisés à partir d'une matrice qui superpose deux tracés d'échelle différente: d'une part, les grandes lignes de composition de la maison Shaughnessy presque parfaitement symétrique par rapport au mitoyen qui la sépare en deux habitations jumelées, et, d'autre part, la grille orthogonale des rues de la ville polarisée par deux éléments naturels majeurs, le fleuve et la montagne. L'axe de symétrie domine l'ensemble des masses construites, règle le dessin des façades frontales ainsi que l'équilibre général du plan centré sur les salles d'exposition. Un double axe parallèle le complète qui renvoie à l'orientation

naturelle de l'établissement urbain. Ces axes organisent les accès tant intérieurs qu'extérieurs. Le premier établit la jonction entre le nouveau et l'ancien, les salles d'exposition et d'études et les lieux de rencontre et de repos aménagés dans la maison Shaughnessy soigneusement restaurée. Les deux autres définissent respectivement l'entrée du public sur la rue Bayle et l'accès interne à la bibliothèque, chacun étant ponctué par une rotonde aux murs recouverts d'érable et qui ouvre sur l'horizon montérézien.

Matériaux. Les grandes qualités du CCA se retrouvent dans la qualité de ses matériaux, des matériaux solides, durables et nobles, mais aussi dans le soin méticuleux apporté à leur assemblage, tant au niveau du dessin que de la réalisation. Ici, à nouveau, l'idée de connexion prévaut, mais des connexions de nature technique cette fois. Et cette qualité tectonique est renforcée par l'emphase mise sur les éléments de ferronnerie, marquise, garde-corps, rails d'éclairage,... réalisés en profils d'aluminium et d'acier, tout deux des matériaux modernes, le premier étant même un produit national.

Ces éléments de facture technologique apportent une certaine tension dans l'architecture du nouveau bâtiment qui autrement serait excessivement sévère et statique bien qu'il ne soit pas trop imposant, sa hauteur respectant l'échelle résidentielle du quartier. De telles impressions sont induites par le caractère achevé de sa volumétrie d'ensemble, par la solidité de ses masses, par la perfection lisse de l'appareillage du mur de parement en pierres de calcaire gris que soulignent un encorbellement métallique marquant la corniche mais encore par la relativement grande fermeture des façades. Un sentiment qui persiste lorsque l'on pénètre dans l'édifice, tout est blanc, une pureté que vient adoucir le bois clair des planchers, du mobilier intégré et de certains revêtements muraux qui rappellent les appareils rustiques des soubassements de certains palais renaissants. Le jour où j'ai visité les espaces publics du CCA, le temps était gris et je n'ai pu apprécier l'apport de la lumière naturelle à cette architecture qui matérialise, je crois, assez bien les valeurs qui motivent le fonctionnement de l'institution qu'elle contient: l'ordre, l'excellence et la permanence.

Parmi les musées récents à Montréal, le Centre canadien d'Architecture n'est pas le seul dont le projet a été développé en rapport à l'architecture de la ville léguée par l'histoire. L'extension du musée des Beaux-Arts complète, à distance, un des plus beaux édifices classiques de Montréal, le musée construit au début du siècle par les frères Maxwell, et le Musée McCord constitue lui aussi un défi architectural de taille, son extension devant compléter un bâtiment dessiné par l'architecte Percy Nobbs.

MUSÉE McCORD D'HISTOIRE DU CANADA, MONTRÉAL

Au mois d'octobre dernier, le projet de l'extension du Musée McCord fut présenté à la presse et, dès lors, les plans et la maquette de l'avant-projet élaboré par les architectes LeMoyne, Lapointe et Magne associés à Jodoin, Lamarre, Pratt pour cette réalisation, furent exposés au public. Il est difficile de parler de ce projet qui depuis lors a connu une réévaluation de son programme pour des raisons budgétaires, une réduction d'un quart des surfaces à bâtir et, finalement, une révision des plans conduisant à la remise en cause de certains éléments majeurs du projet initial. Notons cependant certaines caractéristiques du projet initial qui ont retenu notre attention et que nous retrouverons, espé-



rons-le, dans le projet final; soulignons les traits de cette architecture qui joue sur l'identité et le contraste dans ses références simultanées aux traditions architecturales et au langage de l'architecture moderne.

Le projet réaménage et complète par une masse altière un édifice dont l'architecture nourrie d'emprunts au passé est cependant, dans l'esprit du mouvement «arts and crafts», d'une grande simplicité formelle et d'une grande retenue décorative. Un toit léger en berceau couronne la nouvelle aile qui est accolée à l'édifice existant par un corps de bâtiment dont la fonction médiatrice est marquée par un traitement de façade particulier. De facture technologique plutôt que traditionnelle, cette façade légère, aux lignes horizontales, tout à la fois renvoie à et contraste avec les édifices principaux qu'elle met en relation, des bâtisses semblables dans leur matériau pierreux et leur composition formelle symétrique. Cette jonction n'est pas, de plus, sans rappeler le premier musée moderne réalisé, le musée d'Art moderne de New York avec son mur rideau et son plan de toiture débordant, bien qu'ici le caractère industriel de l'enveloppe est infléchi, d'abord, par le choix de matériaux nobles, probablement de l'acier, mais aussi du cuivre, voire du bronze, et, ensuite, par le travail du détail dans un esprit scarpin plutôt que miessien.

Le traitement séquentiel de l'ensemble bâti, par son organisation tripartite mais encore fragmentaire, adresse encore différentes traditions, la tradition classique de l'architecture et la tradition urbaine du quartier où il est implanté, cherchant à rétablir l'échelle du contexte où les bâtiments de l'université côtoyaient, hier, des résidences bourgeoises. Il est pensé, de plus, en fonction d'une logique constructive qui s'appuie sur la modernisation de l'édifice réalisée, dans les années 60. Alors une nouvelle ossature en béton avait été implantée et un noyau de circulation de secours avait été greffé à l'édifice construit au début du siècle. Aujourd'hui, un élément structurel et fonctionnel semblable est répété à la limite du corps médian et de la nouvelle aile et un autre à la limite du mitoyen, ce dispositif en série ouvrant la possibilité d'une extension future.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, MONTRÉAL

Plus à l'ouest, sur la rue Sherbrooke, le chantier de l'extension du Musée des Beaux-Arts vient d'être ouvert, après trois années d'études où la consultation publique fut un intermédiaire décisif. Le projet du «Nouveau musée» a lui aussi fait l'objet d'une exposition et c'est sur les documents alors montrés que repose l'analyse qui suit. Dans le cas du Musée des Beaux-Arts, le défi architectural était de taille: agrandir un musée existant alors qu'une rue sépare le nouvel édifice de l'ancien et que le terrain réservé à l'extension est encombré d'un édifice, un ancien immeuble à appartements dont la valeur patrimoniale a été reconnue et le maintien décidé démocratiquement.

Certaines données du projet sont intéressantes, le musée existant, au nord, étant un bâtiment où deux traditions architecturales se côtoient. Voilà seulement une dizaine d'années, une première extension avait été construite derrière l'édifice monumental des frères Maxwell, un bâtiment moderne en béton apparent dont les aires d'exposition ouvertes sont organisées autour d'un grand escalier. Mais il semble que le rapport que l'architecte Moshe Safdie a établi avec ces antécédents construits tout près, et plus généralement avec le contexte, soit d'ordre simplement formel. Il joue uniquement de la citation. Ici comme à Québec et comme à Ottawa, peu ou pas de références savantes, le rapport à l'histoire, que ce soit celle de l'architecture ou celle de la ville, est très superficielle, les nouveaux bâtiments empruntant par mimétisme certains éléments à leur environnement bâti: là, le profil d'une toiture dont la forme est comme schématisée dans l'espace, ici, les éléments principaux et les grandes règles de composition d'une façade.

La façade principale du nouveau Musée reproduit comme dans un miroir la façade classique qui lui fait face. Et, si elle simplifie mais encore pervertit l'original, son rapport hiérarchique à celle-ci ne semble pas clairement établi. Elle reprend le matériau du bâtiment original, elle répète son organisation tripartite, elle reproduit son portique central le réduisant à une vaste baie flanquée de deux bas-côtés évidés et troués d'oculi et elle rappelle l'escalier monumental, le renversant dans l'espace et le dématérialisant, mais encore le détournant de sa fonction première. Suspendu dans l'air, ce plan à gradins (un des thèmes favoris de Safdie dont il faut sans doute chercher l'origine dans l'architecture traditionnelle du Moyen-Orient) devient une large verrière qui éclaire abondamment un vaste hall d'entrée. Cet espace public apparaît dans le projet comme la partie dominante du nouveau complexe, une valorisation qu'éclaire les propos même de Safdie qui retient dans le musée d'aujourd'hui avant tout ses fonctions d'accueil (15). Même si lors de la conception, il n'y a pas eu de volonté de discrimination entre les entrées publiques au «Grand Musée», on peut prévoir que dans l'avenir l'accès sud disqualifiera l'ancienne entrée monumentale, comme le firent les portes qu'avaient aménagées Fred Lebensold au niveau du trottoir, dans les années 70. Les intentions alors étaient de faciliter l'accès, une intervention qui fut critiquée et corrigée, quelques années plus tard, la monumentalité redevenant une valeur positive. Aujourd'hui, la façade du Nouveau Musée, grande vitrine transparente de l'institution sur la rue, ne cherche pas avant tout la fonctionnalité. Elle ne trouve pas pour autant la solennité mais joue plutôt sur la séduction.

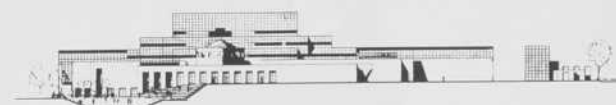
Sans doute une analyse approfondie de l'extension du Musée de Beaux-Arts devrait examiner le bâtiment dans son ensemble, regarder son plan dont les salles sont accessibles par une grande rampe d'accès qui monte, adjacente au grand hall et selon une ligne brisée qui croise la pente de la verrière, un détail peu contrôlé si l'on regarde la maquette. Mais l'espace nous manque ici pour poursuivre l'étude de ce projet.



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, MONTRÉAL



Un dernier projet de musée montréalais à discuter est celui du Musée d'Art contemporain, une réalisation dont la longue histoire, qui commença par une initiative pourtant heureuse, un concours public d'architecture, est une suite de rendez-vous manqués pour l'architecture au Québec. Le projet dont la construction a été décidée, il y a quelques mois, est bien différent du concept gagnant. Depuis lors, le programme a été, après consultation de la communauté artistique, fortement augmenté en superficie (16). Cet accroissement d'environ un tiers des surfaces à bâtir n'est pas sans poser de problèmes, le lieu choisi et confirmé en bordure ouest de la Place des Arts étant étroit et limité en superficie, même après qu'eut été transgressée la règle de design urbain au nom de laquelle plusieurs projets en lice, en 1984, avaient été disqualifiés (17). Il était alors tabou de réduire, voire d'ignorer le recul imposé sur le coin de la rue Sainte-Catherine afin de dégager la vue sur la colonnade de la Salle Wilfrid Pelletier. Cette situation difficile et controversée étant, la médiocrité de l'architecture du Musée d'Art contemporain telle qu'elle apparaît dans les dessins et la maquette exposés au public n'en est pas moins peu acceptable.



Le projet actuel du Musée d'Art contemporain a perdu l'unique qualité de son design original, la clarté de son plan linéaire et la simplicité de sa masse et de ses élévations. Il ne semble sous-tendu par aucune intention, ni nourri par aucune réflexion sur l'architecture des musées d'art. D'une volumétrie compliquée, d'une échelle tout à la fois imposante et mièvre, il barre le côté ouest de la Place des Arts et construit en dur son jardin central, un auditorium se cachant sous les aménagements paysagers. Il bouche le coin de la rue Sainte-Catherine et offre au passant une façade aveugle à redents dont les pignons manquent de présence et d'attraits.

Le projet du Musée d'Art contemporain apparaît comme une simple spatialisation du programme fonctionnel qui empile les services techniques, les salles d'exposition, le centre de documentation et les bureaux de l'administration. Et, lorsque certaines de ses composantes s'apparentent à des formes architecturales typiques, on peut s'interroger sur la pertinence de telles références. Ainsi est-il judicieux pour un musée, dont la mission est de «promouvoir l'art contemporain d'ici et d'ailleurs» (18), d'offrir un groupe de salles d'exposition totalement closes sur l'extérieur et à la configuration définie et de marquer son entrée publique par une rotonde qui rappelle celle de la Galerie nationale de Stirling à Stuttgart et renvoie au musée néo-classique, notamment à la haute salle de sculpture au centre du Musée Altes, espace dominant, «sanctuaire» élevé à la gloire de l'art

éternel (19). (Ou peut-être plus simplement cette rotonde est-elle un dispositif emprunté au second projet gagnant du concours, celui de Cayouette et Saïa?)

Aurait-on ici une preuve éclatante de la faiblesse de l'architecture au Québec dénoncée par Melvin Charney dans une conférence récente, d'une architecture largement dominée par l'idéal du service professionnel. Une telle pratique uniquement tendue vers l'élaboration de solutions construites acceptables, techniquement et financièrement, produit trop souvent, sur le plan culturel, une architecture qui n'est que l'actualisation du «langage des autres», dont des brides nous parviennent par la presse architecturale.

Et pourtant la commande d'un musée d'art contemporain, d'un édifice qui devra accueillir l'art en élaboration aujourd'hui, n'aurait-elle pas dû être celle qui motive le plus la création architecturale? Mais peut-être ici les préoccupations de rentabilité économique et le désintérêt pour la recherche dans le domaine de l'art des institutions muséologiques locales, dénoncés par Chantal Pontbriand (20), rencontrent-ils les intérêts mercantiles et le manque de culture de certains architectes. Face à cette situation, comment ne pas envier certaines réalisations étrangères.

LE MUSÉE MUNICIPAL DE MÜNCHENGLADBACH



En étroite collaboration avec le directeur du musée, Hans Hollein a dessiné pour une petite ville allemande un musée des plus intéressants par son architecture complexe, fragmentaire et multiple. Implanté à la marge du centre-ville, l'édifice de Hollein propose une nouvelle façon non homogène de concevoir les espaces et la volumétrie de l'édifice qui construit un paysage tout à la fois naturel et artificiel sur le flanc de la colline, une sorte d'acropole postmoderne (21). Cette architecture combine l'approche analytique de la méthode fonctionnaliste et celle plus globalisante de l'architecture classique.

Les références du musée de Hollein sont multiples et diversifiées compte tenu des éléments divers du programme: l'entrée précédée d'une piazza renvoie à celle de l'Armée du Salut de Le Corbusier; l'édifice de l'administration est une tour, un gratte-ciel en réduction, dont une des faces ondulantes en verre rappelle le prototype de Mies, alors que le toit des salles d'exposition recouvert de métal plié est d'apparence plus industrielle. À l'intérieur, une même complexité caractérise les espaces d'exposition dont certains sont clos et géométriquement définis alors que d'autres sont largement ouverts, voire de forme plus organique.

Certes cette bâtisse n'est pas sans poser de problèmes, comme le montrent les traces d'agression sur ses surfaces à l'extérieur et comme le donne à penser l'ouverture partielle de ses salles d'exposition. Ces espaces

complexes ne doivent pas être faciles à contrôler. Dans le jardin à l'extérieur règne, d'ailleurs, un sentiment d'insécurité dû en partie, sans doute, à la marginalité du lieu par rapport au centre-ville. Mais néanmoins, ce projet contribue grandement, selon moi, à l'élaboration d'une architecture postmoderne qui ne soit pas simplement ornementale et superficiellement historiciste.

L'architecture complexe et fragmentée du Musée de Hollein manifeste dans l'espace et la matière notre condition historique où les grands discours qu'ils soient de nature politique, d'ordre cognitif ou encore artistique ont perdu leur légitimité, où la contemporanéité n'est plus pensée en rupture radicale avec le passé et où la société ne peut plus être appréhendée comme masse indifférenciée, les individus et les groupes s'affirmant dans leur diversité ethnique et culturelle. Une situation historique dont témoigne différemment James Stirling et Richard Meier. Rares sont au Québec les architectures contemporaines qui concrétisent cette intention de donner forme à «l'esprit de l'époque». Certes, le Centre canadien d'Architecture matérialise par son architecture des valeurs, mais celles-ci ne sont pas celles qui motivent mon attachement à la société québécoise, une société plurielle et ouverte. Le projet du Musée McCord qui conjuguent les références à la tradition et à la modernité me semble plus proche, par son architecture, de notre situation présente, sans pour autant atteindre une force d'expression indiscutable. Des architectes et un projet à suivre néanmoins.

Notes

Voir notamment les ouvrages suivantes:

1. H. SEARING, *New American Museums*. New York: Whitney Museum of American Art, 1982.
2. S. STEPHENS, éd. *Building the New Museum*. New York: Architectural League of New York, 1986.
3. L.V. COLEMAN, *Museum Buildings*, volume 1. Washington: The American Association of Museums, 1950, p. 4.
4. J.N.L. DURAND, *Précis des Leçons d'architecture* données à l'École royale polytechnique. Paris: 1817, Nözdilgen. Verlag Dr. Alfons Uhl, 1981, pp. 55, 56.
5. Le concept théorique de musée élaboré par Le Corbusier trouve dans le projet pour un Musée mondial, pièce maîtresse du Centre de culture mondial, Le Mundaneum, un programme imaginé par Paul Otllet et mis en forme par l'architecte en 1928, sa première élaboration et sa seconde, à la fin des années 20, avec le projet d'un Musée pour des artistes vivants. Publié dans les *Cahiers d'Art*, ce dernier concept préfigure le Musée à croissance illimitée établi en 1939. Voir Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *oeuvre complète, 1929-34, 1938-46*, 2 tomes. Zurich: 1947, 1950.
6. Pour exemples, les musées construits par Le Corbusier en Orient ou encore, proche de nous, le Musée du XX^e siècle des architectes Gauthier, Guité, Roy pour Expo 67 (l'actuel musée d'art contemporain).
7. Une analyse des traditions architecturales en rapport au programme particulier du musée a été faite par H. SEARING et publiée dans *Building the New Museum*, *ibid.*, pp. 13 à 27, sans que ses grandes lignes soient totalement identiques à celles de notre esquisse.
8. R. MEIER, *On Architecture*. Cambridge, Mass.: Graduate School of Design, Harvard University, 1980, s.p.
9. Voir la publication: *The Clore Gallery. An Illustrated Account of the New Building for the Turner Collection*. Londres: The Tate Gallery, 1987.
10. Une intervention plus que tout autre en témoigne, la restructuration en salles du niveau du Musée d'Art moderne du Centre Georges Pompidou, au milieu des années 80, moins de dix ans après la livraison de cette grande machine culturelle.
11. «Charles Jencks Interviews James Stirling», *ibid.*, p. 50, 51.
12. E.-L. BOULLÉE, *Architecture. Essai sur l'art*. Paris: Hermann, 1968, pp. 132, 134.
13. «Charles Jencks Interviews James Stirling», *ibid.*, p. 58.
14. Certaines associations professionnelles, telle la R.I.B.A., ont aussi assuré cette fonction dans le proche passé.
15. Des principes exposés par Peter Rose lors d'un entretien informel, en novembre 1988.
16. Voir l'entrevue donnée par l'architecture au Magazine *Continuité*, publication été-automne 1986.
17. Mémoires présentés au Comité consultatif à l'occasion des audiences publiques sur le projet de construction du Musée d'Art contemporain de Montréal, Ministère des Affaires culturelles, septembre 1986, pp. 53, 55.
18. O. HENAU, «Le concours du Musée d'Art contemporain», *Section A*, n° 2 (1984), p. 13.
19. *Mémoires...*, *ibid.*, p. 21.
20. Le lien entre le musée néo-classique et une conception idéaliste de l'art est démontré par D. CRIMP, «The Postmodern Museum», *Parachute*, n° 46 (1987), p. 65.
21. C. PONTBRIAND, «pour une muséographie canadienne», *ibid.*, p. 58.
22. C. JENCKS, *Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 1976-82*, *Architectural Design*, n° 48 (1983), p. 114.

C O N C O U R S

Chaque jour, la ville moderne devient la scène de grandes migrations humaines, de la banlieue et des quartiers périphériques vers le centre. Les tours de bureaux, estrades sur la métropole, se remplissent et se vident, matin et soir, inexorablement, et les multiples activités de service qu'elles abritent tout comme les commerces qui s'agglutinent à leurs pieds attirent sans cesse visiteurs et consommateurs, ces échanges multiples provoquant un mouvement continu des individus.

Ces déplacements, grands et petits, ont pour moyen privilégié l'automobile, malgré les efforts qui ont été faits par les pouvoirs publics, depuis plus de vingt ans, pour développer les transports en commun. Devenue le véhicule de l'individualité, la voiture exige une infrastructure de plus en plus complexe, complémentaire à l'autoroute et à la rue, voire au métro. Le stationnement situé aux deux extrémités de la migration, y tient une place importante.

Port d'attache ou d'accostage journalier, présent partout dans la ville, laissé pour compte sur le terrain vague ou écarté en sous-sol, le parking attend son projet authentique, doté d'une originalité particulière.

LE PORT URBAIN

Entreprise de redéfinition du stationnement urbain, quelle sera la programmation du «port urbain» envisagé dans sa relation aux éléments du réseau de transport qui irrigue la métropole? Par quel type de construction verra-t-il sa réalisation? Quels comportements favorisera-t-il? À quelle image de la ville nous conviera-t-il?

CONDITIONS GÉNÉRALES:

Les expressions graphiques choisies peuvent être en couleurs ou en noir et blanc. La présentation du texte (client et parti architectural) doit se faire sur une feuille dont la grandeur maximale sera de 210 x 297 mm (format métrique régulier) collée au recto du carton de présentation. Les dessins ou autres graphiques seront présentés sur deux cartons ayant des formats maximum de 500 x 750. L'inscription au concours est fixée à la semaine du 1er au 8 mars 1989 et la durée du concours est limitée à 3 semaines, soit du 8 mars au 31 mars 1989 à 18 heures, date d'échéance pour la remise des soumissions aux bureaux de la revue ARQ au 1463 rue Préfontaine, Montréal (H1W 2N6) ou pour la mise à la poste (le sceau postal en faisant foi).

ANONYMAT

L'envoi sera anonyme. Les planches seront emballées de papier brun sans signe aucun qui pourrait briser l'anonymat. Au dos de chaque planche une enveloppe scellée devra contenir le nom de la personne concurrente. L'une des enveloppes contiendra une preuve d'âge (photocopie signée de votre carte d'assurance maladie, permis de conduire ou extrait de naissance) et quelques notes biographiques, incluant les études entreprises ou complétées. Dans le cas d'un envoi postal, un emballage adressé et timbré recouvrira le tout.

ADMISSIBILITÉ

Le concours s'adresse exclusivement aux jeunes praticiens et praticiennes en architecture et en design, aux étudiant(e)s en architecture, en architecture de paysage, en design de l'environnement et en design industriel des universités, Laval, McGill, Montréal et du Québec à Montréal. Les candidat(e)s ne doivent pas avoir plus de 35 ans en date du 1er mars 1989.

DATES DU CONCOURS

LANCEMENT: mars 1989. REMISE DES PROJETS: les projets présentés individuellement devront être reçus au 1463 rue Préfontaine (Montréal) avant le 31 mars 1989 à 18 heures. JURY: avril 1989. REMISE DES PRIX: avril 1989.

LES PRIX: 1 premier prix de 2 000\$; 2 deuxièmes prix de 1 000\$ chacun; 2 troisièmes prix de 500 \$ chacun. Mentions à la discrétion du jury.

Tous les projets gagnants seront publiés dans une édition de la revue ARQ à l'été 1989.

Le Concours ARQ est réalisé grâce à la collaboration de **La Briqueterie St-Laurent** et des fabricants de produits isolants **Celfortec**, deux divisions des produits Jannock.

Ayant pris connaissance des conditions du concours ARQ 1989 et m'y conformant, je vous fais parvenir mon inscription officielle.

NOM DU RESPONSABLE: _____

ADRESSE: _____

ÉTUDIANT(E) (ARCH./DESIGN): _____

ÂGE: _____ TÉLÉPHONE: () _____

Every working day, the modern city becomes the scene of a massive human migration from the suburbs and outlying areas to the centre, then out again. Every morning, the great office towers that are the magnets of the metropolis fill, then empty at day's end. The countless service activities that they house, the numerous businesses that cluster around them, attract an unending flow of consumers and visitors. The city bustles with the constant movement of thousands of people.

The automobile has become the privileged player in this continual movement, despite the efforts of municipal authorities for more than 20 years to develop public transit networks. More often than not carrying just one occupant, the auto demands an increasingly complex infrastructure to complement the autoroutes and city streets, even the Metro. Parking plays an important role at both ends of the migratory path.

Whether they serve as the commuter's "home base" for the day, or as the shopper's "temporary moorings", either on open-air lots or tucked away underground, parking facilities can be found scattered everywhere throughout the city.

THE "URBAN ANCHORAGE"

When attempting to redefine urban parking needs, how will the "Urban Anchorage" programme view it in relation to other elements of the transportation network which feeds the metropolis? What type of construction will be employed to bring it into being? What kind of behaviour will encourage it? What image of the city will it create in our minds?

GENERAL CONDITIONS:

Graphic submissions may be in either colour or black and white, as desired. The text (client and architectural components) must be presented on a sheet with a maximal size of 210 x 297 (standard metric format), glued to a backup presentation board. Designs or other graphics are to be presented on two boards, maximum 500 x 750 format. Registrations will be accepted during the week of March 1 to 8, 1989. The competition is limited to a three-week period, from March 8 to March 31, 1989, at 6:00 p.m., the deadline for delivery of submissions at the offices of ARQ Magazine, 1463 Préfontaine Street, Montréal, Quebec (H1W 2N6).

ANONYMITY

The entry shall be anonymous. The boards shall be wrapped in brown paper, with no outward indication of the sender's identity. A sealed envelope shall be fastened to the back of each board, containing the name of the contestant (or contestants, if more than one). One of the envelopes shall contain proof of age (signed photocopy of your social insurance card, driver's licence or birth certificate), and some biographical notes, including studies now underway or completed. If entry is sent by mail, it must have an outer wrapping with the necessary postage.

ELIGIBILITY

This competition is open exclusively to young design and architectural practitioners, students in architecture, landscape architecture, environmental design and industrial design at the Universities of Laval, McGill, Montreal and Quebec at Montreal (UQAM). Candidates must not be more than 35 years of age as of March 1, 1989.

COMPETITION DATES

COMMENCES: March 1989. SUBMISSIONS: Projects submitted individually must be received at 1463 Préfontaine Street in Montréal before 6:00 p.m. on March 31, 1989. AWARDS PRESENTED: April 1989.

AWARDS: One (1) First Prize of \$2,000.00; Two (2) Second Prizes of \$1,000.00 each; Two (2) Third Prizes of \$500.00 each. Honourary Mentions at the jury's discretion. Details of all winning projects will be published in a Summer 1989 issue of ARQ Magazine.

The ARQ Competition is a joint initiative in collaboration with **La Briqueterie St-Laurent** and the manufacturers of **Solfortec** insulating products, two divisions of Jannock Ltd.

I have read the conditions governing the 1989 ARQ Competition and agree to abide by them. My Official Registration is submitted herewith.

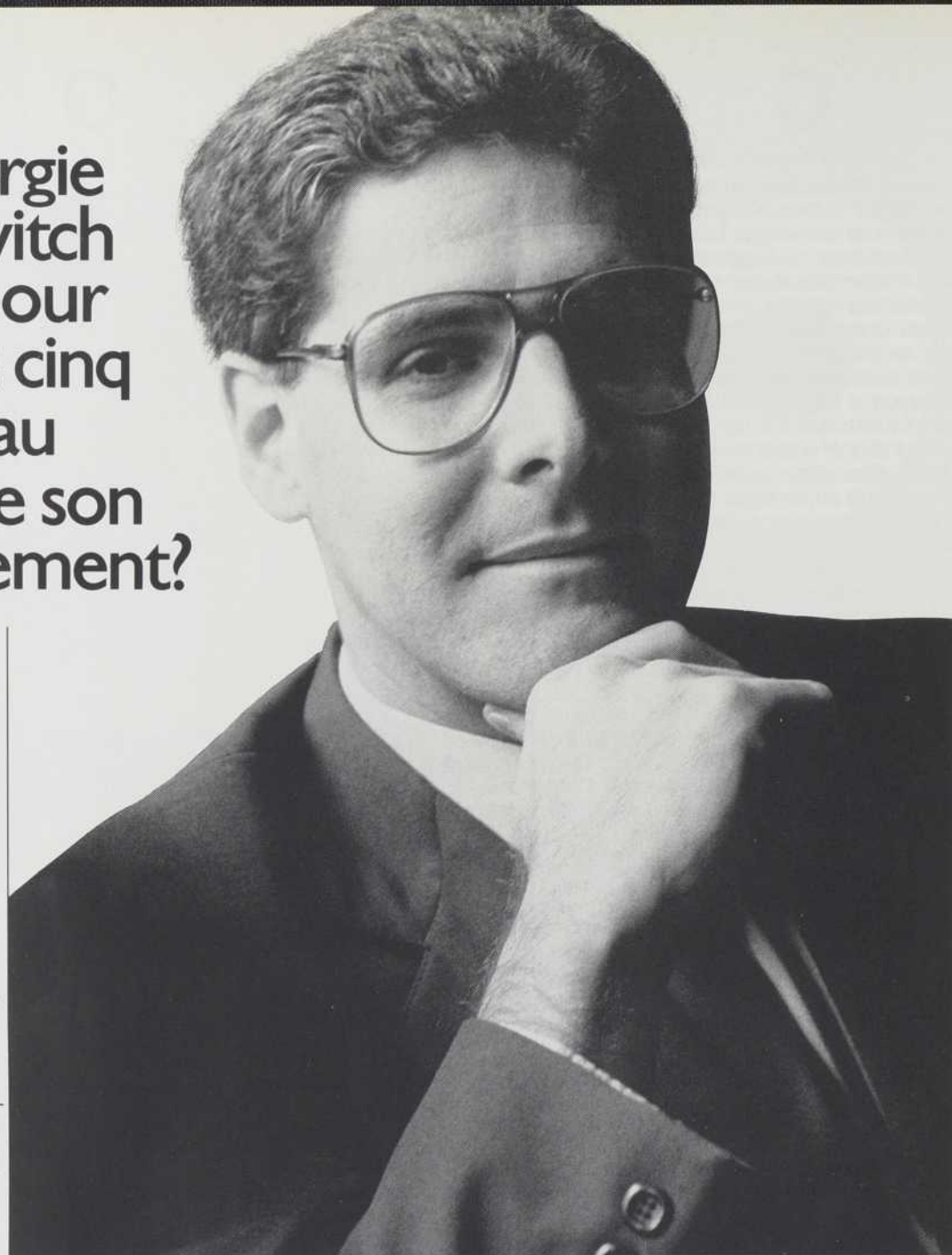
REPRESENTATIVE: _____

ADDRESS: _____

STUDENT (ARCH./DESIGN): _____

AGE: _____ TEL.: () _____

Quelle source d'énergie Stuart Leibovitch a-t-il choisi pour remplacer les cinq chauffe-eau électriques de son Hôtel-Appartement?



Stuart Leibovitch, propriétaire de l'Hôtel-Appartement Montebello, fut interviewé à son bureau d'Ottawa.

Q: Est-ce que ce fut une décision facile de choisir des appareils à gaz naturel pour remplacer vos chauffe-eau électriques?

R: Pardonnez le jeu de mots, mais le choix fut tout à fait naturel.

Q: Dites-moi, combien d'appareils furent remplacés?

R: Nous avons substitué cinq appareils électriques par 2 chauffe-eau à gaz naturel A.O. Smith à serpentin. C'est Clement Marchand Natural Gas Services Ltd. qui les a installés.

Q: Il y a de cela, quoi, quatre ou cinq ans?

R: Près de cinq ans, oui.

Q: Est-ce que les résultats vous plaisent?

R: Énormément. Je suis très heureux.

Q: Des économies de quel ordre avez-vous réalisées?

R: Et bien nos économies ont augmenté progressivement. La première année, nous avons épargné près de 4 600 \$. En 1987, c'est-à-dire la cinquième année, nos économies se chiffrent à environ 7 000 \$.

Q: C'est assez considérable.

R: Oui, définitivement. Si l'on compare avec ce que l'électricité aurait coûté, nous avons probablement coupé nos coûts de 50 %.

Q: Cela s'explique sans doute par la hausse constante des coûts d'électricité?

R: Sans aucun doute. Le prix du gaz naturel est beaucoup plus stable.

Q: Que pensent vos locataires du gaz naturel?

R: Disons que l'accueil fut des plus chaleureux. Ils sont très heureux de ne plus avoir à attendre pour obtenir de l'eau chaude.

Pour plus d'information sur toutes les technologies du gaz naturel, s.v.p. écrire à l'Association Canadienne du Gaz, 55 Scarsdale Road, Don Mills, Ontario, M3B 2R3 ou contactez votre distributeur local de gaz.

**Le gaz
naturel,
bien sûr.**

Le ciment à maçonner Lafarge toujours le choix des pros



**Lafarge
Canada Inc.**

LA MATIÈRE GRISE À VOTRE SERVICE

Région Nord est
606, rue Cathcart, Montréal, Québec H3B 1L7 (514) 861-1411

Un souffle d'air frais peut être fatal pour un immeuble. La plus petite des fuites d'air peut entraîner des pertes d'énergie et être la cause de faiblesses structurales. Donc, quand il s'agit de choisir une membrane pare-air, il est logique de considérer tous les avantages offerts par le produit.

Prenez la nouvelle membrane pare-air de Fiberglas Canada. Elle est fabriquée pour résister à la rupture et être à l'épreuve du temps. De plus, sa grande souplesse à

hautes et à basses températures vous permet de l'installer par temps très chaud comme par temps très froid. Elle se soude facilement au chalumeau et a un pouvoir d'adhérence élevé là où la surface sous-jacente peut bouger. Tout bien considéré, c'est le meilleur matériau que vous puissiez trouver.

Alors pourquoi vous essouffler à trouver le matériau qui s'impose? Exigez la membrane pare-air de Fiberglas Canada et respirez librement.

COUPEZ LE SOUFFLE À VOTRE IMMEUBLE, ET RESPIREZ LIBREMENT.

**FIBERGLAS
CANADA INC.**

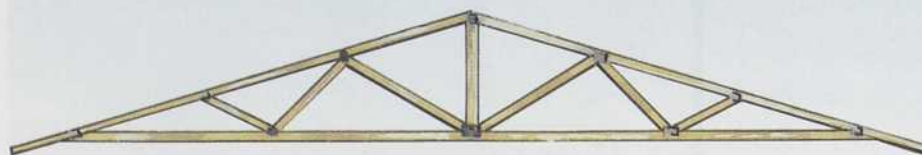
**LES PRODUITS FIBERGLAS^{MD} POUR FAIRE
BONNE IMPRESSION.**



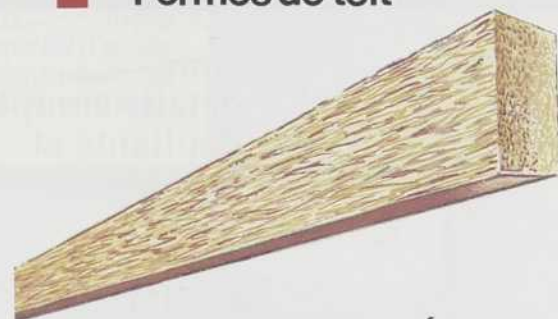
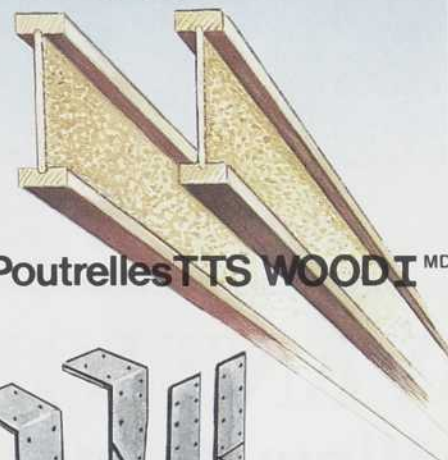


Le réseau TTS Tout sous un même toit!

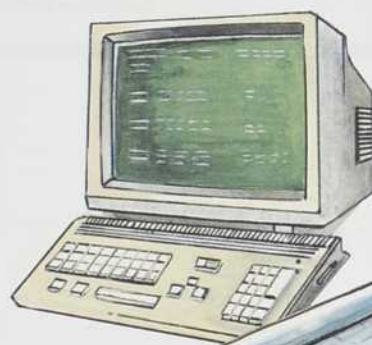
1 Fermes de toit



2 Poutrelles TTS WOODI^{MD}



3 Poutres LAMINÉES
Marque: TECLAM^{MD}



4 Expertise et conseils



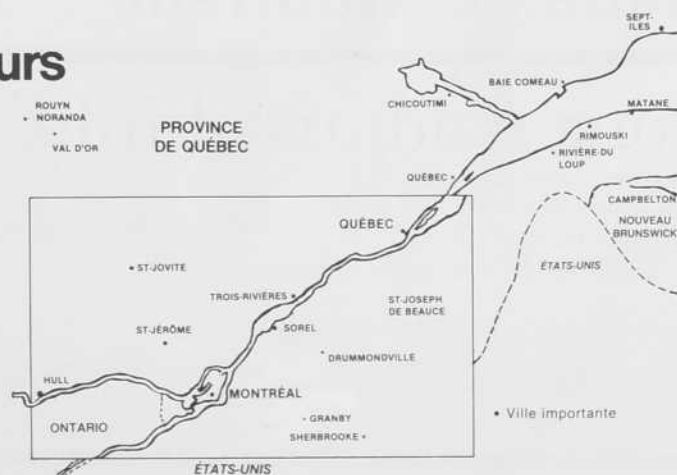
5 Etriers TTS

Plus de 30 fabricants/distributeurs
partout au Québec.



**Les Industries
Jager Inc.**

Division: TTS Québec
217 boul. René A. Robert
Ste-Thérèse, Québec
J7E 4L1
(514) 430-1881



SCULPTURE FONCTIONNELLE DE MONTRÉAL INC.

4272 Christophe-Colomb
Montréal, Québec
H2J 3G5
(514) 523-5563

Sculpture Fonctionnelle est une entreprise possédant une expérience considérable en meuble de bois massif et en détail architectural qui se spécialise en boiserie sur commande pour les architectes et designers.

La restauration des monuments historiques (comme témoigne notre travail à la Maison Shaughnessy) ainsi que l'ouvrage haut de gamme pour les bureaux et résidences privées sont de notre domaine.



Photo: Yves Eigemann. Collection: CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE/CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE, MONTREAL.

106



COLLECTION VENART

ARTOPEX est fier d'ajouter à sa ligne, déjà impressionnante, de mobilier de bureau **LA COLLECTION VENART**.

Cette collection comprend 2 séries de bureaux de bois classique mais raffiné. **LA SÉRIE P** entre autre est remarquable par ses plateaux pleine grandeur flottant sur une élégante ligne de chrome.

107



KALEIDOSCOPE DE PEERLESS

Le tapis «commercio-résidentiel» Kaleidoscope allie les plus attrayantes teintes mode des tapis résidentiels au rendement exceptionnel des tapis commerciaux.

18 teintes unies constituent la toile de fond idéale pour créer les éclats de couleur qui distinguent la gamme Kaleidoscope.

Fibres en nylon ANTRON XL Du Pont.

Un filament anti-statique intégré. Garantie de 10 ans contre l'usure.

PEERLESS, Les spécialistes des tapis commerciaux.

108

Ecole des
Hautes Etudes
Commerciales

Affiliée à
l'Université de Montréal

HEC

M.B.A.

Parce que deux titres
valent mieux qu'un.

Ajouter le titre M.B.A.
à ses compétences professionnelles,
c'est élargir ses horizons
et se distinguer dans le monde
de la gestion.

**Maîtrise en administration
des affaires**
63 crédits

Conditions d'admission

Diplôme de 1^{er} cycle universitaire avec une moyenne d'au moins 70% et expérience de travail pertinente d'au moins 2 ans **OU** expérience de gestion jugée remarquable par le comité de sélection

Tests d'admission obligatoires

Date des prochains tests d'admission:
8 avril 1989
On doit s'inscrire à l'avance.
Coût des tests: 50\$

Trimestre d'automne 1989

Date limite d'admission

1^{er} avril 1989

Renseignements et formulaires:
Bureau du registraire
Ecole des Hautes Etudes Commerciales
5255, avenue Decelles
Montréal (Québec)
H3T 1V6
(514) 340-6151

L'esprit d'entreprise

SUBVENTIONS

Pour bâtiments industriels

PROCIM

Programme de coopération industrielle de Montréal

Pour
détails complets,
dépliants et
formulaires:

SODIM

872-5704

770, rue Sherbrooke ouest

Bureau 1100

Montréal H3A 1G1

Conditions d'admissibilité:

- projet de rénovation ou d'agrandissement
- d'un bâtiment industriel à Montréal
- utilisé à des fins manufacturières
- travaux minimum de 125 000 \$ si l'évaluation est inférieure à 625 000 \$
- travaux minimum de 20% de l'évaluation si elle est supérieure à 625 000 \$
- suppléments possibles pour rénovation des façades et aménagements paysagers

SODIM

Société de développement industriel de Montréal



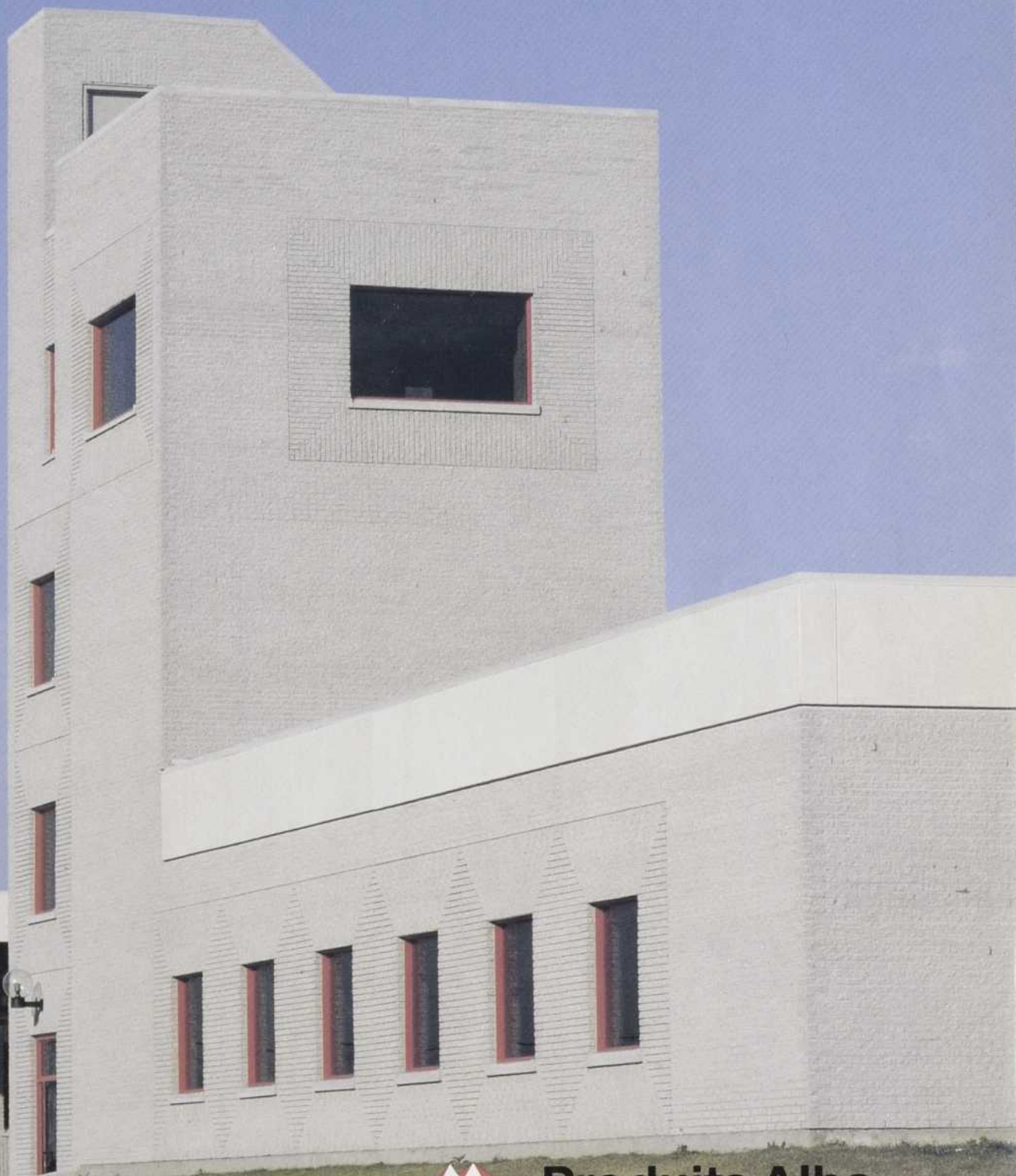
BRIQUE DE CALCITE



La brique se marie aisément à d'autres matériaux, comme les structures d'acier ou les panneaux de béton précontraint.



Avec la brique des Produits Alba Inc., vous pourrez construire avec imagination.



Produits Alba Inc.
BRIQUE DE CALCITE
(514) 691-6956

LE CHOIX



de la qualité

Montco et Permacon s'unissent pour vous offrir le plus grand choix de blocs de béton, de blocs architecturaux et de briques unies ou éclatées.

Quand on construit, il est naturel d'exiger ce qui se fait de mieux, PERMACON MONTCO.

le choix des professionnels

Pour connaître le dépositaire le plus près de chez vous, téléphonez à l'un des numéros suivants :



Montréal	(514) 351-2120	Châteauguay	(514) 866-1623
Trois-Rivières	(819) 378-2721	Edmunston (N.-B.)	(506) 735-3348
Sherbrooke	(819) 564-1414	Ottawa (Ont.)	(613) 828-5111
Québec	(418) 622-3333		ou (613) 838-3192
Lévis	(418) 837-2431		

